

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

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1. Aufbau und Struktur der Arbeit.....	10
1.2. Form der Kantate – Einfluss der madrigalischen Dichtung – Definition Drama per musica	10
1.3. Terminologie weltlicher Vokalwerke – Das Drama per musica bei Bach	15
1.4. Bachs Berührungspunkte mit der Oper – Entwicklung seiner Vokalkompositionen.....	19
1.4.1. Lüneburg (Hamburg, Celle) (1700–1702/1703) – Weimar I (1703) – Arnstadt (1703–1707) – Mühlhausen (1707–1708).....	19
1.4.2. Weimar II (1708–1717)	21
1.4.3. Köthen (1717–1723)	22
1.4.4. Leipzig (1723–1750)	25
2. Drammi per musica zwischen 1723 und 1736	34
2.1. 1723–1729	34
2.2. 1729–1736	34
2.3. Mögliche Gründe des erhöhten Schaffens von Glückwunschnusiken für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus	36
2.4. Dramaturgischer Aufbau der Drammi per musica bei J. S. Bach und in vergleichbaren Fremdkompositionen.....	38
3. Analysen	45
3.1. Auswahl der Werke und Grundlagen der Analysen	45
3.2. Fallbeispiel: Lasst und sorgen, lasst uns wachen BWV 213.....	50
3.2.1. Chorus: Lasst uns sorgen, lasst uns wachen.....	52
3.2.2. Recitativo: Und wo? Wo ist die rechte Bahn?	64
3.2.3. Aria: Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh.....	64
3.2.4. Recitativo: Auf! folge meiner Bahn.....	70
3.2.5. Aria: Treues Echo dieser Orten.....	73
3.2.6. Recitativo: Mein hoffnungsvoller Held.....	78
3.2.7. Aria: Auf meinen Flügeln sollst du schweben	79
3.2.8. Recitativo: Die weiche Wollust locket zwar	82
3.2.9. Aria: Ich will dich nicht hören.....	83
3.2.10. Recitativo: Geliebte Tugend, du allein	86
3.2.11. Aria Duetto: Ich bin deine, du bist meine	87
3.2.12. Recitativo: Schaut, Götter, dieses ist ein Bild	93
3.2.13. Chorus: Lust der Völker, Lust der Deinen	94

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, spielende Wellen BWV 206	105
3.3.2. Gruppe 2	109
3.3.2.1. Zerreiet, zersprenget, zertrümmert 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 Schlusssätze Gruppe 1	115
3.4.1.1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen BWV 213	115
3.4.1.2. Tnet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214	116
3.4.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215	120
3.4.1.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206	126
3.4.2. Eingangs- und Schlusssätze Gruppe 2.....	129
3.4.2.1. Zerreiet, zersprenget, zertrümmert 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. Tnet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214	140
3.4.3.3. Preise den Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215	146
3.4.3.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206	155
3.4.4. Arien Gruppe 2	165
3.4.4.1. Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205	165
3.4.4.2. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten BWV 207a.....	175
3.4.5. Formbersicht 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. Tnet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214	187
3.5.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215	192
3.5.1.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206	193
3.5.2. Gruppe 2	196
3.5.2.1. Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205	196
3.5.2.2. Auf, schmetternde Töne BWV 207a.....	198

4. Vergleiche mit Fremdkompositionen.....	201
4.1. Werkauswahl.....	202
4.2. Italienische und norddeutsche Opernpraxis im Vergleich	203
4.3. Zeitgenössische Besetzung und Instrumentation im Allgemeinen.....	205
4.4.1. Georg Philipp Telemann	207
4.4.1.2. Besetzung und Instrumentation	208
4.4.1.3. Musikalische Figuren	214
4.4.1.4. Chöre	221
4.4.2. Reinhard Keiser	221
4.4.3. Johann Adolf Hasse	222
4.4.4. Georg Friedrich Händel.....	226
4.4.5. Jan Dismas Zelenka.....	226
4.4.6. Johann Joseph Fux.....	228
5.1. Fazit	230
5.2. Ausblick.....	231
6. Abkürzungsverzeichnis	233
7. Literaturverzeichnis	234

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.

Schenkt man den Angaben des von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) und Johann Friedrich Agricola (1720–1774) verfassten Nekrologs auf J. S. Bach¹ Glauben, ist weniger als die Hälfte der Vokalwerke Bachs überliefert. Von den fünf erwähnten Kantatenjahrgängen sind lediglich zwei Jahrgänge vollständig erhalten; etwa 200 geistliche Kantaten liegen in Musik- und Textform vor. Des Weiteren werden in dem Nekrolog „Dramata, Serenaden, Geburts- Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen [und] auch einige komische Singstücke“² erwähnt, die Bach für weltliche Anlässe komponiert hat – von etwa 20 Werken sind sowohl die Musik als auch der Text, von 19 Werken ist nur der Text erhalten.³

So hat Bach in den Jahren 1732 bis 1736 zehn Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus geschrieben und unter eigener Leitung aufgeführt.⁴ Sechs dieser Werke sind erhalten und stellen die Grundlage der Analysen der vorliegenden Arbeit dar.⁵ Im Gegensatz zu den geistlichen Kantaten, die Bach meistens mit der Überschrift „Cantata“ oder „Concerto“⁶ versah, tragen seine weltlichen Kantaten Titel wie „Serenata“, „Dramma per musica“ oder „Dramma per Musica overo Cantata gratulatoria“.

¹ Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola, *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach (1750/ 1754)*, in: Bach-Dok. VII, S. 93–103.

² Nekrolog, Bach-Dok. VII, S. 100, Ziffer 2.

³ Zur Überlieferung vgl. auch Kirsten Beißwenger, *Weltliche Kantaten*, in: *Das Bach-Handbuch*, hg. von Reinmar Emans und Sven Hiemke, Laaber 2012, Bd. 1: *Bachs Kantaten*, Teilband 2, S. 203–277, hier: S. 211–217.

⁴ Zwischen 1727 und 1742 hat Bach insgesamt 15 Werke für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus geschrieben.

⁵ Bei den Werken handelt es sich um BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215. BWV 205a und 207a sind Parodiefassungen von BWV 205 bzw. 207. Da von BWV 205a nur der Text erhalten ist, liegt das ebenfalls als „Dramma per musica“ betitelte Werk BWV 205 den Analysen zugrunde. Zur Werkauswahl siehe auch Kapitel 3.1., S. 45 ff.

⁶ Bach betitelte seine ersten geistlichen Werke unter anderem als „Glückwünschende Kirchen Motetto“ (*Gott ist mein König* BWV 71, 1708), „Actus tragicus“ (*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, 1707) oder „Concerto a 13“ (*Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21, spätestens 1714). Auch als sich bei Bach die Termini „Cantata“ und „Concerto“ für die geistlichen Kantaten fest etablierten, griff er noch auf Titel wie „Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung“ (*O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60, 1723), „Concerto da chiesa“ (*Meine Seufzer, meine Tränen* BWV 13, 1726) oder „Concerto in Dialogo“ (*Liebster Jesu, mein Verlangen* BWV 32, 1726) zurück; vgl. Walter Kolneder, *Johann Sebastian Bach (1685–1750): Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten*, Wilhelmshaven 1991, 2. Auflage 2005, S. 125.

Alle sechs Werke sind überschrieben mit „Dramma per musica“ – dem Synonym für die italienische Opera seria.⁷ 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.

Seit Beginn der Bach-Forschung überwiegt das Interesse an dem geistlichen Vokalwerk – die sogenannten weltlichen Kantaten⁸ wurden lange Zeit als Kompositionen von minderer Qualität bewertet und als Gelegenheitswerke bezeichnet. Das jahrelang geprägte Bach-Bild des ernsten, geistliche Musik komponierenden Künstlers und Erzkantors verbot geradezu die Annahme, Bach hätte sich in seinem Vokalwerk intensiv mit profanen Inhalten beschäftigt. „Der Bachsche Stil war der kirchliche, und der kirchliche Stil war der Bachsche“ – so Philipp Spitta in seiner Biographie über J. S. Bach aus dem Jahre 1873.⁹ Dabei weist gerade die Parodiepraxis – insbesondere die Übernahme von weltlicher Musik in geistliche Werke – auf die musikalische Qualität der Ursprungswerke hin. Dass Bach die für einen bestimmten Anlass komponierte Musik mithilfe der Parodie in ein geistliches Werk für erneute und mit den Kirchenjahren sich wiederholende Aufführungen nur „sichern“ wollte, ist nicht überzeugend. Die Vermutung, dass er die Musik der weltlichen Kantaten schon in Hinblick auf eine Verwendung für ein geistliches Werk komponiert hat, liegt nahe, ist aber nicht nachzuweisen. Dass formale und musikalische Details aus den Originalwerken in den Parodiefassungen mit dem neuen Text verloren gehen oder unverständlich bleiben, spricht vielmehr gegen diese Annahme.

Johann Sebastian Bach wurde durch seine verschiedenen Berufssituationen und durch Kontakte zu anderen Komponisten und Musikern mit verschiedenen Stilen konfrontiert und nachweislich von ihnen beeinflusst. Im Gegensatz zu vielen Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts hatte Bach keinen didaktischen Kompositionsunterricht wie Tonsatz, Instrumentierung, Stilkopien etc. genossen und war darauf angewiesen, sich Satztechniken und das Handwerk des Komponierens durch eigenes Studium und Kopieren fremder Werke anzueignen. So beschäftigte er sich schon in jüngsten Jahren in der Unterweisung an den Tasteninstrumenten durch seinen älteren Bruder Johann Christoph (1671–1721) mit Werken anderer Komponisten. Diese musikalische Entwicklung und das Interesse an neuen und fremden Werken mögen prägend gewesen sein, immer wieder Neues aufzunehmen und in seine eigenen Werke einfließen zu lassen. Des Weiteren ist davon auszugehen, dass sich Bach nicht unbedingt schriftlich mit neuen Werken und Stilen beschäftigt hat, sondern allein das Hören ausgereicht haben mag.

⁷ Die zeitgenössische Bezeichnung für das Libretto einer ernsten italienischen Oper („Opera seria“) war „Dramma per musica“. Vgl. *Lexikon der Oper*, hg. von Elisabeth Schmierer, 2 Bde., Laaber 2002, Bd. 2, Artikel „Opera seria“, S. 282 ff.

⁸ Zur Problematik der Terminologie „weltlich“ und „geistlich“ siehe auch Kapitel 1.3., S. 15 ff.

⁹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Erster Band, Leipzig 1873, S. 560.

Zahlreiche Abschriften und Bearbeitungen von Fremdkompositionen, die sich in Bachs Notenbibliothek befanden, geben Aufschluss darüber, „welche Bedeutung Bach dem einzelnen Werk hat angedeihen lassen bzw. welche Aufgaben es für ihn zu erfüllen hatte.“¹⁰ Nach Kirsten Beißwenger könne zwar das Verhältnis des erhaltenen Bestandes zum verschollenen Bestand nicht mehr festgestellt werden, durch die Vielseitigkeit des Repertoires sieht sie aber den erhaltenen Bestand als „repräsentativen Querschnitt“. Des Weiteren weist sie darauf hin, „dass die einer Gattung zugehörenden Werke, die Bach sich zu einer bestimmten Zeit abgeschrieben hat, und die musikalischen Formen und Stile, mit denen er sich auseinandergesetzt hat, jeweils mit denen, die Bach im gleichen Zeitraum komponiert hat, im großen und ganzen decken.“¹¹ Zu nennen sind die Rezeption italienischer und französischer Musik und die Verwendung ihrer Stilmittel. Beispielhaft sind die Bearbeitungen und Transkriptionen aus der Konzertsammlung *L'estro armonico* op. 3 von Antonio Vivaldi (1678–1741) aus der Weimarer Zeit und das *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) aus der späten Leipziger Zeit. In Zusammenhang mit der italienischen Konzertform hatte Bach dem Bericht Johann Nikolaus Forkels zufolge an der Konzertsammlung Vivaldis und dessen Einrichtung für Clavier „musikalisch denken“ gelernt.¹² Dass sich Bach speziell mit der italienischen Solokantate beschäftigt hat, beweisen Fragmente einer Abschrift der Kantate *Amante moribondo* von Antonio Biffi (1666/67–1733).¹³ Mit Ausnahme der Oper und des Oratoriums sind Abschriften von jeder wichtigen Gattung der Vokal- und Instrumentalmusik nachweisbar.¹⁴

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.

Die eingangs gestellten Fragen – Hat sich Bach formaler Opernelemente bedient und in sein eigenes Werk aufgenommen? Weisen seine *Drammi per musica* eine dramaturgische Anlage auf? – werden von der Musikwissenschaft unterschiedlich beantwortet. Trotz zahlreicher Publikationen, die sich dieser Thematik widmen, liegen keine detaillierten Analysen der zu besprechenden Werke vor. Die vorliegende Arbeit soll deshalb mithilfe von analytischen Untersuchungen Ergebnisse und Antworten auf diese Fragen liefern.

¹⁰ Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel und New York 1992, S. 24.

¹¹ Ebd., S. 44.

¹² Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, hier: S. 24, in: Bach-Dok. VII, Kapitel V [Bachs Kompositionen], S. 36, und Werner Breig, Artikel „Bach, Johann Sebastian“, MGG², Personenteil Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1999, Sp.1397–1535, hier: Sp. 1405.

¹³ Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: Bach-Jahrbuch 1997, S. 7–50, speziell zur Abschrift: S. 8.

¹⁴ Vgl. Beißwenger 1992, 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 erfolgen 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 Drammi 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 Drammi per musica und in vergleichbaren Fremdkompositionen beschrieben.

Den größten Teil der Arbeit stellen die Analysen in Kapitel 3 dar. Neben einer Detailanalyse des Dramma per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* BWV 213 werden die Werke auf dramaturgische Gestaltung, Aufnahme von opernhafte Elementen und formale Satzanlagen hin untersucht. Eine Begründung der Werkauswahl erfolgt vorab in Kapitel 3.1.

Abschließend werden in Kapitel 4 Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen ausgewählten Fremdkompositionen und den Drammi per musica von Bach vorgestellt.

Eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse und ein Ausblick erfolgt in Kapitel 5.

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:

„Seit der Generation Monteverdis ist die normale Textgrundlage des italienischen Rezitativs die freie Mischung von Elfsilblern und Siebensilblern; diese aus der Kanzone stammende Versstruktur war auch im italienischen Sprechdrama üblich. Die Arie ist aufgebaut in Strophen und verfügt über Versreime. Eine Mischform des Rezitativs und der Arie stellt dabei das Arioso dar. Es ist eine arienhafte Sonderart des Rezitativs, die

z. B. Textwiederholungen und melismatischen Gesang ermöglicht, aber auf Rezitativtext beruht.“¹⁵

Das Interesse an der madrigalischen Kunst erkennt man auch bei Caspar Ziegler (1621–1690), unter anderem Dichter und Komponist in Leipzig und ein Schwager von Heinrich Schütz. In seinem 1653 in Leipzig erschienenen Traktat *Von den Madrigalen, Einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse* beschreibt Ziegler die Vorzüge und Reize einer freien Verskunst und deren Formen und weist auf die musikalische Verwendbarkeit hin. Bach hat unter anderem ein geistliches Lied Zieglers in die Weihnachtsskantate *Ich freue mich in Dir* BWV 133 aufgenommen und verarbeitet.

Vereinzelte Versuche, die madrigalische Kunst in die Kantate zu integrieren, finden sich auch in den *Neuen geistlichen Schauspielen* von 1670 von Constantin Christian Dedekind (1628–1715), Schüler Christoph Bernhards, in David Elias Heidenreichs 1665 erschienenen *Geistlichen Oden auf die fürnehmsten Feste und alle Sonntage des gantzen Jahres* sowie bei Michael Kongehl (1646–1710) und Christian Gryphius (1649–1706).

Spätestens durch Erdmann Neumeister (1671–1756), Theologe und Pastor, Dichter, Verfasser von Kantatentexten und Hofdiakon am Weißenfelser Hof, erfolgte die Übernahme von Rezitativ und Arie in die geistliche Kantate. Neumeister orientierte sich an der deutschen und italienischen Oper sowie an der italienischen und französischen Kammerkantate. Er hielt sich Ende des 17. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum auf, das unter anderem für seine Opernaufführungen weit über die Grenzen hinweg als kulturelles Zentrum bekannt war. Diese Umstände und die Förderung durch den kulturell gebildeten Weißenfelser Herzog Johann Georg (1677–1712) mögen Neumeister in der revolutionären Neugestaltung der geistlichen Kantate beeinflusst und bestärkt haben.

In der Vorrede seines ersten Kantatenjahrgangs¹⁶ 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 theatralischen Versen erborget, nicht dadurch geheiligt, indem daß sie zur Ehre Gottes gewidmet wird?“¹⁷

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

¹⁵ Reinhard Strohm, Artikel „Rezitativ“, in: MGG², Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 228–242, hier: Sp. 228.

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

¹⁷ Ebd.

Art der Kantatendichtung der bedeutendste Einschnitt und wird als „Kantatenreform“, der Kantatentyp als „Neumeisterscher Kantatentypus“ bezeichnet.

Trotz heftiger Kritik fand die neue Schreibart zahlreiche Nachahmer. In den Abendmusiken¹⁸ von Dieterich Buxtehude¹⁹ (1637–1707) lassen sich im Jahre 1705 in dem „Textbuch von Dietrich Buxtehudes ‚Castrum Doloris‘ [...] Rezitative, mehrstrophige Arien und Choralstrophen“ finden. Bereits ein Jahr zuvor war „ein kompletter Jahrgang von Kantatenlibretti in der fortan herrschenden ‚gemischten Textform‘ in Meiningen“²⁰ erschienen, bestehend aus einer „Kombination von Bibeltexten, einer Choralstrophe sowie Rezitativen und Arien“.²¹ 1705 vertonten Georg Caspar Schürmann (1672/73–1751), später Johann Ludwig Bach (1677–1731) und 1726 Johann Sebastian Bach Texte aus dessen Sammlung. Hans-Joachim Schulze führt als weitere Komponisten, die Gebrauch von gemischten Texten nahmen, Maximilian Dietrich Freißlich (1663–1731) und Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712) an.

Schon vor 1726, in seiner zweiten Weimarer Zeit, komponierte J. S. Bach insgesamt fünf Kantaten nach Texten Neumeisters (BWV 18, 24, 28, 59, 61).

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*²³ 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

¹⁸ Bei den Abendmusiken handelte es sich um Konzerte in der Lübecker Marienkirche, spätestens ab 1646 gegründet und geleitet von dem Organisten Franz Tunder. Buxtehude übernahm die Leitung von 1668 bis zu seinem Tode 1707 und führte unter anderem eigene Werke auf. Finanziert wurden die Abendmusiken von der „Kaufmannschaft zu Lübeck“. Vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk Aufführungspraxis*, Kassel 2007, S. 78–79.

¹⁹ Als Vorname von Buxtehude ist auch „Dietrich“ geläufig.

²⁰ An dem Hof des Herzogtums Sachsen-Meiningen waren u. a. Georg Caspar Schürmann von 1702 bis 1707 und Johann Ludwig Bach von 1711 bis 1731 als Kapellmeister angestellt.

²¹ Hans-Joachim Schulze, *Texte und Textdichter*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hg. von Christoph Wolff, 3 Bde., Stuttgart und Kassel 2006, Bd. 1, S. 109–125, hier: S. 114.

²² Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung*, Hamburg 1717, S. 142–143.

²³ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Überall aber gezeiget wird Dass das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe*, Leipzig 1730. Das Werk erschien 1729, wurde jedoch auf 1730 vordatiert.

nur aus dreyen Theilen. Gemeinlich 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 der Gattungsbezeichnung „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 folglich 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 müste 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; wenn 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 ¹1730, S. 363.

²⁵ Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, Leipzig ²1737, S. 416.

²⁶ Vgl. Kapitel 1. Einleitung, S. 8, Fußnote 7.

²⁷ Gottsched ¹1730, S. 364.

²⁸ Vgl. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, ³1742, S. 474. Statt „A“ steht in der Ausgabe von 1742 „ein“.

²⁹ Gottsched ¹1730, S. 364.

Theatralisches Stück daraus, welches [...] ein Drama genennt 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 gespielt 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 gespielt werden kann; wie solches bereits der Herr Professor Gottsched in seiner kritischen 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

³⁰ Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 4^{te} 1751, S. 727.

³¹ Johann Adolph Scheibe, *Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 530.

³² Ebd., S. 531.

Aufzuge eines ordentlichen Singspiels zu vergleichen, dem also nichts mehr, als eine Schaubühne und die Verkleidung der Sänger mangeln.“³³

Beide Autoren halten im Wesentlichen folgende Kriterien für ein Drama (per musica) für unverzichtbar:

1. Einheit von Zeit, Ort und Handlung (damit verbunden eine szenische Aufführbarkeit)
2. Dialog zwischen zwei oder mehreren („charakterisirt“³⁴) Personen

1.3. Terminologie weltlicher Vokalwerke – Das Drama 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.“³⁵

Dass Bach seine Werke nicht schematisch nach weltlich und geistlich geordnet hat, lässt sich in dem bereits erwähnten Nekrolog und in dem Nachlassverzeichnis von 1790³⁶ von C. P. E. Bach, neben Wilhelm Friedemann Bach Haupterbe der väterlichen Werke, erkennen. Nach Friedrich Smend waren die Manuskripte bei Bach mit Sicherheit geordnet, „schon aus dem äußerlichen Grunde, weil Bach sie zum großen Teil immer wieder gebrauchte“.³⁷ Der Nekrolog und das Nachlassverzeichnis weisen in der Struktur und Ordnung Gemeinsamkeiten auf und lassen eben keine Unterscheidung zwischen weltlich und geistlich erkennen.

Konrad Küster deutet den Begriff „weltliche Kantate“ als Ausdruck einer verbreiteten Ratlosigkeit. Eine „Differenzierung des Werkbestandes allein auf der Grundlage der Termini, die Bach und seine Dichter verwendeten“³⁸, sei schwierig.

³³ Ebd., S. 531.

³⁴ Vgl. ebd., S. 382.

³⁵ Peter Schleuning, *Vom Kaffeehaus zum Fürstenhof. Johann Sebastian Bachs Weltliche Kantaten*, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 79, Hildesheim 2014, Einführung S. 11.

³⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, Kapitel 4, S. 66–81, speziell „Singstücke“: S. 69–81, in: Carl Philipp Emanuel Bach, *Autobiography & Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, Facsimiles of Early Biographies, Vol. 4, Frits Knuf Publishers - Buren - The Netherlands, 1991.

³⁷ Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1952, S. 115.

³⁸ Konrad Küster, *Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices. Die Vokalmusik*, in: *Bach-Handbuch*, hg. von Konrad Küster, Kassel, Stuttgart 1999, S. 95–534, hier: S. 397.

Zur Differenzierung von Textinhalt und Anlass der Bachschen Kantaten sind deshalb Bezeichnungen wie „Festkantate“, „dramatische Kantate“, „Glückwunschkantate“ oder „Huldigungskantate“ entstanden, die aber weder authentisch sind noch Auskunft über den zu erwartenden musikalischen Charakter und Inhalt geben.

Ohnehin bedeutete „Huldigung“ im 17. und 18. Jahrhundert etwas ganz anderes, nämlich einen Treueschwur der Untertanen gegenüber dem Dienstherrn, also einen Rechtsakt. Dementsprechend wäre eine „Huldigungskantate“ auch nur in diesem Kontext denkbar gewesen. So beschreibt Wolfgang Hirschmann die Funktion der Serenata und die barocke Casualpoesie als zeremonielles Element innerhalb des gesamten Rahmenprogramms eines Huldigungsaktes. Serenaten enthielten zwar Glückwünsche, Lob- und Treuebekundungen etc., man dürfe sie aber nicht „pauschal als Huldigungsmusiken“ klassifizieren.³⁹ Demnach lassen sich „Begriffe wie *Huldigungskantate* oder *Huldigungsmusik* [...] historisch sinnvoll also nur auf Stücke anwenden, die tatsächlich aus Anlaß einer Huldigung verfaßt wurden.“⁴⁰ Küster hingegen sieht den Begriff „Huldigung“ als neutral genug an, um diesen dennoch zu verwenden, und spricht von einer „paraphrasierenden Huldigung“. Im Übrigen sei ein Unterschied zwischen der Glückwunsch- und der Huldigungskantate im Grunde genommen nicht zu erkennen.⁴¹

Nach Michael Talbot wurde die italienische Barockkantate „von Zeitgenossen mindestens ebenso sehr als literarische Gattung betrachtet wie als musikalische“. Als Grund nennt er „den überlegenen sozialen Rang der Poeten, die nicht selten die Dienstherrn der Musiker waren“ und den niedrigen Status der Komponisten, „die häufig noch unterhalb der Sänger rangierten“. ⁴² Die Serenata bezeichnet er als eine eigene Gattung, sieht sie aber als „Abkömmling“⁴³ der Solokantate. „Diese neue Gattung entstand kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts und fand bald ihren Platz bei Feierlichkeiten zu Anlässen wie Geburts- und Namenstagen, Verlobungen, Hochzeiten, Geburten, Siegen, Friedensschlüssen, Ankünften, Abschieden, Zusammenkünften und Rücktritten.“⁴⁴ Hirschmann bezeichnet die Serenata des 17. und 18. Jahrhunderts als „ein literarisches und musikalisches Massenphänomen“; sie war „Teil eines weitverzweigten gesellschaftlichen Systems“.⁴⁵ Auch Talbot weist auf die Problematik der wechselhaften Nomenklatur durch die Librettisten hin, indem der Inhalt der Werke in Hinsicht auf Thema und Dramaturgie nicht unbedingt dem Titel entspreche.

³⁹ Wolfgang Hirschmann, *Glückwünschendes Freuden=Gedicht – Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie* (1994), in: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert: 8. Arolser Barock-Festspiele 1993, Tagungsbericht*, hg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1994, S. 75–117, hier: S. 92.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Konrad Küster, „*Theatralisch vorgestellt*“ – zur Aufführungspraxis höfischer Vokalwerke in Thüringen um 1710/20, in: Brusniak 1994, S. 118–141, hier: S. 125.

⁴² Michael Talbot, *Die italienische weltliche Kantate*, in: Wolff 2006, Bd. 2, S. 33–47, hier: S. 35.

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:

Karl-Heinz Viertel sieht eindeutig einen Einfluss der Oper auf das geistliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs. Sämtliche Kantaten, die einen Handlungsfaden besitzen – „und sei er noch so gering“⁴⁹ –, zählten nach Viertel zu der dramatischen Gattung. Als Beispiele von Opernelementen in Bachs (geistlichem) Vokalwerk nennt er neben der Da-capo-Arie und „zahlreiche[n] Formvarianten, die [...] bereits in der Oper des 17. Jahrhunderts nachweisbar sind“⁵⁰ die Accompagnato-Rezitative, die „in der Oper des 18. Jahrhunderts [...] nur dann verwendet [wurden], wenn sich der Held oder die Heldin in einer ganz besonderen Lage befanden.“⁵¹ Die Verwendung dieser und weiterer Elemente der Oper sind eindeutig auch in Bachs weltlichen Kantaten – insbesondere in den Drammi per musica – zu erkennen.

Georg von Dadelsen hingegen bezeichnet die Huldigungs- und Glückwunschkantaten 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 *Dramma 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,

⁴⁶ Vgl. Alberto Basso, *Oper und „dramma per musica“*, in: Wolff 2006, Bd. 2, S. 49–63, hier: S. 49

⁴⁷ Bach benutzte stets die Schreibweise „Drama“.

⁴⁸ Vgl. Küster 1999, Abschnitt „Gattungsbezeichnungen“, S. 396–397.

⁴⁹ Karl-Heinz Viertel, *Johann Sebastian Bachs Verhältnis zur Oper seiner Zeit*, in: *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 18./19. September 1975*, hg. von Werner Felix, Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze, Leipzig 1977, S. 223–231, hier: S. 227.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 229.

⁵² Georg von Dadelsen, *Wenn Bach Opern geschrieben hätte*, in: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme, Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg, 28.–30. Mai 1986*, Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Bd. 61, hg. von Christoph Wolff, Kassel u. a. 1988, S. 177–183, hier: S. 180.

⁵³ Das *Dramma 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.

⁵⁵ Hans Joachim Marx, *Bach und der „Theatralische Stil“*, in: Wolff 1988, S. 148–154, hier: S. 153.

⁵⁶ Vgl. Marx 1988, S. 153.

⁵⁷ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt 2000, S. 391.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 392.

1.4. Bachs Berührungspunkte mit der Oper – Entwicklung seiner Vokalkompositionen

Laut Kirsten Beißwenger sind in Bachs Privatbibliothek alle wichtigen Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik nachweisbar – jedoch mit Ausnahme des Oratoriums und der Oper.⁵⁹ Aufgrund fehlender Nachweise derartiger Abschriften bzw. eines belegbaren Studiums dieser Gattungen sollen im Folgenden die einzelnen Lebens- und Berufsstationen Bachs auf Kontakte zu bzw. Begegnungen mit anderen Musikern, Komponisten und der Oper untersucht werden.

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 Ohrdruffer 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.⁶⁰

In dieser Zeit hatte Bach viele Möglichkeiten, mit der Gattung Oper in Berührung zu kommen. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) berichtet in seiner Biographie über Bach über dessen Reisen: „Von Lüneburg aus reisete er zuweilen nach Hamburg [...]. Auch hatte er von hier aus Gelegenheit, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentheils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke, welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit etwas ganz Neues war, fest zu setzen.“⁶¹ Zu dieser Zeit dürfte Bach zum ersten Mal mit der französischen Musik, unter anderem mit derjenigen Lullys und Lavignes,⁶² an dem Hof von Celle in Kontakt gekommen sein. Lavigne war zu diesem Zeitpunkt amtierender Kapellmeister. Walter Kolneder vermutet, dass Bach eine gewisse Vertrautheit mit der französischen Musik auch in Hamburg erworben haben könnte, wo seit 1689 Lullysche Opern aufgeführt wurden.⁶³

Auch die Gänsemarkt-Oper in Hamburg hätte Bach besuchen können. Zu dieser Zeit standen unter anderem die Opern *La forza della virtù* (1700) oder *Die wunderschöne Psyche*

⁵⁹ Beißwenger 1992, S. 44.

⁶⁰ Vgl. Breig, Artikel „Bach, Johann Sebastian“, MGG², Personenteil Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1999, Sp. 1397–1535, hier: Sp. 1398.

⁶¹ Forkel 1802, S. 162, in: Bach-Dok. VII, S. 96.

⁶² Jean-Baptiste Lully: 1632–1687, Philibert de Lavigne: 1700–1750.

⁶³ Vgl. Kolneder 2005, S. 23.

(1701) von Reinhard Keiser auf dem Spielplan.⁶⁴ 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 mithilfe von Rezitativ und Arie das dramatische Geschehen zu gestalten, also „den Handlungsablauf vorantreiben oder zum Stillstand kommen lassen“.⁶⁵ 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 Buxtehude, zu behorchen“,⁶⁶ 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.⁶⁷

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.⁶⁸ 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.⁶⁹

Eine kurze Anstellung fand Bach als „Laquey“⁷⁰ 1703 in der Privatkanzlei des Herzogs Johann Ernst in Weimar. Hier machte er Bekanntschaft mit dem Geiger Johann Paul von Westhoff. Durch ihn und seine Kompositionen kam Bach mit anzunehmender Sicherheit zum einen mit der Musik für Solovioline und zum anderen mit der Oper in Kontakt. Georg von Dadelsen vermutet, dass es zu diesem Zeitpunkt noch Opernaufführungen in Weimar gab.⁷¹

1703 wurde Bach Organist an der Neuen Kirche (Bonifatiuskirche) in Arnstadt, nachdem er im Juli des Jahres, einen Monat vor seiner Bestallung, 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.

⁶⁶ Forkel 1802, S. 162, in: Bach-Dok. VII, S. 96.

⁶⁷ Breig 1999, MGG², Personenteil Bd. 1, Sp. 1400.

⁶⁸ Vgl. Kolneder 2005, S. 24.

⁶⁹ Bach führte die *Markus-Passion* von Keiser 1713 in Weimar, 1726 und zwischen 1743 und 1748 in Leipzig auf. Die Autorschaft der Passion ist nicht vollständig geklärt. Inzwischen wird als Komponist u. a. Friedrich Nicolaus Brauns (1637–1718) vermutet. Bach sah zweifelsfrei in Keiser den Urheber des Werkes. Vgl. Beißwenger 1992, S. 170 ff.

⁷⁰ Vgl. Breig 1999, MGG², Personenteil Bd. 1, Sp. 1399 und Bach-Dok. II, S. 10.

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.“⁷²

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.⁷³

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“.⁷⁴

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.

Klaus Hofmann sieht die meisten Berührungspunkte mit der italienischen Musik in der Weimarer Zeit: „In Weimar nämlich war man der Musik Italiens in besonderem Maße zugetan.“ Der damalige Vizekapellmeister und spätere Kapellmeister am Weimarer Hof Johann Wilhelm Drese (1677–1745) hatte unter anderem in Italien studiert und dürfte „auch Musikalien für den Bedarf der Hofkapelle eingekauft“ haben. Bevor Prinz Johann Ernst zu Sachsen-Weimar (1696–1715) 1713 nach einer mehrjährigen Bildungsreise durch ganz Mitteleuropa an den Hof zurückkehrte, „hatte er bei einem Studienaufenthalt in Holland die neuartige Konzertkunst Italiens kennen gelernt“. In Amsterdam wurden zu dieser Zeit Werke italienischer Komponisten gedruckt, die der Prinz dort im großen Umfang gekauft und nach Weimar mitgebracht hat. Hofmann geht davon aus, dass diese „dann wohl auch musiziert“⁷⁵ worden sind.

⁷² Vgl. Erdmann Werner Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock*, Stadtroda 1931, S. 35.

⁷³ Vgl. Bernhard Grosse, *Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707*, in: *Bach-Jahrbuch* 1935, S. 97–106, Ausführungen zur Datierung S. 105 und Beißwenger 2012, S. 255–256.

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

⁷⁵ Klaus Hofmann, *Italienische Kantaten*, in: Emans und Hiemke 2012, Teilband 2, S. 317–339, hier: S. 321.

Am 2. März 1714 wurde Bach zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle ernannt und bekam den Auftrag, „in vierwöchigem Abstand eigene Kantaten aufzuführen.“⁷⁶ In dieser Zeit machte Bach Bekanntschaft mit Salomon Franck, der zu mindestens 21 Kantaten Bachs den Text lieferte und dem Vorbild des Kantatentyps von Erdmann Neumeister folgte. Bereits 1713/1714 vertonte Bach Kantatentexte von Neumeister in BWV 18 und BWV 61.

Darüberhinaus entstanden in Weimar die Transkriptionen aus Vivaldis Konzertsammlung *L'estro armonico* op. 3 und Bachs erste großangelegte weltliche Kantate *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208 auf einen Text von Salomon Franck.

Den Nachweis, dass sich Bach speziell mit der italienischen Solokantate beschäftigt hat, konnte Peter Wollny erbringen. Fragmente einer Abschrift der Kantate *Amante moribondo* von Antonio Biffi (1666/67–1733) sind als „ein frühes Schriftzeugnis Johann Sebastian Bachs“⁷⁷ identifiziert worden. Dies zeigt, wie intensiv sich Bach mit dem italienischen Solokonzert und der Solokantate beschäftigt hat und dass er generell für neue Stile empfänglich war.

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 Kavaliereise unter anderem durch Frankreich und Italien besuchte er in Venedig viele Opernaufführungen. 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

In Köthen verlagerte sich das Aufgabengebiet Bachs. Als Kapellmeister war er zuständig für die Leitung der Köthener Hofkapelle. So entstanden in dieser Zeit zum großen Teil Konzerte, Kammermusik und Klaviermusik. Des Weiteren komponierte Bach Huldigungs- und Glückwunschkantaten zum Neujahrsfest, zum Geburtstag und zur Heirat Leopolds. Erhalten sind BWV 66a, BWV 134a und BWV 173a.

⁷⁶ Breig 1999, MGG², Personenteil Bd. 1, Sp. 1403.

⁷⁷ Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: Bach-Jahrbuch 1997, S. 7–50, hier: S. 8.

⁷⁸ Vgl. Hofmann 2012, S. 322 und Andreas Glöckner, Artikel „Stricker, Augustin Reinhard“, MGG², Personenteil Bd. 16, Kassel und Stuttgart 2006, Sp. 172–173.

⁷⁹ Hofmann 2012, S. 322.

Tabelle I: Weltliche Kantaten 1713–1723⁸⁰

Name	BWV, Bezeichnung	Datum	Anlass
Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd	208	1713	Geburtstag Fürst Christian von Sachsen-Weißenfels
Durchlauchtster Leopold	173a, Serenata	10.12.1717 oder 10.12.1722	Geburtstag Leopolds
?	?	1.1.1718	Neujahr
Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück	66a, Serenata	10.12.1718	Geburtstag Leopolds
Die Zeit, die Tag und Jahre macht	134a, Serenata	1.1.1719	Neujahr
?	?	10.12.1719	Geburtstag Leopolds
Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne	Anh. 6	1.1.1720	Neujahr
Heut ist gewiss ein guter Tag	Anh. 7	10.12.1720	Geburtstag Leopolds
?	184a, Serenata	10.12.1720 oder 1.1.1721	? Für den Köthener Hof ⁸¹
?	?	10.12.1721	Geburtstag Leopolds
?	?	11.12.1721	Heirat Leopolds
?	?	1.1.1722	Neujahr
Amore traditore	203, Cantata	Vor 1723	?
?	Anh. 8, „Musicalische[s] Dramate“ ⁸²	1.1.1723	Neujahr

Weiterhin führt Wolff eine nicht erhaltene Kantate vom 9.8.1722 zum Geburtstag des Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst (ohne BWV Nummer), BC G13, an.⁸³

⁸⁰ Zusammenstellung der Kantaten (Tabelle I–III) aus:
NBA I/35–41, KB und

Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 1981, S. 645 ff. und
Christoph Wolff, *Bachs weltliche Kantaten: Repertoire und Kontext*, in: Wolff 2006, Bd. 2, S. 13–31.

⁸¹ Vgl. NBA I/35, KB, S. 138–142.

⁸² Vgl. NBA I/35, KB, S. 175, Abb. 35.

⁸³ Vgl. Wolff 2006, Bd. 2, S. 19, Tabelle I: Festmusiken für mitteldeutsche Fürstenhöfe.

Georg von Dadelsen nennt neben Celle und Dresden auch Braunschweig als Ort des Operngeschehens und sieht es als unwahrscheinlich an, dass Bach die Oper in Weißenfels mied. Operaufführungen in Halle, Zerbst und Leipzig hätte er ebenfalls von Köthen aus schnell erreichen können. Durch seine Reisen nach Karlsbad 1718 und 1720 könnte Bach Operaufführungen durch die „Gastspieler reisender Opertruppen [...] in den angesehenen Badeorten“⁸⁴ gesehen haben.

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.⁸⁵ 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.“⁸⁶

Ob sich Bach auf die vakante Kapellmeisterstelle an dem Fürstenhaus von Anhalt-Zerbst bewarb, ist unklar. Jedoch lieferte er dem Fürsten Johann August am 9. August 1722 eine Geburtstagskantate, die zwar nicht erhalten ist, dessen Komposition aber vermutlich aus einer Kostenaufstellung von Juli/ August 1722 hervorgeht: „Dem Herrn Capellmeister Back (!) zu Cöthen vor eine *Composition* an Unsers gnädigen Landes Fürsten hohen Geburths Tag.“⁸⁷

Während der Köthener Zeit sind gemessen an den Instrumentalwerken relativ wenig Vokalwerke entstanden. Hingegen kann man im Rahmen seiner Pflichten als Kapellmeister eine gesteigerte Produktion von weltlichen Kantaten erkennen, die als Huldigungs- und Festmusiken dienten.

Laut Forkel hätte „etwa im Jahr 1719“⁸⁸ eine Begegnung mit Georg Friedrich Händel stattfinden können. Bach erfuhr, dass sich Händel zu einem Besuch in Halle aufhielt und „säumte keinen Augenblick, ihm unverzüglich seinen Besuch abzustatten“.⁸⁹ Händel war allerdings vor Bachs Ankunft schon abgereist, sodass ein Treffen beider nicht stattfand. Ein mögliches Treffen zwischen 1730 und 1740 schlug wiederum fehl, da Bach erkrankt war. Der durch seinen Sohn Wilhelm Friedemann überbrachten Bitte, Händel möge nach Leipzig kommen, ist dieser nicht nachgekommen.

⁸⁴ Dadelsen 1988, S. 178.

⁸⁵ Vgl. Marx 1988, S. 150.

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 – beinhaltet 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 [...] die *Music* dergestalt einrichten [soll], daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht *opernhaftig* herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.“⁹⁰

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

Zusätzlich zum Schulunterricht gehörte es zu Bachs Aufgaben, neue Kantaten für die Gottesdienste zu komponieren. Neben dem immensen Schaffen von Kirchenkantaten in den ersten Jahren komponierte Bach im ersten Leipziger Jahr unter anderem die *Johannes-Passion* BWV 245 (Uraufführung am 7. April 1724 in der Nikolaikirche) und das *Magnificat* BWV 243. Darüberhinaus komponierte er zum Geburtstag von Friedrich II. von Sachsen-Gotha und Altenburg eine lateinische Ode BWV Anh. 20, deren Musik und Text verschollen sind, die aber in einem Zeitungsbericht erwähnt ist.⁹¹ Eine Trauungskantate für den 12. Februar 1725 (BWV Anh. 14) konnte durch einen Textdruck nachgewiesen werden, die Musik ist nicht erhalten.⁹²

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

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

Tabelle II: Weltliche Kantaten 1723–1727 und ohne nachweisbares Datum

Name	BWV, Bezeichnung	Datum	Anlass
Murmelt nur, ihr heitern Bäche	Ohne BWV-Nr., Bachs Autorschaft wird vermutet, Belege fehlen ⁹³	9.6.1723	Zur Berufung des Leipziger Juristen Dr. Johann Florens Rivinus zum Professor der Rechtswissenschaften

⁹⁰ Bach-Dok. I, Nr. 92, S. 177, Ziffer 7.

⁹¹ Vgl. Dürr 1981, S. 677 und NBA I/38, KB, S. 10.

⁹² Vgl. Bach-Dok. II, Nr. 186, S. 145–146.

⁹³ Dürr 1981, S. 677.

	Anh. 20, Lateinische Ode	9.8.1723	Geburtstag Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha
Sein Segen fließt daher wie ein Strom	Anh. 14	12.2.1725	Hochzeit Christoph Friedrich Lösner und Johanna Elisabetha Scherling
Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen („Schäferkantate“)	249a	23.2.1725	Geburtstag Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels
Schwingt freudig euch empor	36c	Frühjahr 1725	Geburtstag eines Lehrers
Zerreiße, zersprenget, zertrümmert die Gruft („Der zufriedengestellte Aeolus“)	205, Drama per musica	3.8.1725	Namenstag Universitätslehrer Dr. August Friedrich Müller
Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne	249b, Drama per musica	25.8.1726	Geburtstag Joachim Friedrich Graf von Flemming
Steigt freudig in die Luft	36a, Serenata	30.11.1726	Geburtstag der Fürstin Charlotte Wilhelmine zu Anhalt-Köthen
Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten	207, Drama per musica	Dezember 1726	Ehrung des Leipziger Professors Dr. Kortte
Ich bin in mir vergnügt („Von der Vergnügsamkeit“)	204	1726/1727	?
Die Freude reget sich	36b	Um 1735	Geburtstag eines Mitglieds der Leipziger Juristenfamilie Rivinus
?	194a	? vor November 1723	? Für den Köthener Hof ⁹⁴

Das Drama per musica *Entfernt euch, ihr heitern Sterne* BWV Anh. 9 aus dem Jahre 1727 ist nicht erhalten, aber durch Berichte nachgewiesen.⁹⁵ Im selben Jahr entstanden zwei weitere weltliche Vokalwerke: Das Drama per musica *Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter* BWV 193a (nur Textdruck überliefert) und die Trauerode *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* BWV 198 zum Tode der Gemahlin Augusts des Starken, Christiane Eberhardine, Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen.

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.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)“.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)⁹⁸, [...] zwei Arien aus Händels *Alcina* (1735), Alessandro Scarlattis Solokantate *Se amor con un contento* und sechs Solokantaten von Nicola Porpora“.⁹⁹

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

Tabelle III: Weltliche Kantaten 1727–1742 (1746)

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

⁹⁶ Vgl. Klaus Hofmann, *Die Hasses und die Bachs. Begegnungen und Verbindungslinien*, in: *Johann Adolf Hasse, Tradition, Rezeption, Gegenwart*, hg. von Wolfgang Hochstein, Stuttgart 2013, S. 143–156, hier: S. 148.

⁹⁷ Hofmann 2012, S. 323.

⁹⁸ Bach verfasste 1731 eine Kopie dieser Kantate.

⁹⁹ Hofmann 2013, S. 148.

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 Starcken“) = König August III.

Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde („Der Streit zwischen Phoebus und Pan“)	201, Drama per musica	1729 ¹⁰¹	Zimmermannsches Coffe-Haus
Non sa che sia dolore	209, Cantata	1. 1729 oder später ¹⁰² 2. 1734	1. ? 2. Lorenz Christoph Mizler ¹⁰³
Weichet nur, betrübte Schatten	202	1. 1730 oder früher ¹⁰⁴ 2. 1717-1723 möglich ¹⁰⁵	Hochzeit
So kämpfet nur, ihr muntern Töne	Anh. 10	1. 25.8.1731 ¹⁰⁶ 2. 25.8.1735 ¹⁰⁷	Geburtstag Joachim Friedrich Graf von Flemming
Froher Tag, verlangte Stunden	Anh. 18	5.6.1732	Einweihung der renovierten Thomasschule
Es lebe der König, der Vater im Lande	Anh. 11, Drama per musica	3.8.1732	Namenstag August II.
Frohes Volk, vergnügte Sachsen	Anh. 12	3.8.1733	Namenstag Friedrich August II.
Lasst uns sorgen, lasst uns wachen („Herkules auf dem Scheidewege“)	213, Drama per musica	5.9.1733	Geburtstag Kurprinz Friedrich Christian
Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!	214, Drama per musica	8.12.1733	Geburtstag Königin
Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärket die Macht	205a, Drama per musica	17.1.1734	Königskrönung August III.
Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärket die Macht	205a, Drama per musica	19.2.1734	Krönungsfeier August III.
?	?	3.8.1734	Namenstag August III.
Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen	215, Drama per musica	5.10.1734	Jahrestag Königswahl

¹⁰¹ Vgl. Andreas Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, in: Bach-Jahrbuch 1981, S. 43–75, zur Datierung S. 47–48.

¹⁰² Vgl. Wolff 2006, Bd. 2, S. 21.

¹⁰³ Vgl. Klaus Hofmann, *Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209*, in: Bach-Jahrbuch 1990, S. 7–25, zur Datierung: S. 18–23.

¹⁰⁴ Vgl. Wolff 2006, Bd. 2, S. 24 und Dürr 1981, S. 700.

¹⁰⁵ Vgl. Dürr 1981, S. 700.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 692.

¹⁰⁷ Vgl. Wolff 2006, Bd. 2, S. 26.

Thomana saß annoch betrübt	Anh. 19	21.11.1734	Begrüßung des Thomasrektors Ernesti
Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde	206, <i>Dramma per musica</i>	Entstanden: 7.10.1734 – 7.10.1736 ¹⁰⁸ Aufführung: 7.10.1736 (?) oder 1740 (?) zum Namenstag	Geburtstag August III.
Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten	207a, <i>Dramma per musica</i> ¹⁰⁹ , <i>Cantata</i> ¹¹⁰	3.8. (1735?)	Namenstag August III.
Schweigt stille, plaudert nicht	211	1732/1735	Zimmermansches Coffehaus
?	?	7.10.1736	Geburtstag August III.
Auf! Süß entzückende Gewalt	ohne BWV-Nr., BC G42 <i>Serenata</i>	1. 27.11.1725 ¹¹¹ 2. 1736 (?), Textdruck ab 1730 nachweisbar ¹¹²	Hochzeit Christiana Sibylla Mencke mit Peter Hohmann (ab 1736: „Hohenthal“)
Angenehmes Wiederau	30a, <i>Dramma per musica</i>	28.9.1737	Huldigung für J. C. von Henicke
O angenehme Melodei	210a	1. ¹¹³ 12.1.1729 2. ? 3. nach 1735	1. Huldigung des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels und 2. Huldigungskantate an „unbekannten Gönner“ und 3. Huldigung des Grafen Joachim Friedrich von Flemming
Willkommen! ihr herrschenden Götter der Erden	Anh. 13	28.4.1738	Königsbesuch und Vermählung der Prinzessin Maria Amalia
?	?	7.10.1739	Geburtstag August III.
?	?	3.8.1740	Namenstag August III.
O holder Tag, erwünschte Zeit	210, <i>Cantata</i>	1. 19.9.1741 ¹¹⁴	1. Hochzeit Georg Ernst Stahl mit Johanna Elisabeth Schrader

¹⁰⁸ Vgl. Dürr 1981, S. 674.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 672.

¹¹⁰ Vgl. Wolff 2006, Bd. 2, S. 27.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 24.

¹¹² Dürr 1981, S. 702, nähere Informationen zur Entstehung in: NBA I/40, KB, S. 22–25.

¹¹³ Angaben zu 1.–3. vgl. Beißwenger 2012, S. 227. Bach hat die Kantate insgesamt zweimal wiederverwendet. Die Parodiefassung *O holder Tag, erwünschte Zeit* BWV 210 ist vollständig erhalten.

Mer hahn en neue Oberkeet („Bauernkantate“)	212, Cantate en burlesque	1742	Huldigung für C. H. von Dieskau
Ihr wallenden Wolken ¹¹⁵	Ohne BWV-Nr., BC G52	Unbekannt	Neujahrs-Glückwunsch?
Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd	208a	3.8., Jahr unbekannt	Namenstag August III.

Hinweise auf Bachs Opernbesuche in Dresden während seiner Leipziger Zeit findet man bei J. N. Forkel. Er schreibt, Bach „hatte immer eine ausgezeichnet ehrenvolle Aufnahme in Dresden, und ging oft dahin, um die Oper zu hören.“¹¹⁶ Laut Forkel hatte Bach seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann „dann einige Tage vor der Abreise im Scherz“ gefragt, ob sie nicht „einmahl wieder“ die „schönen Dresdener Liederchen“¹¹⁷ hören wollten. Dies lässt auf eine erhöhte Anzahl von Besuchen der Dresdner Oper schließen.

Als nahezu sicher gilt Bachs Anwesenheit bei der Premiere von Johann Adolf Hasses Oper *Cleofide* am 13. September 1731, da er sich nachweislich zu diesem Zeitpunkt in Dresden für ein Orgelkonzert aufgehalten hat. Bezeugt durch Bachs angenommenen Besuch der Premiere und eigene anschließende Konzerte am Dresdner Hof, „dem musikalischen Wirkungskreis des neuen Dresdener Kapellmeisters [Hasse]“¹¹⁸, sieht Viertel einen persönlichen Kontakt zwischen Bach und Hasse ab dem 13. September 1731 als wahrscheinlich an.

Dadelsen zieht musikalische Parallelen zwischen der Oper Hasses und Bachs *Drammi per musica* der nachfolgenden Jahre¹¹⁹ 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.“¹²⁰ 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.“¹²¹

¹¹⁴ Vgl. Beißwenger 2012, S. 206 und Michael Maul, „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach, in: Bach-Jahrbuch 2001, S. 7–22.

¹¹⁵ Vgl. Dürr 1981, S. 723.

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.“¹²²

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“.¹²³

Einen stilistischen Bezug erwägt Viertel zu der „bereits 1732 komponierte[n] Kaffeekantate“, in der „aus dem täglichen Leben gegriffene Probleme abgehandelt wurden, die jeder Theaterbesucher gut kannte“ und der „mit direktem personalem Bezug entstandenen ‚Cantate en burlesque‘ (Bauernkantate)“, die mit ihrem „deftige[n] Ton an die wandernden Theatertruppen des 18. Jahrhunderts“¹²⁴ erinnert.

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.“¹²⁵

In der Bassarie *Rühmet Gottes Güt und Treu* aus der Trauungskantate *Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen* BWV 195 sieht Hofmann eine deutliche Nähe zu dem „Dresdner Opernton“. Beispielhaft seien der „Zweivierteltakt mit Achtel-Klopfbässen“ und der „Orchestersatz mit ausgeprägter Melodieführung durch die 1. Violine, reich an Figuren im lombardischen Rhythmus und charakteristischen Vorhaltswendungen.“¹²⁶ Peter Wollny bezeichnet diese Arie als den „modische[n] Satz in Bachs gesamten Kantatenschaffen“. Bach „nimmt offenbar direkten Bezug auf den Opernstil Johann Adolf Hasses“.¹²⁷

¹²² Christoph Wolff, *Anmerkungen zu Bach und „Cleofide“ (Dresden 1731)*, in: Wolff 1988, S. 167–169, hier: S. 168.

¹²³ Viertel 1977, S. 224.

¹²⁴ Ebd., S. 225.

¹²⁵ Hofmann 2013, S. 148

¹²⁶ Ebd., S. 149.

¹²⁷ Wollny 1997, S. 35; vgl. auch Hofmann 2013, S. 149, Fußnote 32.

Von der Kantate *Willkommen! ihr herrschenden Götter der Erden* BWV Anh. 13 ist lediglich der Textdruck überliefert, die Musik ist verschollen.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 gefertigt. Wenn aber Herr Bach manchemal die Mittelstimmen vollstimmiger setzt als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, [...] vom Herrn Capellmeister Bach [...] componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“¹²⁹

Hofmann bezeichnet BWV Anh. 13 als ein „Werk im aktuellen stilistischen Idiom“, das Bach, wahrscheinlich als Reaktion auf Scheibes Kritik „demonstrativ [...] vorgelegt hat“.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“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 1746/47.¹³²

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

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

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.

¹²⁹ Bach-Dok. II, Nr. 436, S. 336 und NBA I/37, KB, S. 97–102, hier: S. 101.

¹³⁰ Hofmann 2013, S. 149.

¹³¹ Ebd.; Hofmann weist gleichzeitig auf die ungeklärte Frage von Bachs Autorschaft hin.

¹³² Bach parodierte Pergolesis *Stabat Mater* in die Kirchenkantate *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083; vgl. Hofmann 2013, S. 149 und Bernd Heyder, *Kirchenkantaten nach dem Sommer 1727*, in: Emans und Hiemke 2012, S. 127–180, hier: S. 173–174.

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 Hesses ‚Cleofide‘ im besonderen ableiten“. Er wertet diese Entwicklung als Reaktion „auf einen sich wandelnden ‚Gusto‘“. ¹³⁴

Eine Begegnung zwischen Bach und Christoph Willibald Gluck (1714–1787) könnte es in den Jahren 1744 und 1747 in Leipzig gegeben haben. Gluck war seit 1746 Kapellmeister der Mingottischen Truppe, die regelmäßig in Leipzig gastierte. Dieser mögliche Kontakt dürfte allerdings keinen Einfluss auf die weltlichen Vokalkompositionen mehr gehabt haben, da die späteste datierbare (weltliche) Kantate *Mer han en neue Oberkeet* BWV 212 im Jahre 1742 entstanden war.

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.

¹³⁵ BWV 1127 entstand zum 51. Geburtstag von Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar und wurde im Jahr 2005 entdeckt.

2. Drammi per musica zwischen 1723 und 1736

2.1. 1723–1729

Die ersten weltlichen Kantaten Bachs mit der Bezeichnung „Drama“ entstanden ab dem Jahre 1723. Die Neujahrskantate BWV Anh. 8 von 1723 wird im Titelblatt „Musikalische[s] Dramate“ genannt, die Kantate *Entfernt Euch, ihr heitern Sterne* BWV Anh. 9 wurde als „Dramate Musico“ bezeichnet.¹ Letztere entstand zum Geburtstag Friedrich Augusts II. am 12.5.1727.

Werke mit dem Titel „Dramma per musica“² entstanden in direkter zeitlicher Folge zwischen 1725 und 1727:

1725: *Zerreiet, 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

Als Bach im Frühjahr 1729 die Leitung des *Collegium Musicum* bernahm, ist ein deutlich erhöhtes Schaffen an weltlichen Kantaten zu beobachten. Zwischen dem 3.8.1732 und 7.10.1736 sind neun Aufführungen für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus nachgewiesen.³ Sechs dieser Werke sind erhalten und tragen sämtlich die Bezeichnung „Dramma per musica“. Für den 3.8.1732 (Namenstag August II.) und 3.8.1733 (Namenstag Friedrich August II.) werden die nicht erhaltenen Glückwunschkantaten BWV Anh. 11 (Dramma per musica) und BWV Anh. 12⁴ genannt. Für den 3.8.1734 und 3.8.1735 (Namenstage August III.) und den 7.10.1736 (Geburtstag August III.) werden Kompositionen vermutet.

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:⁵

Tabelle IV: Drammi per musica 1729–1736

Name	BWV	Datum	Anlass
Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde	201	1729	Zimmermansche Coffehaus
Lasst uns sorgen, lasst uns wachen	213	5.9.1733	Geburtstag Kurprinz Friedrich Christian
Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!	214	8.12.1733	Geburtstag Königin
Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärket die Macht	205a	1. 17.1.1734 2. 19.2.1734	1. Königskrönung August III. 2. Krönungsfeier August III.
Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen	215	5.10.1734	Jahrestag Königswahl
Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde	206	Geplante Aufführung: 7.10.1734 Mögliche Aufführung: 7.10.1736	Geburtstag des Königs
Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten	207a	3.8.1735?	Namenstag des Königs

Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärket die Macht BWV 205a ist eine Parodie des Drama per musica *Zerreiβet, 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 Drama 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 Jahre⁶ 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

⁵ Von BWV 205a ist nur der Text erhalten. Im Gegensatz zu BWV Anh. 11 und Anh. 12 ist durch die Parodiebeziehung von BWV 205 zu BWV 205a der Notentext aller nichtrezitativischen Sätze erhalten.

⁶ Vgl. Dürr 1981, S. 672.

Aufführungsdatum den 7.10.1736. Er hält eine Wiederholung der Aufführung im Jahre 1740 „zum Namenstage des Königs mit geringfügigen Textänderungen“⁷ für wahrscheinlich.

Weitere Kompositionen für das Königshaus nach 1736 werden für den 7.10.1739 (Geburtstag August III.) und den 3.8.1740 (Namenstag August III.) vermutet. Das Aufführungsdatum der Kantate *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208a ist nicht eindeutig festzustellen. Sie wurde ebenfalls zum Namenstag Augusts III. aufgeführt und geht als Parodiekomposition aus der gleichnamigen Kantate BWV 208 aus dem Jahre 1713 hervor.

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

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

1. Bach wollte sich als neuer Kapellmeister in Dresden bewerben.

Die Stelle des „Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeisters“ am Dresdner Hof war seit dem Tode Johann David Heinichens am 16. Juli 1729 vakant. Heinichen hatte dieses Amt seit dem 1. August 1716 bekleidet und in diesen Jahren unter anderem Serenaten, katholische Kirchenmusik und eine Oper für den Hof komponiert. Christoph Wolff hält es für „undenkbar, [...] daß Bach nach dem Tode Johann David Heinichens 1729 nicht auch selbst mit dem Gedanken eines Amtswechsels nach Dresden gespielt haben sollte.“⁸ Dafür sprächen die für ihn misslichen und für seine musikalische Arbeit nicht zufriedenstellenden Umstände in Leipzig. In Dresden hingegen hätten ihm professionelle Musiker zur Verfügung gestanden. Allerdings, so Wolff, „konnte für Bach nach den Weimarer und Köthener Erfahrungen [...] eine feste Anstellung an einem absolutistischen Hofe [...] kaum ernsthaft attraktiv erscheinen.“ Zudem hätte „der italienische Opernbetrieb als Hauptaufgabe weder seiner Herkunft noch seiner Neigung“⁹ entsprochen.

Auch die zeitliche Entstehung der Werke spricht gegen diese These. Am 1. Dezember 1733 wurde das Amt des Kapellmeisters am Dresdner Hof unter dem neuen König August III. offiziell mit Johann Adolf Hasse neu besetzt. Der Schaffensbeginn der *Drammi per musica* für den Dresdner Hof fällt demnach zum einen in das Jahr der Königskrönung Augusts III. und zum anderen exakt in das Jahr des offiziellen Amtsantritts Hasses. Vor dem ersten

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.

Nach seinem Weggang aus Köthen durfte Bach sich weiterhin als „Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischer Capellmeister“ bezeichnen. Als Fürst Leopold von Anhalt-Köthen am 19. November 1728 starb, erlosch der Titel. Anfang 1729 wurde Bach von Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels zum „Hochfürstlich Sachsen-Weißenfelsischen Kapellmeister von Hause aus“ ernannt und konnte den Titel bis zum Tod des Herzogs am 28. Juni 1736 führen. Dass Bach sein Ansehen und seine Position durch Titel verbessern wollte, zeigt sich auch in seiner Bezeichnung als Thomaskantor. 1723 wurde er von der Stadt Leipzig zum „Cantor der Schulen zu St. Thomas“¹⁰ ernannt. Bach erweiterte seine Amtsbezeichnung eigenhändig zu „Director Chori Musici Lipsiensis und Cantor zu S. Thomae“.¹¹

Hans Rudolf Jung zufolge entstanden die meisten weltlichen Festmusiken zur Zeit Bachs und Telemanns „entweder in Verbindung mit dem höfischen Amt oder auf Bestellung gegen besondere Bezahlung –, seltener aus eigenem freien Entschluß der Komponisten. In diesen Fällen verbanden die Schöpfer [...] die Hoffnung, manchmal auch die begründete Absicht auf materielle oder ideelle Anerkennung.“¹²

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.

Nach dem Tode Augusts II. am 1. Februar 1733 wurde eine dreimonatige Staatstrauer angeordnet. In dieser Zeit war das Musizieren untersagt. Es „ergab sich für Bach eine willkommene schöpferische Mußezeit, die er auch sogleich sinnvoll nutzte.“¹³ 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.¹⁴ Wolff deutet dies als

¹⁰ Vgl. *Endgültiger Revers des Thomaskantors*, in: Bach-Dok. I, Nr. 92, S. 177–178.

¹¹ Vgl. Breig 1999, Sp. 1411–1412.

¹² Hans Rudolf Jung, *Weltliche Festmusiken Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns*, in: Felix, Hoffmann und Schneiderheinze 1977, S. 205–214, hier: S. 206.

¹³ Christoph Wolff, *Bach – Kantor und Kapellmeister*, in: Wolff 2006, Bd. 3, S. 95–105, hier: S. 103.

¹⁴ Bach-Dok. II, Nr. 388, S. 278–279.

Im „Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsischen Hof- und Staatskalender“ wird Bach unter dem Abschnitt „Die Königl. Capell- und Cammer-Musique“ von 1738–1741 als „Kirchen-Composit.“ aufgeführt. Vgl. Bach-Dok. II, Nr. 388, S. 279, Anmerkung II.

eine „überaus geschickte Strategie“ Bachs, indem er „dem Thronfolger eine Huldigung darzubringen dachte, die zugleich seinen [eigenen] Leipziger Status aufwerten konnte.“¹⁵

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.¹⁶ Eine zweite Honorarquittung vom 5.5.1738¹⁷ weist den gleichen Betrag von 50 Talern 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.¹⁸

2.4. Dramaturgischer Aufbau der Drammi 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.¹⁹ Hier liegen nach Küster die Wurzeln, die „Bachs weltliches Kantatenwerk viel eher verständlich werden [lassen] als die modernen, bürgerlich orientierten Opernströmungen seiner Zeit“.²⁰ Wie einige von Bachs weltlichen Kantaten wurden die musikdramatischen Werke der „Opernkultur der Florentiner ‚Camerata‘“²¹ 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]“²², 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

¹⁵ Wolff 2006, Bd. 3, S. 104.

¹⁶ Zum Grundgehalt als Thomaskantor vgl. Bach-Dok. I, Nr. 137, S. 102–103, zur Kantatenaufführung Bach-Dok. I, Nr. 119, S. 196.

¹⁷ Vgl. Bach-Dok. I, Nr. 122, S. 198–199.

¹⁸ Vgl. Bach-Dok. II, Nr. 137, S. 102–103, hier: S. 103.

¹⁹ Vgl. Küster 1999, S. 399.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

vorhersehbar und durch den äußeren Anlass vorbestimmt ist. Opernhafes im Sinne des weiteren 18. Jahrhunderts in Bachs weltlichen Kantaten werde folglich nicht zu finden sein.²³ 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)

Wie an den ersten drei Gruppen deutlich zu erkennen ist, handelt es sich bei Bachs weltlichen Kantaten zum größten Teil um Gratulationsmusiken.

Die Glückwünsche werden in den *dramatischen Gratulationsmusiken* im letzten Satz überbracht. Als Vermittler der Wünsche dienen eine mythologische Handlung und Figuren, „deren Existenz auf der Bühne [...] in einer Folge von Sätzen legitimiert [wird].“²⁴ Einen Bezug zur höfischen Oper sieht Küster in der vergleichbaren „Licenza“,²⁵ der Hinwendung an den Herrscher und das Lob an diesen. Wegen der deutlich kleineren Anlage der *dramatischen Gratulationskantaten* steht im Gegensatz zur Oper nicht der mythologische Stoff, sondern der Grundgedanke der Gratulation und des Lobes im Vordergrund.

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.“²⁶

Als dritte Form der Glückwunschkantate steht die *Komposition mit direkter Anrede*. In ihr wird der Gefeierte direkt mit Namen angesprochen.²⁷ Der Vorteil der direkten Ansprache in der 2. Person Singular wertet Küster als Möglichkeit, Standesgrenzen zu überwinden. Ein Textdichter bzw. Komponist eines niedrigen Standes kann somit einen Herrscher bzw. eine Person eines höheren Standes mit dem vertrauten „Du“ anreden, was sonst undenkbar wäre.²⁸ Allerdings wird das Prinzip der direkten Anrede nicht konsequent durchgehalten,

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 400.

²⁵ Die „Licenza“ (ital. „Erlaubnis“) ist ein an das Publikum gewandter Epilog in Bühnenwerken (hier: Oper oder Festmusik). Übliche Form der Licenza ist die Abfolge Rezitativ-Arie, teils auch mit abschließendem Chor. Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon, hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, 2. Auflage 1995, Bd. 3 L–Q, S. 39.

²⁶ Küster 1999, S. 400.

²⁷ Vgl. ebd., S. 401.

²⁸ Vgl. ebd., S. 400.

wodurch sich in den Arien ein „betrachtender‘ Ansatz entfaltet“.²⁹ Küster sieht hierin eine Beziehung zur formalen Anlage der Oper, in der die Arie nicht die Funktion hat, die Handlung voranzutreiben, sondern die des Betrachtens einnimmt. Als Beispiel nennt er die Kantate BWV 173a. Hier wechseln sich Rezitativ mit direkter Anrede und vorantreibender Handlung und Arie als betrachtendes Element ab. Erst in der Schlussarie und dem abschließenden Duett wird das Mittel der direkten Anrede wieder aufgenommen. Weitere Beispiele sind BWV 198 und BWV 215.

Hauptziel der Glückwunschnusiken ist folglich die Licenza, also die Gratulation an den Gefeierten, und nicht die eigentliche Handlung. Weitere dramatische Merkmale wie zum Beispiel ein Abgang, ein erneutes Auftreten oder eine Neukonstellation der Personen, alles dramatische Hauptelemente der Oper, besitzen diese Werke nicht. Dies ist dadurch begründet, dass die Anzahl der Solisten sich nach der Größe des Schlusschores richtet und diese die Bühne nicht vorzeitig verlassen dürfen, da ansonsten das Handlungsziel, die Licenza, aus dem Fokus tritt. Dass ein überraschender Auftritt und ein vorzeitiger Abgang einer Person, nämlich jener der „Wollust“ im Drama per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* BWV 213 dennoch möglich sind, wird die Analyse dieses Werkes aufzeigen.³⁰

Die *dramatischen Kantaten* BWV 201 und 211 enthalten keine Glückwünsche, die *weltlichen Kantaten im engeren Sinne* BWV 203 und 204 enthalten weder Glückwünsche noch eine Handlung.

Küster weist auf zwei Aspekte in Bezug auf den Gebrauch einer weltlichen Vorlage als Parodie in ein geistliches Werk hin. So werden die Kantaten BWV 203 und 204, jene ohne Glückwünsche und Dramaturgie, und BWV 201 und 211, jene mit dramatischem Inhalt ohne explizite Gratulation, nicht in ein geistliches Werk parodiert. Lediglich ein Satz aus BWV 201 (in BWV 212) und BWV 204 (in BWV 216) wurde in einer neuen weltlichen Kantate verwendet.

Werkteile aus den *dramatischen Gratulationsmusiken* fanden dagegen Einzug in geistliche Vokalwerke. Das *Weihnachtsoratorium* BWV 248 entstand neben BWV 214 und 215 unter anderem aus BWV 213, das *Osteroratorium* BWV 249 aus der sogenannten Schäferkantate *Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen* BWV 249a.

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“.³¹

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.

³⁰ Vgl. Kapitel 3.2., Analyse BWV 213, S. 50 ff.

³¹ Küster 1999, S. 404.

(allegorischen) Personen. Notwendig hierfür ist eine größere Anlage des Werkes und dass „in ihm einzelne Figuren mehr als eine Arie zu singen haben.“³² Dadurch ist es möglich, derselben Figur durch musikalische Mittel einen eindeutigen Charakter zu verleihen und sich von den anderen zu unterscheiden („Rollencharakteristik“³³). Eine Entwicklung der Person in einer Arie ist nicht möglich, allenfalls werden ihr (seelischer) Zustand und ihr Verhalten in einer bestimmten Situation dargestellt. Die Arie soll somit die Stimmung und den Charakter der Person in der jeweils erreichten Handlungssituation so deutlich wie möglich wiedergeben.³⁴ Das Rezitativ dient dagegen ausschließlich der Fortentwicklung der Handlung und basiert auf der Betonung des Wortes. Inwiefern Bach auch in den Rezitativen eine Rollencharakteristik vornimmt, wird in der Analyse BWV 213 besprochen.

Ein weiteres Mittel der Dramaturgie ist das Bühnengeschehen selbst. Eine Beziehung zwischen Musik und einer möglichen pantomimischen Aktion – z. B. durch Angaben in der Partitur – ist in den vorliegenden Werken nicht zu finden.

Abschließend schreibt Küster: „Vergleichspartner sind primär Werke aus seiner näheren Umgebung – das deutsche Opernleben des frühen 18. Jahrhunderts, also vor allem Details der Hamburger Opernkultur, die auf den thüringisch-sächsischen Raum ausstrahlten.“³⁵

In Bezug auf die Auffassung Alfred Dürrs, dass die weltlichen Kantaten Bachs „keine eigentliche Handlung“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.

Küster beschreibt anhand von vier Werken, in welcher Form eine Dramaturgie und eine Handlung entstehen können und wie sich diese voneinander unterscheiden. Hierzu wählt er (dramatische) Glückwunschkantaten aus dem Zeitraum zwischen 1707 und 1722, die an dem Hof von Sachsen-Meiningen gespielt worden sind und als dessen Urheber „wohl in der Regel der damalige Meininger Hofkapellmeister, Johann Ludwig Bach, in Frage [kommt].“³⁷ So stellt Küster einen zeitlich-geographischen und biographischen Bezug zu J. S. Bach her, welches einen Vergleich der Glückwunschkantaten J. S. Bachs zulässt, da er „von dessen [Johann Ludwig Bachs] Musikpraxis [...] bekanntlich klare Kenntnis hatte.“³⁸ Von den ausgewählten Werken sind jeweils nur die Texte überliefert.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 405.

³⁶ Dürr 1981, S. 672.

³⁷ Küster 1994, S. 119.

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 Rezitativten 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. Innerhalb der Handlung dienen die Arien zu einem weiteren Exkurs und einer Verzögerung des Handlungsfortschritts: Apollo wird aufgefordert, seine Gesangskünste darzubieten, dieser besingt diese Kunst aber zunächst als solche. Dadurch stagniert der Handlungsfortschritt und es wird eine weitere Erwartung des Publikums aufgebaut, die bis zum Ende hinausgezögert wird. Die „Licenza“ wird abschließend durch einen Musen-Chor überbracht.

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

Als zweites Beispiel nennt Küster eine „Cantata“, die zum Geburtstag der Herzogin am 15. April 1716 in Coburg aufgeführt wurde. Sie unterscheidet sich insofern von der ersten, als es in ihr zunächst keine Dialoge und Interaktion der Beteiligten untereinander gibt. Nach einem eröffnenden Tuttisatz werden alle vier Personen vorgestellt, im achten Satz erfolgt eine direkte Anrede. Erst jetzt entsteht in einem Rezitativ ein Dialog unter allen Akteuren. Abgeschlossen wird die „Cantata“ mit einem weiteren Tuttisatz.

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.⁴²

Die Grundlage einer weiteren Art der dramatischen Gestaltung kann ein konkretes mythologisches Vorbild sein, dessen Zweck die reine Huldigung ist.⁴³

In dem dritten Beispiel, eine „Cantata“ von 1716, stammen die mythologischen Vorbilder aus dem *Urteil des Paris*.⁴⁴ Abgesehen von den drei Göttinnen treten die agierenden Personen zu keinem Zeitpunkt in einen Dialog zueinander, einen Bezug zur Gegenwart gibt es ebenfalls nicht. Die Episode aus der griechischen Mythologie wird von Mercurius als Erzähler wiedergegeben, Paris selbst tritt nicht in der Rolle der mythologischen Figur in Erscheinung, „sondern räsoniert vielmehr darüber, daß die Geschichte Trojas doch einen ganz anderen Lauf genommen hätte, wenn die Herzogin bei dem schicksalhaften Urteilspruch zugegen gewesen wäre.“ Daraufhin kommen die Göttinnen zu dem Schluss, nicht Paris, sondern „diesmal der Herzogin den Vorrang einzuräumen“.⁴⁵

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

Ein „Theatralisches Singspiel“ vom 18. Oktober 1722 zum Geburtstag des Herzogs stellt ein in fünf Akte unterteiltes Werk dar und übertrifft die ersten drei Beispiele in Bezug auf deren Umfang deutlich. Außerdem enthält dieses Werk detaillierte Personen- und Szenenangaben, unter anderem über den Aufbau der Bühne und die Positionierung der beteiligten Sänger. Dieses „Theatralische Singspiel“ unterscheidet sich von den vorangegangenen Beispielen lediglich in der Länge, nicht aber in der formalen Struktur: In den ersten drei von insgesamt fünf Akten werden die Personen vorgestellt, im vierten Akt entsteht ein Dialog und im fünften Akt treten alle Beteiligte gemeinsam auf. Die ersten drei Akte stellen demnach nur die aus dem zweiten Beispiel beschriebene „dramatischen Exposition“ dar.

Küster unterscheidet anhand der untersuchten Werke zwischen einer „dramatischen Huldigung“, in der die Huldigung verallgemeinert und dramatisiert wird und einer

⁴² Vgl. ebd., S. 122.

⁴³ Küster benutzt den Ausdruck „Huldigungs-Paraphrase“; vgl. Küster 1994, S. 124. Die Problematik des Begriffs „Huldigung“ ist bereits in Kapitel 1.3. besprochen worden.

⁴⁴ Das *Urteil des Paris* entstammt einer Episode der griechischen Mythologie. Paris, ein sterblicher Jüngling und verstoßener Sohn des trojanischen Königs Priamos, muss unter den Göttinnen Athene, Hera und Aphrodite die Schönste auswählen. Er entscheidet sich für letztere, nachdem diese ihm die Liebe der schönsten Sterblichen versprochen hat: Helena, die Frau des Königs von Sparta Menelaos. Als Paris in Sparta Helena begegnet, entführt er diese („Der Raub der Helena“) und nimmt sie zurück nach Troja. Helenos, ebenfalls Sohn des trojanischen Königs Priamos, ist fähig in die Zukunft zu blicken. Er hatte zuvor davor gewarnt, eine griechische Frau nach Troja zu bringen: dies würde den Untergang Trojas bedeuten. Das *Urteil des Paris* und dessen Folgen haben demnach zum Untergang Trojas geführt.

⁴⁵ Küster 1994, S. 124.

„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“,⁴⁷ 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 Drama per musica *Es lebe der König, der Vater im Lande* BWV Anh. 11, die als „Cantata“ bezeichnete Komposition *So kämpfet 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

Im Zeitraum zwischen 1733 und 1736 hat Bach insgesamt sechs *Drammi per musica* für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus komponiert. Die Musik von BWV 213, 214, 215 und 206 ist nahezu komplett neu entstanden, die Werke BWV 205a und BWV 207a sind Parodien von Kompositionen aus den Jahren 1725 bzw. 1726.

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 184a² 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 unbekannteren 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:

1. Erfüllen die als „*Dramma per musica*“ bezeichneten Werke die von Gottsched und Scheibe geforderten Kriterien eines Dramas? Und wenn ja: Wie gestalten in diesem Fall der Librettist und der Komponist die Dramaturgie? Wenn nicht: Wie geht Bach kompositorisch mit einer fehlenden Dramaturgie um?
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 opernhafte und modernen Stilelementen in den Werken ab 1733 erkennen?

¹ Vgl. Stephen A. Crist, *The Question of Parody in Bach's Cantata* Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, *BWV 215*, in: *Bach Perspectives*, hg. von R. Stinson, Bd. 1, Lincoln und London 1995, S. 135–161.

² Musik, Text und Aufführungsdaten von BWV 184a sind nicht überliefert. Die Entstehung der Kantate wird in der Köthener Zeit vermutet. Vgl. Wolff 2006, S. 20.

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:

- Takteinheiten: Themen, Ritornelle, Phrasen und Abschnitte sind in der Regel in gerade Takteinheiten, oft nach periodischem Muster, angelegt. Ausnahmen entstehen durch Verschränkungen, Imitationen, Wiederholungen von Takten und Erweiterungen. In den Schlusssätzen fällt eine strenge Periodik auf.
- Symmetrische Anlagen: diese sind sowohl in der Großanlage 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.
- Die melodischen Linien in den Singstimmen sind von einer leichten und gesanglichen Art geprägt. Innerhalb der Melodik ist häufig eine melodische Gerüstlinie⁶ vorhanden.
- Es sind überaus häufig Sequenzmodelle, insbesondere Quintfallsequenzen, über mehrere Stufen zu beobachten.
- Gehäufte Verwendung deklamatorischer Manierismen (z. B. lombardischer Rhythmus)

⁵ Vgl. Wolff 1988, S. 168.

⁶ Zum Begriff „Gerüstlinie“ vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Das Ineinander der Zeiten, Kompositionstechnische Grundlagen evolutionären Musikdenkens*, in: *Musik und. Neue Folge, Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, hg. von Hanns-Werner Heister und Wolfgang Hochstein, Bd. 1, Berlin 2001, Kapitel II.–VI. „Melodie“, S. 13–43, hier: S. 15

- 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.⁷
- Anders als in den Werken der Gruppe 2 sind in der ersten Werkgruppe keine überraschenden und unkonventionellen Besetzungen zu beobachten.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 *dramatischen Gratulationsmusiken*. Beide sind im Aufbau und in der dramaturgischen Gestaltung mit der in Kapitel 2.4. beschriebenen „Fama-Apollo-Kantate“ vergleichbar.⁹

BWV 214 zählt zu den *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 *betrachtende Gratulationsmusiken* und *Kompositionen mit direkter Anrede*.¹⁰

Folgende Sätze wurden in das *Weihnachtsoratorium* BWV 248 übernommen:

Tabelle V: Parodiebeziehungen

BWV 213	BWV 248
1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen	36 (IV). Fallt mit Danken, fällt mit Loben
3. Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh	19 (II). Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh
5. Treues Echo dieser Orten	39 (IV). Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen
7. Auf meinen Flügeln sollst du schweben	41 (IV). Ich will nur dir zu Ehren leben
9. Ich will dich nicht hören	4 (I). Bereite, dich, Zion
11. Ich bin deine, du bist meine	29 (III). Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
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 eilet
7. Kron und Preis gekrönter Damen	8 (I). Großer Herr, o starker König
9. Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern	24 (III). Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen
BWV 215	
7. Durch die von Eifer entflammten Waffen	47 (V). Erleucht auch meine finstre Sinnen

⁷ Eine gezielte Disposition von Tonarten ist ebenfalls in BWV 205 (Gruppe 2) zu erkennen.

⁸ Siehe Beispiele S. 48.

⁹ Vgl. Kapitel 2.4., S. 38 ff.

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.
- Die Solostimmen sind in den Arien virtuoser gestaltet und mit mehr Koloraturen versehen. Sie werden ebenfalls eigenständiger geführt und nicht unisono durch Instrumente verstärkt. Ausnahmen bilden eine kurzzeitige Verdoppelung zur Verstärkung der Vokalstimme bei Ansätzen neuer Verszeilen in BWV 205/3 oder bei Begleitung in Terz- oder Sextparallelen in BWV 205/11, 205/13 und BWV 207/7.
- 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'amore¹¹
 - 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).

- BWV 205: 1725 (BWV 205a: 1734, Musik nicht überliefert, vollständige Rekonstruktion ausgeschlossen)
- BWV 207: 1726 (BWV 207a: 1735¹², 1736 möglich¹³)
- BWV 213: 1733 (BWV 213/5 = Parodie von BWV Anh. 11/7, 1732 und BWV 213/13 = Parodie von BWV 184a/6, 1717/1723¹⁴)
- BWV 214: 1733
- BWV 215: 1734 (BWV 215/1 = Parodie von BWV Anh. 11/1, 1732)
- BWV 206: 1736¹⁵

Zunächst erfolgt in Kapitel 3.2. eine Analyse des Drama 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 Drama per musica.¹⁶

In Kapitel 3.3. werden alle Drama 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.

¹² Vgl. Beißwenger 2012, S. 239.

¹³ Vgl. NBA I/37, KB, S. 22.

¹⁴ Vgl. Wolff 2006, Bd. 2, S. 30, Tabelle A. BWV 184a/6 fand ebenfalls Verwendung in BWV 184 *Erwünschtes Freudenlicht* als Schlusschor *Guter Hirte, Trost der Deinen* vom 30.5.1724 (spätere Umarbeitung 1731). Vgl. Dürr 1981, S. 312–313 und NBA I/14, KB, S. 158–159.

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

Die folgende Detailanalyse des Drama per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* („Herkules auf dem Scheidewege“) BWV 213 soll beispielhaft aufzeigen, wie bewusst und detailliert Bach bei der Gestaltung der Dramaturgie, Wortauslegung und Satztechnik vorgegangen ist. Neben der Aufnahme von modernen und der Oper verwandten Elementen ist eine dichte kontrapunktische Verarbeitung der Themen und Motive zu erkennen. Gleichzeitig soll die Analyse belegen, dass es sich bei Bachs weltlichen Kantaten nicht um Gelegenheitswerke mit geringerer kompositorischer Qualität handelt.

Diese Kantate nimmt unter den sechs weltlichen Werken, die zwischen 1733 und 1736 entstanden, in mehrerer Hinsicht eine Sonderstellung ein. Zum einen ist es das einzige Drama per musica dieser Gruppe, das nicht dem Herrscherpaar, sondern dem elfjährigen Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen gewidmet ist. Des Weiteren kommt dieses Werk mit seinen stilistischen musikalischen Mitteln, dem dramaturgischen Aufbau und einer Aufführungsdauer von ca. 45 Minuten¹⁷ der zeitgenössischen italienischen Oper am nächsten.

Im Unterschied zu den anderen fünf Drama 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 nichtrezitativen Sätze in die Teile I–IV des *Weihnachtsoratoriums* BWV 248 als Parodie übernommen.

Das Werk umfasst 13 Sätze. Umrahmt von zwei Chören wechseln sich jeweils Rezitativ und Arie ab. Ein Accompagnato-Rezitativ bereitet den Schlusschor vor.

Die in den Instrumenten vorgestellten Motive und Themen werden in den Notenbeispielen¹⁸ wegen der unterschiedlichen Artikulationsbezeichnungen in den jeweiligen Stimmen ohne diese angezeigt. Nur in ganz speziellen Fällen werden diese notiert.

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.

¹⁸ Quelle: Johann Sebastian Bach, *Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder*, hg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und Bach-Archiv Leipzig, Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, Kassel u. a. 2007, Bd. 15–16.

Bezeichnung: Drama 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:

Im Mittelpunkt steht die Entscheidung von Herkules, welchen Lebensweg er wählen soll. Auf seine Frage hin wird ihm von der Wollust ein angenehmes Leben ohne Mühsal versprochen. Die Tugend hingegen verspricht ihr ein mit Fleiß erschwertes, dafür aber ruhmreiches Leben. Herkules entscheidet sich, der Tugend zu folgen.

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

Tabelle VI: Übersicht

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

¹⁹ Vgl. Dürr 1981, S. 662.

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

Ein Vorspiel bereitet den Choreinsatz in Takt 25 vor. Der Satz beginnt mit einem achttaktigen Ritornellthema in F-Dur mit voller Orchesterbesetzung und mit einem Halbschluss in C-Dur endend. Die ersten acht Takte sind gegliedert in 4+4 Takte, welche sich jeweils in 2+2 Takte unterteilen lassen.

Notenbeispiel 1: Ritornellthema

1 (25) 2 (26) 3 (27) 4 (28) 5 (41) 6 (42) 7 (43) 8 (44)

Lasst uns sor - gen, lasst uns wa - chen, ü - ber un - sern Göt - ter sohn, _____

(Textierung bei Singstimmeneinsatz: T. 1-4 = T. 25-28, T. 5-8 = T. 41-44)

In Takt 1–2 wird F-Dur über dem Liegeton f im Basso continuo (B.c.) und harmonisch über B-Dur und C-Dur gefestigt. Mit dem es in der Continuostimme zu Beginn von Takt 3 erscheint F-Dur als Zwischendominante und führt nach B-Dur in Takt 4 mit sofortiger Rückkehr nach F-Dur auf der Zählzeit zwei. Takt 5 beginnt in B-Dur. C-Dur als Sekundakkord leitet zurück nach F-Dur in Takt 6. Takt 8 endet nach einer Abkadenzierung ab Takt 7 mit einem Halbschluss in C-Dur.

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 d^2 vergleichbar mit Takt 1.

Eine weitere Symmetrie lässt sich in der Bewegungsrichtung 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

Abwärtsbewegung Aufwärtsbewegung Abwärtsbewegung

1 2 3 4 5 6 7 8

Tonart jeweils auf der Zählzeit eins

F-Dur C-Dur F-Dur B-Dur B-Dur F-Dur F-Dur C-Dur

2 + 2 Takte 2 + 2 Takte

4 Takte 4 Takte

8 Takte

Die Oberstimme besetzt auf den schweren Zählzeiten der Takte überwiegend die Terz des jeweiligen Dreiklangs. Ausnahmen sind Takt 2 Zählzeiten eins (g^1 als Quinte von C-Dur) und drei (f^1 als Grundton von F-Dur), Takt 4 Zählzeit zwei (c^2 als Quinte von F-Dur) und Takt 8 Zählzeit eins (g^1 als Quinte von C-Dur mit a^1 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 e^2 in das f^2 auf die schwere Zeit von Takt 6 zurück nach F-Dur.

Das Ritornellthema lässt sich in vier Motive einteilen:

Notenbeispiel 3:

The musical notation shows a single melodic line in 3/8 time. Measures 1-2 form Motiv R1, measures 3-4 form Motiv R2, measures 5-6 form Motiv R3, and measures 7-8 form Motiv R4. The key signature has one flat (B-flat).

Das Thema ist periodisch gestaltet und zeichnet sich durch eine kantable Melodik aus. Dem zweiten Ton folgt eine Abwärtsbewegung zu Takt 2 ($b^1-g^1-f^1$). 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 a^1 bis d^2 an und kehrt in Takt 4 zu c^2 zurück. Diese Aufwärtsbewegung, als Anabasis bezeichnete Figur, betont die Aussage „lasst uns wachen“.²⁰ 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 d^2 mit einem lombardischen Rhythmus an und erreicht in Takt 6 kurzzeitig das f^2 als höchsten Ton des Themas. Der abwärtsgehende Lauf steuert in Takt 7 das a^1 aus Takt 1 an und führt über einen Quartsprung zu d^2 und zwei nachfolgenden Terzsprüngen abwärts über das b^1 zu g^1 in Takt 8. Der charakteristische Sextvorhalt eines Halbschlusses a^1-g^1 in Takt 8 betont erneut die Terz der Haupttonart und entspricht der melodischen Figur („Katabasis“) aus Takt 2 und 4.

Melodische Elemente lassen sich auch im B.c. erkennen. Takte 3 und 4 werden fächerartig zur Oberstimme mit einer sekundartig fortschreitenden Basslinie verbunden ($es-d-c-B$). Dies entspricht der Umkehrung der Oberstimme aus Takt 3 bis zur Zählzeit eins in Takt 4.

Notenbeispiel 4: Umkehrung

The notation shows the bass line for measures 3 and 4. The instrument is labeled 'B.c. (8va)'. The notes in measure 3 are E-flat, D, and C, and in measure 4 are B and A, which is the inversion of the upper voice from the previous example.

Die Continuo­stimme setzt in Takt 5 mit einer Sechzehntelkette an und umspielt die Septime b von C-Dur. Sie unterstützt nun die rhythmisch belebtere Melodiestimme und antizipiert gleichzeitig den Rhythmus aus dem abwärtsgeführten Lauf der Oberstimme in Takt 6.

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 b^1 von C-Dur statt, die sich in die Terz a^1 von F-Dur auflöst.

²⁰ Vgl. Meinrad Walter, *Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium*, Kassel u. a. 2006, S. 126 und Dürr 1981, S. 663.

Notenbeispiel 5: abgeändertes Motiv R1' + R2'

Musical notation for Example 5. The top staff is Horn I, and the bottom staff is Ob. I / Vl. I. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measure 9 shows Horn I playing a quarter note G2. Measure 10 shows Horn I playing a quarter note A2. Measure 11 shows Ob. I / Vl. I playing a quarter note G2. Measure 12 shows Ob. I / Vl. I playing a quarter note A2. Brackets below the staves indicate 'Motiv R1'' for measures 9-10 and 'Motiv R2'' for measures 11-12.

Horn I übernimmt Motiv R1' und wird von den unisono gesetzten Streichern auf c^1 und Horn II mit einem Kontrapunkt in Form einer Sechzehntelfigur begleitet.

Notenbeispiel 6: Kontrapunkt Horn II

Musical notation for Example 6. The staff is Horn II. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measure 9 shows Horn II playing a sixteenth-note figure: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 10 shows Horn II playing a sixteenth-note figure: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Oboe I und Violine I nehmen in Takt 11–12 Motiv R2 auf. Im Gegensatz zu Takt 4 fehlt in Takt 12 die Generalpause. Die Figur endet jetzt nicht auf der Zählzeit zwei, sondern wird bis zum Ende des Taktes – verbunden mit einer Kadenz – zu einem vollkommenen Ganzschluss weitergeführt. Es entsteht eine in sich geschlossene Viertaktgruppe, die ab Takt 13 sequenziert wird.

In Takt 13 setzt Oboe I mit dem Themenanfang von a^2 an und führt über den Quintsprung b^2 – e^2 in Takt 14 zu d^2 von B-Dur. Hier übernehmen die Hörner die unisono gesetzte Begleitung auf dem tiefen f und Oboe II die von Horn II vorgestellte Sechzehntelfigur aus Takt 9–10. Violine I und Oboe I setzen in Takt 15 unisono mit dem Thema von fis^2 an, Horn I von a^1 . Über D-Dur in Takt 15 wird g-Moll in Takt 16 erreicht.

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'

Musical notation for Example 7. The top staff is Horn I, and the bottom staff is B.c. (Bassoon). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measure 9 shows Horn I playing a quarter note G2. Measure 10 shows Horn I playing a quarter note A2. Measure 11 shows B.c. playing a quarter note G2. Measure 12 shows B.c. playing a quarter note A2. Brackets below the staves indicate 'Motiv R1'' for measures 9-10 and 'Motiv R2'' for measures 11-12. The B.c. part is marked 'piano' in measure 9 and 'forte' in measure 11.

Möglich ist die Umkehrung durch die Funktion des Tons e im B.c. (T. 10) bzw. in Horn I (T. 10) als Leitton zu F-Dur bzw. Terz von C-Dur und des Tons b im B.c. (T. 9) bzw. in Horn I (T. 9) als Septime von C-Dur bei der harmonisch symmetrischen Anlage beider Takte. So können die Tonverbindungen e–f und b–a gleichzeitig als Melodie- und Bassstimme verwendet werden. Es ist eine Antizipation (B.c. T. 9 = Horn I T. 10, Horn I T. 9 = B.c. T. 10) bzw. Imitation (B.c. T. 10 = Horn I T. 9, Horn I T. 10 = B.c. T. 9) zwischen den Stimmen zu beobachten.

Ab Takt 17 führt eine sechstaktige Quintfallsequenz zurück nach F-Dur in Takt 22. Oboen und Streicher treten ab Takt 17 mit einem neuen motivischen Element zu den Hörnern und dem B.c. in Kontrast. Prägnant sind die Septimvorhalte (bzw. Nonvorhalte der jeweils zugrundeliegenden Tonart) in den Takten 18 und 20 in Oboe I und Violine I und zusätzlich der Quartnonvorhalt in Takt 22 in Horn I, Oboen I, II und Violine I, II.

Notenbeispiel 8: Quintfallsequenz und Kadenz

17 Oboe I
Violine I

18 19 20 21

g-Moll C-Dur F-Dur B-Dur e^{5b} C-Dur

Quintfallsequenz

22 23 24

F-Dur Kadenz

Die Sechzehntelfiguren der Hörner ab Takt 17 leiten sich aus den Takten 12 bzw. 16 ab und setzen auf der leichten Zählzeit zwei ein. Im Gegensatz zu Takt 9–10 und 13–14 besetzt der B.c. in den Takten 17, 19 und 21 mit einer Achtelbewegung den Schwerpunkt der jeweiligen Takte und tritt in Kontrast zu den Hörnern. Verbunden mit dem fehlenden Dynamikwechsel erhält der B.c. in diesen acht Takten mehr an Gewicht als in den Takten 9–16.

Notensbeispiel 9: Quintfallsequenz, Rückführung nach F-Dur

17 Horn I

18 tr 19 20 tr 21 22 23 Motiv R3 24

Horn II tr

B.c.

Quintfallsequenz Kadenz

F-Dur wird durch eine I–IV–V Kadenz in Takt 23 bestätigt. Der Abwärtslauf in Takt 23 in Horn I erinnert an das Motiv R3 aus Takt 6. Mit einem gebrochenen F-Dur Dreiklang leitet der B.c. zum Choreinsatz in Takt 25 über.

Das Vorspiel weist eine dreiteilige Form mit jeweils acht Takten auf: Takte 1–8 dienen der Vorstellung des Themas, Takte 9–16 stellen eine Weiterführung und Verarbeitung der Takte 1–4 dar. Eine Quintfallsequenz ab Takt 17 mit Einführung neuen motivischen Materials führt zur Grundtonart in Takt 24 zurück.

Beinahe solistisch und nur vom Liegeton f im B.c. begleitet setzt der Chor in Takt 25 mit dem Hauptthema ein. In Takt 27 schließt sich das gesamte Orchester zu den Worten „lasst uns wachen“ an. Der Kontrast zwischen „sorgen“ und „wachen“ wird neben den musikalischen Figuren – „sorgen“ = Katabasis, „wachen“ = Anabasis – zudem durch die Instrumentation hervorgehoben. Der Vokalbass bleibt bis einschließlich Takt 38 auf f liegen.

In Takt 29 wird die aufsteigende Linie aus Takt 27 (erster Teil von Motiv R2) im Sopran abgespalten und in Takt 30 zurück zum Anfangston c^2 geführt. Takt 30 entspricht somit dem Krebs oder der Umkehrung von Takt 29 bzw. der ersten Hälfte von Motiv R2 und stellt eine Katabasis – verbunden mit „sorgen“ – dar. Begleitet wird der Sopran vom Alt in Terzparallelen. Die Takte 29–30 werden sekundabwärts bis Takt 37 sequenziert. In Takt 31 setzt der Tenor nach zwei Takten Pause mit derselben zweitaktigen Figur ein, führt sie aber ab Takt 33 nicht weiter.

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 es^2 zum Themenanfangston a^1 , in Violine II parallel in Terzen zu Violine I eine Linie von c^2 zu f^1 . 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.

Ab Takt 37 erscheint das gesamte Ritornellthema unter Einbeziehung der Chorstimmen. Die Takte 45–52 entsprechen formal den Takten 9–16. Es wird jedoch in Takt 52 nach B-Dur und nicht entsprechend Takt 16 nach g-Moll moduliert. Unterschiede im Detail sind im B.c. erkennbar. So wird der Grundton f in Takt 46 von c, in Takt 50 der Grundton b von f aus angesteuert.

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

49–52 das Thema entsprechend Takt 13–16. Takte 53–57 entsprechen den Takten 17–21. Der Vokalbass läuft in den Takten 53, 55 und 57 nicht synchron mit der Continuo Stimme, sondern behält den tänzerischen Rhythmus des 3/8-Taktes bei.

Notenbeispiel 10:

53 Bass 54 55 56 57 58

lasst uns sor - gen, lasst uns wa - chen, lasst uns sor - gen,

B.c.

Im Gegensatz zur vergleichbaren Stelle in Takt 21 erfolgt in Takt 57 kein Ausstieg aus der Quintfallsequenz. Stattdessen wird sie bis F-Dur in Takt 59 weitergeführt. Nach einer zweittaktigen Modulation erscheint in Takt 61 das Ritornellthema in C-Dur. Die Takte 65–77 entsprechen unter Berücksichtigung des Stimmentausches von Sopran und Alt bzw. Tenor und Bass und einer abgeänderten Continuo Begleitung den Takten 29–40.

Mit einer viertaktigen Kadenz endet Teil A in Takt 80 in C-Dur.

Teil B: Takt 81–160

Formal entspricht das Zwischenspiel (T. 81–97) den Takten 9–25. Zunächst übernimmt Oboe I mit dem Begleitmotiv aus Takt 9 (Horn II) die Oberstimme, Motiv R1' erscheint in Oboe II als Unterstimme. Ab Takt 83 spielen Horn I, Oboe I und Violine I Motiv R2' als Oberstimme. In Takt 85 sind in den Oboen erstmals die repetierenden Achtelnoten aus Takt 9–10 in den Streichern bzw. Takt 13–14 in den Hörnern zu beobachten. Die Streicher setzen zwei Takte aus, sodass ein reiner Bläsersatz mit Continuo Begleitung entsteht.

Ein aufwärtsgeführter Sechzehntellauf in Violine I und B.c. leitet zum Choreinsatz in Takt 97 über. Violine I und II fahren mit dem aufsteigenden Motiv R3 aus Takt 5 fort. Die Hörner setzen in Takt 97–104 aus und bekommen in Takt 105–129 eine Begleitstimme zugewiesen. Der Chor beginnt in Takt 97 mit den Worten „Unser Thron wird auf Erden herrlich und verkläret werden“. Der Sopran nutzt dazu das aufsteigende Motiv R2 in rhythmisch abgeänderter Gestalt (Notenbsp. 11), der Vokalbass übernimmt die absteigende Linie der Continuo Stimme aus Takt 3. Der „Thron“ wird mit einer Anabasis, „Erden“ mit einer Katabasis illustriert.

Notenbeispiel 11: Anabasis, Katabasis

97 Sopran Anabasis 98 99 Katabasis 100
Un - ser Thron wird auf Er - den

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

Notenbeispiel 12: Exclamatio

113 Sopran 114 115 116
un - ser Thron, un - ser Thron

Oboe I greift den Sopranon g^2 in Takt 98 mit dem g^1 und einem sich anschließenden Sechzehntellauf auf und verstärkt – zum Teil mit Umspielungen – die Sopranstimme bis Takt 120. Die melismatische Melodik in den Chorstimmen in Takt 105–112 hebt dabei die Worte „herrlich“ und „verkläret“ hervor. Nach zwei Takten Pause setzen die Streicher in Takt 101 ein, Violine I spielt bis einschließlich Takt 104 unisono mit Oboe I. In Takt 105 setzen die Hörner unisono mit dem Orgelpunktmotiv auf a ein, pausieren in Takt 107–108 und nehmen die Begleitung in Takt 109–110 auf g^1 auf. Abwechselnd mit den Hörnern übernehmen die Streicher in Takt 107–108 und 111–112 die Unisonobegleitung auf d^1 bzw. c^1 . Im Gegensatz zu Teil A bilden die Töne ausschließlich die Quinte der jeweiligen Tonart, wodurch die Harmonien weniger gefestigt sind als in Takt 9–10 bzw. 13–14. Die Streicher spielen in Takt 105–106 und 109–110 nacheinander auf- und abwärtsgerichtete Achtelmotive mit vorgezeichnetem *staccato*. Dem Quintstieg nach A-Dur in Takt 104 folgt ein Quintfall bis Takt 111 nach F-Dur. Über einen weiteren Quintfall in Takt 113–116 (B–e5←–A–d) wird d-Moll erreicht und in Takt 118–119 mit einer zweitaktigen Kadenz – rhythmisch gestaltet als Hemiole – bestätigt. Durch die gleiche Textdeklamation der letzten Verszeile „Unser Thron wird aus ihm ein Wunder machen“ (T. 115–120) in Sopran, Alt und Bass erhält die Aussage besonders an Gewicht.

Die Hörner setzen sukzessive mit Liegetönen und einer 2–3-Vorhaltskette in den Takten 111–116 ein. Mit dem Eintritt der zweiten Hornstimme in Takt 112 in Kombination mit Horn I ist das Motiv R1 (T. 1–2) mit Einfügen eines Tons (T. 115 a^1) in augmentierter Gestalt zu erkennen. In der Sopranstimme erscheint dieses Motiv ebenfalls mit dem ersten Ton der jeweiligen Takte.

Notenbeispiel 13: Augmentation Motiv R1

111 Horn I 112 113 114 115 116

Horn II A B G F

Sopran A B G F

(klä-)ret wer-den, un-ser Thron, un-ser Thron

Die Hörner pausieren in Takt 117–120 und setzen wieder zum Zwischenspiel ab Takt 121 ein. Dieses beginnt dominantisch in A-Dur. Die Takte 121–122 stellen Motiv R1', Takte 123–124 die Umkehrung von Motiv R2 dar. Takte 121–124 werden in Takt 125–128 sequenziert.

Notenbeispiel 14: Beginn Zwischenspiel, Umkehrung Motiv R2

121 Violine I 122 tr 123+ Oboe I 124

Motiv R1' Umkehrung R2 = B.c. Takt 3

Oboe II spielt zunächst ab Takt 123 unisono mit Violine II und ab Takt 125 das Sechzehntelbegleitmotiv, das bereits in Takt 121 in Violine II erschien. Die Hörner begleiten in Takt 121–122 und 125–126 mit dem repetierenden Achtelmotiv auf den Grundtönen der zu Taktbeginn jeweiligen Tonart. Nach zwei Takten Pause steigen die Streicher – Violine I wieder unisono mit Oboe I – in Takt 127 ein.

Die Takte 129–136 sind mit wenigen Ausnahmen mit den Takten 89–96 vergleichbar. Im Gegensatz zu Takt 91 erscheint mit dem es in Takt 131 c-Moll statt C-Dur, außerdem wird durch den erweiterten Sprung zum hohen b^2 (verminderte Quinte statt Quarte) in Takt 134 eine Tonstufe höher d-Moll statt C-Dur angesteuert und nach einer Kadenz in Takt 135 in Takt 136 bestätigt.

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.

Der Sopran übernimmt ab Takt 153 um einen Ton tiefer gesetzt und von a^1 ansetzend die Stimme aus Takt 113–116. Der B.c. folgt mit der identischen Stimme und den gleichen Harmonien aus Takt 113–116 einen Takt später. Das Wort „Thron“ (T. 156–157) wird jetzt sowohl mit der Zwischendominante A-Dur als auch mit der Auflösung nach d-Moll

harmonisiert und erhält zusätzlich mit dem Nonvorhalt (e^2-d^2) eine stärkere Betonung als an der vergleichbaren Stelle in Takt 116.

Notenbeispiel 15: Kombination Sopran- und Continuo Stimme T. 113–116 und T. 153–157

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 113 to 116. The Soprano part (top) has lyrics 'un - ser Thron, un - ser Thron'. The Continuo part (bottom) has figured bass notation: 6 5, 6 5, 6 5, 6 5. The second system covers measures 153 to 157. The Soprano part has lyrics 'un - ser Thron, un - ser Thron wird'. The Continuo part has figured bass notation: 6 5, 6 5, 9 - 8. A bracket connects the 6 5 figures in measure 114 to the 6 5 figures in measure 154.

Durch die Verflechtung der Hörner mit den Chorstimmen, die Wiederaufnahme der 2–3-Vorhaltskette aus Takt 111–116 und schließlich die Beteiligung an der Schlusskadenz mit der Oberstimme schafft Bach eine Verdichtung des musikalischen Materials zum Ende des Binnenteils. Der Binnenteil schließt in der Dominantparalleltonart a-Moll und enthält dadurch schon das folgende a^1 in der Sopranstimme (T. 161).

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 Terz e 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“.

²¹ Vgl. Küster 1999, S. 411.

Notenbeispiel 16: Dissonanzbehandlung

161 162

Sopran
Lasst uns sor - gen,

Alt
Lasst uns sor - gen,

Tenor
Lasst uns sor - gen,

Bass
Lasst uns sor - gen,

B.c.
Lasst uns sor - gen,

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

In Takt 163–164 findet ein Einschub der Streicher und Hörner mit den Takten 9–10 statt, bevor der Chor in Takt 165 das Ritornellthema aus Takt 3 und 4 – jetzt verstärkt durch die Streicher – fortsetzt. Ein weiterer Einschub der Bläser in Takt 167–168 mit den Takten 13–14 geht dem Chor voraus, der ab Takt 169 – begleitet vom gesamten Orchester – die letzten vier Takte des Hauptthemas vorträgt.

Durch die beiden Einschübe verlängert sich die achttaktige Einheit auf zwölf Takte, die sich in 3x4 Takte gliedern: Zunächst wird in Takt 160–161 F-Dur gefestigt und in den folgenden zwei Takten vom Orchester bestätigt. In Takt 165–166 wird B-Dur angesteuert und in Takt 167–168 bestätigt. Die Takte 169–172 entsprechen im harmonischen Verlauf den Takten 5–8.

Der Abschnitt Takt 173–182 entspricht in transponierter Fassung den Takten 29–36 zusätzlich einer zweitaktigen Erweiterung. Takte 183–187 sind geprägt von Motiv R2 und R4. Ausgehend von F-Dur als Dominantseptakkord (T. 183) wird jeweils über drei Quintfälle nach B-Dur (T. 184), über D-Dur nach g-Moll (T. 185–186) und über C-Dur als Dominantseptakkord zurück nach F-Dur geführt. Im Sopran lässt sich eine abwärtsgerichtete Gerüstlinie von f^2 (T. 183) bis a^1 (T. 188) erkennen. Verstärkt wird die Oberstimme von Oboe I und Violine I.

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 Takte 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 Continuo Stimme tritt.

Notenbeispiel 17:

197 Bass 198 199 200 201 202

lasst uns sor - gen, lasst uns wa - chen, lasst uns sor - gen,

B.c.

Takte 203–204 bestätigen F-Dur. Ein prägnanter Oktavsprung im Sopran zum höchsten Ton a^2 hebt deutlich die Forderung „Lasst uns wachen“ hervor:

Notenbeispiel 18: Exclamatio

203 Sopran 204

lasst uns wa - chen ___,

Die Takte 205–208 entsprechen den Takten 25–28. Jetzt wird der Chor von Beginn an von Oboen und Streichern begleitet. Takte 209–216 sind vergleichbar mit den Takten 29–36. Der Vokalbass setzt einen Takt später (T. 210) fanfarenartig mit einem aufsteigenden und gebrochenen B-Dur Dreiklang ein, was das „sorgen“ hervorhebt. Die Continuo Stimme fällt durch ihre rhythmisch gesteigerte Aufwärtsbewegung auf.

Takt 217 beginnt in B-Dur („lasst uns“, Motiv R1) und geht in Takt 218 über c-Moll als Sekundakkord und D-Dur als alterierten Sextakkord nach g-Moll. Das „sorgen“ wird hier mithilfe einer angereicherten Harmonik, der Wendung nach g-Moll und dem erneuten Ansetzen in derselben Tonart (T. 219) illustriert.

Eine Kadenz in Takt 221–224 bestätigt die Grundtonart F-Dur. Das Nachspiel in Takt 225–240 entspricht den Takten 9–24.

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
Begehrt, dem allen nachzujagen.
Ihr schlanken Zweige, könnt ihr nicht
Rat oder Weise sagen?

Im ersten Rezitativ fragt Herkules die „schlanken Zweige“ um Rat und nach dem richtigen Weg. Der Satz orientiert sich an der Gliederung des Textes und ist entsprechend zweiteilig angelegt: der erste Teil umfasst Takt 1–5, der zweite Takt 6–9. Beide Teile schließen mit einem phrygischen Halbschluss (T. 5 A-Dur, T. 9 D-Dur), der üblich für die Vertonung einer Frage ist.

Die Continuostimme steigt ab Takt 1 bis 4 chromatisch von H bis d an. In Takt 5 fällt sie eine Quinte zum G und führt im selben Takt – verbunden mit der phrygischen Halbschlusswendung – über B nach A. Harmonische Grundlage bildet ein Sekundstieg von G-Dur über C-Dur (T. 2) und A-Dur (T. 3–4) nach d-Moll (T. 4).

Ab Takt 6 bewegt sich der B.c. abwärts von Fis über F und Es zu D in Takt 9. Insgesamt unterliegt den Takten eine Quintfallsequenz von A-Dur (T. 5–6) über D-Dur (T. 6–7), G-Dur (T. 7–8) nach c-Moll (T. 9). Das Rezitativ schließt in D-Dur mit einem phrygischen Halbschluss. Takt 5 bildet die Symmetrieachse zwischen beiden Teilen.

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 Tonart B-Dur ist nach Konrad Küster bewusst gewählt worden. Aufgrund des Halbschlusses in D-Dur im vorangegangenen Rezitativ wird zu Beginn entweder G-Dur oder g-Moll erwartet. B-Dur soll dabei den überraschenden Auftritt der Wollust – sie ist bisher noch nicht durch ein Rezitativ vorgestellt und für die Bühne legitimiert worden – darstellen.²²

Die Arie zeichnet sich durch präzise Artikulationsbezeichnungen und Dynamikangaben aus.

²² Vgl. Küster 1999, S. 412.

Rahmenteil: Takt 1–112

Violine I stellt das Hauptthema vor und wird von Violine II in Sextparallelen begleitet. Das periodisch gestaltete und liedhafte Thema ist acht Takte lang und endet mit einem unvollkommenen Ganzschluss in B-Dur.

Notenbeispiel 19: Hauptthema

The image shows a musical staff for Violine I in 2/4 time, measures 1 through 8. The key signature has one flat (B-flat). The melody is as follows: Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, A4; Measure 2: quarter notes G4, F4, E4, D4; Measure 3: quarter notes G4, A4, Bb4, A4; Measure 4: quarter notes G4, F4, E4, D4; Measure 5: quarter notes G4, A4, Bb4, A4; Measure 6: quarter notes G4, F4, E4, D4; Measure 7: quarter notes G4, A4, Bb4, A4; Measure 8: quarter notes G4, F4, E4, D4. Brackets below the staff identify motifs: 'Motiv A' (measures 1-2), 'Motiv B' (measures 2-3), 'Wiederholung Motiv A' (measures 3-4), 'Teilmotiv A' (measures 5-6), 'Motiv B'' (measures 6-7), and 'Kadenz' (measures 7-8). A bracket under measures 1-4 is labeled '2+2 Takte', and a bracket under measures 5-8 is labeled '4 Takte'.

Der Orgelpunkt B bzw. b in der Continuostimme (T. 1–8) unterstützt die Grundtonart und trägt mit der auf- und absteigenden Achtelbewegung zum Charakter eines Wiegenlieds bei. Das Absenken der Tonart zur Subdominante Es-Dur in Takt 4 und das folgende F-Dur ab Takt 5 illustriert aus harmonischer Sicht das „Auf und Ab“ des Wiegens.

Notenbeispiel 20: Wiegenrhythmus

The image shows a musical staff for the Continuo part in 2/4 time, measures 1 and 2. The key signature has one flat (B-flat). The rhythm is a simple lullaby pattern: Measure 1: quarter notes G2, A2, Bb2, A2; Measure 2: quarter notes G2, F2, E2, D2. The staff is labeled 'B.c.' at the beginning.

Die Streicher beginnen in Takt 9 mit einer in den vorangegangenen Takten vergleichbaren rhythmischen und artikulierten Achtelbewegung, bei der in Violine I eine aufsteigende Linie zu beobachten ist. Die Phrase schließt in Takt 12 auf einer Halbenote und einem Septakkord in B-Dur. Der B.c. bleibt in Takt 9–12 weiterhin auf dem Orgelpunkt B liegen. In Takt 13 nimmt er die Achtelbewegung erneut auf und führt in Takt 13 aufwärts zum es. Violine I übernimmt die Aufwärtsbewegung mit der Umkehrung des Motivs B' aus Takt 6. Violine I, Viola und B.c. steigen aus ihrer fortschreitenden Achtelbewegung aus und markieren in den Takten 13–14 die Zählzeiten eins und zwei. Die abschließende Kadenz in Takt 15 – hervorgehoben durch die wiederaufgenommene Achtel- und Sechzehntelbewegung in allen Stimmen und Ansteuerung des Zieltons b^1 in Violine I – endet in Takt 16 mit einem Trugschluss in g-Moll, der sich erst im Laufe der Arie in Zusammenhang mit dem Liedtext erklären wird.

Violine I führt mit einem prägnant aufsteigenden Tritonussprung vom Zielton b^1 zu e^2 und einem synkopischen Rhythmus in Takt 16 über C-Dur nach F-Dur in Takt 17. Violine II, Viola und B.c. übernehmen als Kontrast zu den Synkopen in Violine I (T. 16, 18) die Begleitung aus den Takten 13–14. Takte 18–19 entsprechen im Aufbau den Takten 16–17. Violine I setzt jetzt mit der Septime es^2 von F-Dur an und erreicht über einen weiteren Tritonussprung

die Terz a², die in Takt 19 über eine Umspielung in das b² führt. Der kurzzeitig auftretende B-Dur Sextakkord wird nicht gefestigt, es folgt eine Weiterführung nach G-Dur in Takt 20 als Zwischendominante zu c-Moll in Takt 21.

Die Scheinheiligkeit der Wollust wird bereits im Vorspiel durch die übermäßigen Quartsprünge („Saltus duriusculus“ und „Exclamatio“) in Violine I (T. 16 und 18) deutlich. Auch wenn das meiste motivische Material bereits vorgestellt wurde, besitzen die Takte 20–25 aufgrund der polyphonen Stimmenbehandlung einen neuen musikalischen Charakter. So wurde der synkopische Rhythmus in Violine I in Takt 16 und 18 und die Begleitstimme von Viola ab Takt 13 eingeführt, der B.c. stellt den Wiegenrhythmus aus den ersten acht Takten dar. Violine II nimmt in Takt 20–25 die abwärtsgeführte Stimmführung der Altstimme aus Takt 28–29 und 35–36 vorweg. Die abwärtsgerichtete Figur entspricht der Umkehrung der Überleitungsfigur in Violine I aus Takt 11–12.

Notenbeispiel 21:

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff, labeled 'Violine I', shows measures 11 and 12. The second staff, labeled 'Violine II', shows measures 20 and 21. The third staff, labeled 'Alt (Wollust)', shows measures 31, 32, and 33. The lyrics are '(Schla -) - fe, mein Lieb -'.

Durch die kleine None der jeweiligen Tonart in Takt 21 und 23 als Anticipatio stehen Violine I und der B.c. kurz im Abstand über zwei Oktaven mit einer kleinen Sekunde in scharfer Dissonanz. Über eine Quintfallsequenz ab Takt 20 von G-Dur über c-Moll und F-Dur wird in Takt 26 B-Dur erreicht und mit einer Kadenz in Takt 26–27 und einem vollkommenen Ganzschluss in Takt 28 bestätigt.

Der Einsatz der Sopranstimme erfolgt bereits in Takt 28 Zählzeit zwei auf b¹ ohne instrumentale Begleitung und ist als weiteres dramaturgisches Element zu verstehen: Die Wollust wurde vor der Arie noch nicht durch ein Rezitativ für die Bühne vorgestellt. Der überraschende Auftritt – unter anderem durch die „falsche“ Tonart B-Dur zu Beginn – setzt sich durch den verfrühten Einsatz innerhalb der Arie fort. Küster schließt nicht aus, dass Bachs Vorgehen mit Regie-Überlegungen zusammenhing.²³ So sieht er den Auftritt der Wollust erst unmittelbar vor der Arie. Sollte dieses Drama per musica tatsächlich für die

²³ Küster 1999, S. 412.

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 Taktmitte antizipierenden Einsatz.

In Takt 29 setzen die Instrumente mit dem Hauptthema entsprechend Takt 1 ein. Takt 32 leitet über ein B-Dur Septakkord nach Es-Dur in Takt 33. Der Sopran führt abwärts über as^1 zu g^1 in Takt 33 und bleibt – entsprechend Takt 29–32 – bis Takt 36 auf dem Ton liegen. In Takt 33 setzen Violine I mit dem Thema auf es^2 und Violine II auf g^1 ein. Der B.c. beginnt im selben Takt mit es , bleibt aber im Gegensatz zur bisherigen Begleitung des Hauptthemas nicht auf dem Ton liegen, sondern springt auf der Zählzeit zwei abwärts auf c . Über c -Moll als Grundakkord in Takt 35 wird über einen Quintfall F-Dur in Takt 37 als Septakkord erreicht. Die Takte 37–40 entsprechen formal den Takten 5–8 mit einer variierten Continuostimme. Violine I führt ihre abwärtsgeführte Linie bis f^1 in Takt 40 fort, um anschließend – der Sopran singt gleichzeitig das Wort „Ruh“ – zum hohen b^2 zu springen. Die Viola spielt auf der Zählzeit eins der Takte 37–40 ein f statt es , da dieser Ton bereits von dem Sopran als Liegeton erklingt. Takt 40 endet in B-Dur.

An dieser Stelle wird bereits durch die Kombination des Sprunges in Violine I und dem Wort „Ruh“ angedeutet, dass es sich um eine falsche oder trügerische Ruhe handelt. Die Tonartenabfolge B-Dur (T. 29), Es-Dur (T. 33), c -Moll (T. 33/35), F-Dur (T. 37) und B-Dur (T. 40) stellt erneut aus harmonischer Sicht eine Abbildung des Wiegens dar (vgl. T. 1–8). Gleichzeitig könnte aus dramaturgischer Sicht die schnelle Absenkung zur Subdominante Es-Dur und im selben Takt nach c -Moll (T. 33) als Anspielung auf die letztliche Unterlegenheit der Wollust verstanden werden.

In Takt 41 setzt der Sopran mit der Weiterführung aus Takt 9–12 von f^1 an und endet in Takt 44 (vergleichbar mit T. 12) mit einer Halbenote auf as^1 als Septime von B-Dur. Der B.c. bleibt in Takt 41–44 auf dem B als Orgelpunkt liegen, Viola übernimmt mit unterschiedlichen Intervallsprüngen die Wiegenbewegung.

Der Septakkord in Takt 44 wird im folgenden Takt nicht aufgelöst, stattdessen setzt die Singstimme mit dem Themenbeginn (Motiv A) von d^2 an. Auffällig sind der Stillstand und das Liegenbleiben auf den Tönen in den Streichern. Dadurch wird zum einen deutlich das Wort „Ruh“ hervorgehoben, zum anderen bekommt die Forderung „folge der Lockung entbrannter Gedanken“ eine exponierte Stellung. Gleichzeitig erscheint in der Continuostimme erneut der Wiegenrhythmus.

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 g^1 – e^2 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* BWV 248 erkennen. In dieser wird der

aufsteigende Sextsprung zugunsten des neuen Textinhalts, der „erstgemeinten“ Ruhe, in einen Terzsprung abwärts und durch einen Vorhalt in eine Sekundabwärtsbewegung abgeändert.²⁴

Violine I antizipiert in Takt 52 den melodischen Verlauf der Sopranstimme in Takt 53. Ab Takt 53 Zählzeit zwei bis Takt 55 setzen die Streicher aus, was der Forderung der Wollust abermals an Gewicht verleiht. Nach einer Kadenz in Takt 54–55 folgt mit dem Abschluss des Soprans ein Trugschluss auf der Tonikaparallele d-Moll. Dieser wird besonders durch die Artikulation im B.c. und dem vorgezeichneten *forte* hervorgehoben. Es wird deutlich, dass der Weg der Wollust eine falsche Entscheidung – ein Trugschluss – ist. Die Takte 56–68 entsprechen den Takten 16–28 mit Ausnahme der Continuostimme in Takt 56 und dem Übergang in Violine I und B.c. in Takt 68.

Der zweite Vokalabschnitt innerhalb des Rahmenteils beginnt in Takt 69 mit dem Thema von a^1 in F-Dur und endet in Takt 72 mit einem prägnanten Septimsprung auf es^2 in F-Dur (erneute Exclamatio auf „Ruh“). Die Sopranstimme wiederholt ab Takt 73 die vorangegangenen vier Takte in B-Dur und bleibt in Takt 76 mit einer Halbenote auf as^1 als Septime von B-Dur liegen. Violine I behält die abwärtsgeneigte 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^2 an und führt schrittweise abwärts nach a^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.

Notenbeispiel 22: Imitatio

77 Violine I 78 Imitatio 79 80 Imitatio

Sopran

fol - ge der Lok - kung ent - brann - ter Ge - dan - ken,

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^1 zu e^2 den zweiten Gesangsabschnitt in

²⁴ Vgl. Walter 2006, S. 88–89.

Takt 96 abzuschließen. Zunächst setzt Viola in Takt 91 aus. Durch eine Stimmkreuzung übernimmt Violine II ab Ende von Takt 91 die Oberstimme, während Violine I ab Takt 92 auf f^1 mit dem synkopischen Rhythmus verweilt. Beide Stimmen setzen in Takt 94 aus. Die Wollust, nur begleitet vom B.c., bleibt mit ihrer Forderung „folge der Lockung entbrannter Gedanken“ alleine – fast verloren – übrig und endet zum ersten Mal nicht mit einem Trugschluss.

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

Binnenteil: Takt 113–152

Der Binnenteil beginnt nach einem Übergang im B.c. in g-Moll. Der Sopran setzt, zunächst nur vom B.c. begleitet, von d^2 an und führt zum folgenden Takt über eine abwärtsgeführte Linie zu fis^1 . Die Violinen antworten mit einer aufsteigenden Sechzehntelfigur von a^1 bzw. fis^1 und einem gefolgten Quintsprung abwärts. Die Takte 115–116 stellen eine Wiederholung der Takte 113–114 dar. Durch die Katabasis in der Singstimme und die fallenden Sprünge in den Violinen – in Violine I ein Tritonus – werden die Worte der Wollust („Schmecke die Lust, der lüsterne Brust“) deutlich in einen negativen Zusammenhang gebracht. Der Oktavsprung von Takt 114 zu 115 betont zusätzlich „die lüsterne Brust“.

Die Vokalstimme setzt ab Takt 116 die melodische Linie ohne Begleitung der Streicher fort. In Takt 117–120 findet zunächst eine Quintfallsequenz von D-Dur über g-Moll und C-Dur nach F-Dur statt, um dann in Takt 121 über einen Quintstiege in c-Moll anzusetzen. Die Stimme von Violine I ab Takt 121–128 Zählzeit eins stellt eine Quarte höher eine reale Wiederholung der Sopranstimme aus Takt 113–120 dar. Mit einer Koloratur setzt diese ab Takt 121 von es^2 an und erreicht in Takt 123 das hohe as^2 , das in Takt 124 zu einem Nonvorhalt zur Continuo-Stimme wird. In Takt 130 übernimmt Violine I erneut die Sopranstimme aus Takt 113 und führt sie bis Takt 132 fort. Das Antwortmotiv aus Takt 114 und 116 erscheint in Takt 130 in Violine II und Viola, in Takt 132 nur in Violine II.

In Takt 131 setzt der Sopran antizipierend – vergleichbar mit Takt 28 Zählzeit zwei – mit dem Motiv aus Takt 113 an. Die Takte 132 bis Beginn Takt 137 sind vergleichbar mit den Takten 113–118, jedoch mit einer variierten Continuo-Stimme und obligaten Begleitung der Violinen bis Takt 135. In Takt 138 wird die erste Hälfte des Taktes 118 (b^1 – a^1) augmentiert und zur Abkadenzierung genutzt. Statt des erwarteten Abschlusses in g-moll in Takt 139 folgt ein verminderter Akkord als Trugschluss auf der erhöhten sechsten Stufe e mit dem Einsatz der Violinen und der Viola. Letztere trat bisher nur mit dem Antwortmotiv (T. 114, 116) in Takt 130 in Erscheinung. Die Takte 139–148 sind vergleichbar mit den Takten 84–93.

Mit dem Aussetzen der Streicher in Takt 148 führt der Sopran mit einer Koloratur zunächst zu d¹, um dann in einer aufsteigenden Linie in Takt 150 g² zu erreichen. Mit einem vorgeschriebenen *adagio*, einem Oktavsprung abwärts zu g¹ 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 Rahmentails.

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, Müh und Fleiß
Erhebet sich ein edler Sinn.

Sopran (Wollust):

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

Tenor (Tugend):

Das heißt: sein wahres Heil verderben.

Entgegen der üblichen Funktion eines Rezitativs – das Vorantreiben der Handlung – gelingt es Bach, durch musikalische Figuren eine Charakterisierung der Personen vorzunehmen.²⁵

Der Satz hat eine Länge von 19 Takten und wird mit einem C-Dur-Sextakkord eröffnet. Der B.c. führt in Takt 3 mit dem A nach F-Dur, das wegen der vorangehenden Melodik der Sopranstimme in f-Moll eine modulierende Funktion einnimmt. Über D-Dur in Takt 3 wird g-Moll in Takt 4 erreicht. Auf der Zählzeit drei desselben Taktes entsteht ein Sekundakkord über f im B.c. (G-Dur) und führt über C-Dur (T. 5–6) und A-Dur (T. 6–7) nach d-Moll (T. 8). Schließlich wird nach C-Dur in Takt 9 abkadenziiert. Der „bequeme Gang“ in Takt 7–8 bekommt zunächst eine trügerische Note, indem der „Gang“ mit einer fallenden Terz in das f¹

²⁵ Auch in dem Drama per musica *Zerreiβet, 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.

als Terz von d-Moll besetzt wird. Die Worte „mit Freuden“ hingegen werden mit einer Exclamatio (a^1-f^2) vertont.

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

Notenbeispiel 23: Harmonischer Verlauf Takt 1–9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

B.c.

Sekundstiege C-D

Sekundstiege F-g

Sekundstiege G-A

Sekundstiege C-d

Quintfall A-d-G-C

C-Dur F-Dur D-Dur g-Moll G-Dur C-Dur A-Dur d-Moll C-Dur G-Dur C-Dur

Sopran: f-Moll

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.

Notensbeispiel 24: Exclamatio

9 10

Tenor (Tugend)

8

Wo-hin, mein Her-ku-les, wo hin?

Über D-Dur in Takt 10 und H-Dur in Takt 11 als Sextakkorde (T. 12 Zählzeit drei als Sekundakkord) wird ab der Mitte von Takt 13 E-Dur als Sextakkord erreicht. Mit einem Auftakt zu Takt 14 setzt die Wollust erneut ein und widerspricht der Tugend. Es ist ein harmonischer Stillstand bis einschließlich Takt 16 zu erkennen. Die Vokalstimme in Takt 14 und deren Intervalle zum Grundton entsprechen denen aus Takt 1–2 Zählzeit eins. Erst mit dem erneuten Einsatz der Tugend ab Takt 17 wird über Cis-Dur, fis-Moll, D-Dur und Cis-Dur nach fis-Moll in Takt 19 abkadenziiert und das Rezitativ abgeschlossen.

Innerhalb der ersten acht Takte ist eine Bevorzugung von Tonarten im B-Vorzeichenbereich zu erkennen. Erst in Takt 8 bekommt das Rezitativ durch das h^1 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 Tritonusprung $c-fis$ von Takt 9 auf 10 im B.c. zu deuten.

Es lassen sich folgende Beobachtungen zur Charakterisierung der Personen feststellen:

1. C-Dur ist die zentrale Tonart der ersten Hälfte des Rezitativs bzw. umrahmt den Abschnitt. So ist der Abstand zwischen den Tonarten der Takte 1 bzw. 9 (C-Dur, Wollust) und Takt 19 (fis-Moll, Tugend) eine verminderte Quinte, der größtmögliche Abstand zweier Tonarten. Der Übergang von Takt 9 auf 10 stellt die Mitte des Rezitativs dar. Entsprechend der Teilung einer Oktave steht der Tritonussprung im B.c. für die Teilung des Rezitativs in der Mitte und für die maximale Distanz zwischen Wollust und Tugend.

2. Sowohl der Sopran als auch der Tenor setzen auf der Zählzeit vier der Takte 8 bzw. 18 aus und der B.c. übernimmt die Abkadenzierung: Takt 8–9 von G-Dur nach C-Dur und Takt 18–19 von Cis-Dur nach fis-Moll. Dadurch werden die Wollust und die Tugend mithilfe der Kadenzen zusätzlich auf maximale Distanz gestellt.

Notenbeispiel Nr. 25: Kadenzen Wollust und Tugend

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Soprano (Wollust) and the bottom staff is for the Tenor (Tugend). The Soprano part starts at measure 8 with the lyrics 'Gang mit Freu-den zu er-wäh-len.' and ends at measure 9. The Tenor part starts at measure 18 with the lyrics 'wah-res Heil ver-der-ben.' and ends at measure 19. The bass clef (B.c.) part shows two cadences: 'Kadenz G-C' between measures 8 and 9, and 'Kadenz Cis-fis' between measures 18 and 19. The key signature changes from one flat (F major/C minor) to two flats (B-flat major/C minor) between measures 18 and 19.

3. Die Melodik der Sopranstimme in Takt 1–2 bewegt sich in f-Moll, die Tugend schließt das Rezitativ in fis-Moll ab. Zwischen dem ersten und letzten Takt entsteht ein Anstieg der Tonart um einen Halbton. Das Anheben der Tonart kann als Überlegenheit der Tugend gedeutet werden.²⁶

²⁶ In BWV 205/2 ist ein vergleichbares Vorgehen zu beobachten: Das Rezitativ beginnt in G-Dur und endet in fis-Moll. Hier wird anhand der Absenkung der Tonart das „Untergehen“ illustriert. Vgl. Kapitel 3.3.2.1., S. 111.

3.2.5. Aria: Treues Echo dieser Orten

Alt (Herkules):

Treues 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 Arie des Herkules, auch als Echo-Arie bekannt, steht im 6/8-Takt und in A-Dur. Dieser Satz stellt vermutlich eine Parodie der Arie *Frommes Schicksal, wenn ich frage* aus der ein Jahr zuvor entstandenen Namenstagskantate *Es lebe der König* BWV Anh. 11 dar.

Im Zentrum steht die von Herkules gestellte Frage nach dem rechten Weg. Das Echo antwortet Herkules auf seine jeweiligen Fragen mit einem „Ja“ oder „Nein“. Das Spiel zwischen Frage und Antwort (Echo) zeigt sich sowohl im Dialog zwischen Herkules und dem Echo als auch in der instrumentalen Einbeziehung der Oboe d’amore (im Folgenden: Oboe). Diese wird in drei verschiedenen Ebenen als Echo eingesetzt. Zum einen beantwortet sie sich selbst in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen, zum anderen reagiert sie direkt auf Herkules und tritt mit diesem in einen musikalischen Dialog. Bei Eintreten des Echos imitiert die Oboe abwechselnd das Echo und Herkules. Unterstrichen wird die Wirkung des Echos zudem durch den Einsatz von *forte* und *piano*.

Die Dramaturgie zeichnet sich durch die Disposition des Satzes innerhalb der Kantate und den Gesamteffekt 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.

Ein 18-taktiges Vorspiel bereitet den Einsatz der Singstimme vor. Bereits im zweiten Takt lässt sich das Spiel mit der Dynamik zwischen *forte* und *piano* beobachten. Die Oboe beginnt mit einem zweitaktigen Motiv, wobei die zweite Hälfte von Takt 2 die Wiederholung der ersten darstellt (Echomotiv). Zunächst bewegt sich die Stimme unterhalb des Grundtons a¹. Die Takte 3–4 sind eine Fortführung der Takte 1–2, diesmal steigt die Stimme bis cis² an. Harmonische Grundlage in Takt 1–2 bilden die Tonika und Subdominante, in Takt 3–4 Tonika und Dominante. Der B.c. setzt jeweils bei Wiederholung des Echomotivs aus, um das Echo deutlich hervortreten zu lassen.

Notenbeispiel 26: Echomotiv

Die Oboe setzt vom hohen e^2 in Takt 5 an und führt in Takt 7 zu a^1 zurück. Takte 5–7 werden wiederholt. Ab der Mitte von Takt 9 bis Takt 11 ist eine aufwärtsgerichtete Melodik von e^1 – h^1 zu erkennen und bildet einen Kontrast zu der abwärtsgerichteten Melodik in Takt 5–9. Ein prägnanter, aufwärtsgeführter und synkopenartiger Septimsprung h – a^1 leitet die Kadenz in Takt 12–13 ein.

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

Vergleichbar mit Takt 11–12 wird das Vorspiel in Takt 17–18 in Oboe und B.c. mit dem Grundton abgeschlossen. Der Sechzehntellauf in der Oboe in Takt 18 wird in der zweiten Hälfte des Taktes vom B.c. imitiert und als Überleitung genutzt.

Die Altstimme (Herkules) setzt in Takt 19 mit dem Hauptthema aus Takt 1 ein und führt es bis einschließlich Takt 22 fort, Oboe imitiert das Echomotiv in den Takten 20 und 22. Die Singstimme setzt ab Takt 23 mit einer neuen melodischen Linie an. Die harmonische Grundlage ist mit einer variierten Continuostimme vergleichbar mit der aus Takt 5–9. Ab der Mitte von Takt 27 bis Takt 29 übernimmt die Altstimme erneut die Weiterführung aus Takt 9 bis zur Mitte von Takt 11.

Die Oboe beginnt in Takt 29 mit dem Hauptthema auf e^2 und wiederholt es in Takt 31 von h^1 . 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 g^1 und e^1 zu gis^1 und

eis¹ alteriert werden. In Takt 33 setzt die Oboe mit dem Thema von fis² 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.

In Takt 30–36 ist ein Spannungsaufbau in der Altstimme zu beobachten. Nach der Frage „sollt ich irrig sein?“, verbunden mit einem Quintsprung abwärts zu e¹ (T. 30–31), folgt eine Pause von vier Achteln. Die Pause wird nach der erneuten Frage in Takt 32 – diesmal abschließend mit einer Aufwärtsbewegung zu d² und somit noch insistierender – um einen halben Takt verlängert. Bach hat detailliert das Warten und Drängen auf eine Antwort auskomponiert, indem Herkules das Echo jetzt deklamatorisch mit einer fallenden kleinen Terz auf der betonten Zeit direkt anspricht (T. 35). Der sich anschließende Pausentakt (T. 36) in der Singstimme könnte als Zeichen des Wartens auf eine Antwort verstanden werden.

Notenbeispiel 28:

30 Alt (Herkules) 31 32 33 34 35 36

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

In diesen Takten wird die Dramaturgie zum einen durch die fehlende Beantwortung durch das Echo und zum anderen durch die veränderte Harmonik geschaffen. Es werden zum ersten Mal Molltonarten angesteuert (T. 32 e-Moll, T. 33–35 h-Moll).

Über fis-Moll (T. 38–39) und E-Dur (T. 40–41) greift der Alt in der Mitte von Takt 41 die Weiterführung des Themas aus Takt 9 bzw. Takt 27 jetzt vom tieferen h auf, um in Takt 45 erstmals eine Antwort des Echos zu erhalten. Das Echo wird nun seinerseits von der Oboe im *pianissimo* beantwortet („Doppel-Echo“), wodurch im Vergleich zu Takt 13–14 ein Einschub von zwei Takten (T. 46–47) erfolgt und die Echowirkung verstärkt wird.

Notenbeispiel 29: Dialog Herkules, Oboe, Echo

45 Oboe d'amore 46 47 48 49

2 Takte Einschub

pp p pp

Alt (Herkules)

Nein! Gib mir Ant - wort: Nein! Sollt ich

Alt (Echo)

Nein, nein.

B.c.

Eine weitere Intensivierung der Forderung einer Antwort findet in Takt 54 mit der fallenden und verminderten Quinte (a¹-dis¹) in der Altstimme statt. In Takt 55–59 erfolgt eine dreimalige Beantwortung, jeweils zuerst von der Oboe und dann vom Echo. Im Gegensatz zu Takt 16 ist in Takt 56–57 eine abwärtsgeführte Bewegung der Töne h¹-ais¹ zu beobachten. So bekommen die Töne des abgespaltenen Echomotivs (Notenbeispiel 27) eine neue Funktion in den entsprechenden Tonarten: In Takt 55–56 besitzt es eine aufsteigende 7–8-, in Takt 56–57 eine absteigende 7–6- und in Takt 58–59 eine absteigende 4–3-Bewegung. Im Vergleich zu den Takten 13–16 lässt sich in den Takten 55–59 ein umgekehrter Ablauf der Vorhaltsrichtungen bei gleicher Tonartenabfolge beobachten:

Tabelle VII:

Takt	Takt 13	(14)	15	16–17	18
Stufe, Tonart	I, E-Dur	(IV, A-Dur)	II, Fis-Dur	V, H-Dur, Kadenz	I, E-Dur
Vorhalt	4–3←	(4–3)	6–7	→7–8	
			↑		
Vorhalt	7–8←		7–6	→4–3	
Stufe, Tonart	I, E-Dur		II, Fis-Dur (Basston: cis)	V, H-Dur, Kadenz	I, E-Dur
Takt	55–56 Mitte		56 Mitte – 57	58–60	61

Die Takte 13–16 enthalten achtmal das verkürzte Echomotiv. In Takt 14 wird der Vorhalt aus Takt 13 in A-Dur wiederholt. Die Takte 55–58 enthalten über dreieinhalb Takte durch die zweimalige Wiederholung neunmal das verkürzte Echomotiv. Durch das Ansetzen der Kadenz in der Mitte von Takt 59 ist ein Abschluss mit dem „nein!“ des Echos – diesmal nicht von Herkules vorgegeben – auf der Zählzeit eins in Takt 61 möglich. Ein Zwischenspiel in Takt 61–68 leitet zum zweiten Teil der Arie über.

In Takt 61–63 erscheint die Fortspinnung des Themas aus Takt 5–7 zunächst in E-Dur und in Takt 63–65 sequenziert in fis-Moll. Die Takte 66–68 sind im Aufbau vergleichbar mit den Takten 10 Zählzeit vier bis Takt 12, unterscheiden sich jedoch leicht in der Harmonik. Durch das harmonische Umfeld H-Dur (T. 66–67) und die kurzzeitig erscheinende Doppeldominante als verkürzter Fis-Durakkord ab der Mitte von Takt 66 mit dem ais¹ in der Oboe erscheint das abschließende E-Dur in Takt 69 als vollkommener Ganzschluss.

Im Folgenden werden Abschnitte häufig miteinander verschränkt. So endet das Zwischenspiel in Takt 69 im neunten Takt des Abschnitts, dieser ist gleichzeitig der Beginn des nächsten achttaktigen 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.²⁷

Die Altstimme setzt in der Mitte von Takt 69 auf h¹ mit einer abwärtsgeführten Achtelmelodik ein, bis sie in Takt 73 kurzzeitig auf eis¹ entsprechend 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 Einwüfen 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).

Herkules tritt ab Takt 77 mit der Oboe erneut in Dialog. Mit einer seufzerartigen Sechzehntelfigur wird das „Ach!“ besetzt und von der Oboe in Takt 78 und 80 imitiert. Über eine Quintfallsequenz, die bereits in Takt 73 in Cis-Dur ansetzt, wird der Dialog durch Imitationen in der Oboe in Takt 78–81 fortgesetzt. Nun tritt das Echo erneut auf, indem es das „Ja“ von Herkules und in der imitierenden Oboe (T. 82) in Takt 83 beantwortet. Nach der wiederholten Forderung „Ach! so sage lieber: Ja“ (T. 83–85) wird der Dialog zwischen allen Beteiligten fortgesetzt.

Zunächst antwortet das Echo direkt auf dem tiefen cis¹ in Takt 85, die Oboe folgt in Takt 86. Mit einem aufsteigenden Quintsprung in Takt 86 (cis¹–gis¹) und wiederholtem „ja, ja,“ wird die Figur intensiviert. Herkules setzt nach Beantwortung des Echos und der Oboe mit einem Quartsprung von gis¹ zu cis² 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 fis¹ 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.

Es folgt ein Zwischenspiel in Takt 91–99, in dem die Oboe die aufsteigende Linie aus den Takten 9–11 aufnimmt. Sie setzt in fis-Moll vom tiefen cis¹ an und führt über Cis-Dur (T. 93) und Fis-Dur (T. 94) nach h-Moll in Takt 95. Takt 96 bildet eine Kadenz nach fis-Moll. Durch eine zweitaktige Erweiterung (T. 97–98) mit einem Trugschluss in Takt 97 in D-Dur wird erst in Takt 99 ein Abschluss in fis-Moll erreicht.

Die Takte 99–126 stellen eine durch Melodik und Harmonik variierte und verlängerte Wiederholung des zweiten Teils (T. 69–90) dar. Das zwölfaktige Nachspiel beginnt in Takt 127 mit dem abschließenden „Ja!“ des Echos und endet in Takt 138 mit dem Grundton a in der Oboe d'amore, dem tiefsten spielbaren Ton auf dem Instrument.

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 Zeugin, die Tugend.

Das Rezitativ beginnt in D-Dur und endet in Takt 14 eine Quinte höher in A-Dur. Im Gegensatz zu den zwei vorangegangenen Rezitativen setzt der B.c. in Takt 1 mit dem Grundton ein. Die Kombination von Grundton im B.c. und Einsatz der Tugend könnte dabei als Standhaftigkeit der Tugend gewertet werden. Diese Praxis wird sich in den folgenden Rezitativen wiederholen.²⁸

Die Tugend beginnt fanfarenartig mit einem aufsteigenden gebrochenen Dreiklang in D-Dur und einer Exclamatio zum hohen a^2 auf der Zählzeit eins, besetzt mit dem Wort „Held“. Der exponierte und sich durch Pausen abgrenzende Ton fis^2 in Takt 4 betont die Aufforderung „komm“, die Exclamatio (h^1-e^2) das „höre“ in Takt 5.

Die Wendung nach a-Moll in Takt 12 und d-Moll in Takt 13 kann als Zeichen der Unterwürfigkeit der Tugend gegenüber Herkules interpretiert werden und ist ein weiteres Beispiel der Charakterisierung einer Person in einem Rezitativ. Der „Sohn“ (Herkules) wird mit dem hohen f^2 als Terz von d-Moll in Takt 12 und die „Zeugin“ (Tugend) mit dem tieferen gis^1 als übermäßige Sekunde (vermutlich als kleine Terz eines verminderten Vierklangs) in Takt 13 besetzt.²⁹

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.
2. Herkules folgt der Tugend. Das sukzessive Einsetzen der Stimmen illustriert das Folgen.
3. Die Fuge steht für die Flucht³¹ 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 Viertelzählzeiten 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

Achtel- oder Sechzehntelbewegung über. In Takt 9 setzt der B.c. und in Takt 13 die Tenorstimme mit dem Thema (Dux) ein.

Die bewegte Melodik des Themas illustriert dabei den Flügelschlag und das „schweben“.

Notenbeispiel 30: Fugenthema und Überleitung

The image shows a musical score for two parts: Tenor (Tugend) and B.c. (Basso Continuo). The Tenor part is in the treble clef and the B.c. part is in the bass clef. Both are in common time (C). The Tenor part starts at measure 13 with the lyrics 'Auf mei - nen Flü - geln sollst du schwe -'. The B.c. part starts at measure 13. The Tenor part has a 'Thema (Dux)' from measure 14 to 15 and an 'Überleitung' from measure 15 to 16. The B.c. part has a 'Thema (Dux)' from measure 14 to 15 and an 'Überleitung' from measure 15 to 16.

Als Kontrapunkt zum Thema in der Continuostimme erscheint die Vorhaltskette aus den Takten 5–6, die in Violine und Oboe in Takt 10–11 zu erkennen ist. Die Oboe imitiert dabei rhythmisch und in gleicher Bewegungsrichtung die Violinstimme und ergänzt die Terz der jeweiligen Tonart. In Takt 16 Zählzeit drei erscheint der erste Takt des Themas in der Oboe in Umkehrung. Ab Takt 21 ist eine Engführung in den drei Oberstimmen zu beobachten: Zunächst setzt die Violine in Takt 20 Zählzeit drei mit dem Thema auf der fünften Stufe ein, es folgt die Oboe in der Mitte des folgenden Taktes auf der ersten Stufe und schließlich die Singstimme in Takt 22 Zählzeit drei von g^1 in G-Dur.

Violine setzt in Takt 25 mit dem Thema von d^2 – jetzt als Quinte und nicht als Grundton – in G-Dur ein. Oboe folgt in der Mitte des Taktes von a^2 als Quinte von D-Dur, der Tenor setzt mit der Originalgestalt des Themas in e-Moll in Takt 27 ein. In einer erneuten Engführung beginnt die Oboe einen Takt nach dem Tenoreinsatz in Takt 28 mit dem Thema, der B.c. folgt mit einer Umkehrung des Themas ab der Mitte von Takt 29. Der dadurch entstehende Oktavsprung aufwärts wird von der Oboe im selben Takt und von der Violine einschließlich der Weiterführung des Themas in der Umkehrung in Takt 30 imitiert. Der aufsteigende Fauxbourdonsatz und die Melodik der Singstimme in Takt 31–32 stellen das vom Tenor vorgetragene Aufsteigen („steigest du“) dar. In Takt 32 erscheint in Violine und Oboe nacheinander der Themenbeginn im Original und in der Umkehrung. Die Takte 34–46 entsprechen mit einem Stimmentausch von Oboe und Violine den Takten 1–12.

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.

In Takt 46–47 findet jeweils über einen halben Takt ein Quintstieg statt, von Takt 48 auf 49 erfolgt dieser über einen Terzstieg (Zählzeit drei: e-Moll). Ab Takt 46 bis 48 erfolgt eine harmonische Rückung in Form einer großen Sekunde abwärts (T. 48 e-Moll, T. 49 D-Dur, T. 50 C-Dur).

Notenbeispiel 31:

The musical score consists of four staves. The top staff is for Oboe, the second for Violine Solo, the third for Tenor (Tugend), and the bottom for B.c. (Bassoon). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score covers measures 46 to 49. The Tenor part has lyrics: "Und durch mich soll dein Glanz, dein Glanz". Below the score, a harmonic analysis indicates the following sequence: e-Moll (Quintstieg) - h-Moll (Quintstieg) - D-Dur (Quintstieg) - a-Moll (Quintstieg) - C-Dur (Quintstieg) - G-Dur (Quintstieg).

In Takt 46 spielen Oboe und Violine abwärtsgerichtete Einwüfe in parallel geführten Sexten und treten in Takt 47–49 im halbtaktigen Abstand in Imitation. Die jeweils auf der leichten Zählzeit einsetzenden Einwüfe werden ab Ende von Takt 49 auf zwei Achtel verkürzt und imitieren sich nun im Abstand einer Viertel, wodurch eine durchgängige Achtelbewegung als Begleitung zur synkopischen und durch Vorhalte geprägten Tenorstimme entsteht. Diese steuert in Takt 51 das hohe a^1 an und illustriert das „erheben“. In Takt 49 setzt der B.c. mit dem Thema in G-Dur an und spinnt die Sechzehntelbewegung in Takt 51–52 fort. Eine großangelegte Kadenz schließt den ersten Gesangsabschnitt des Binnenteils in Takt 53 in a-Moll ab.

In der Mitte von Takt 53 setzt die Oboe mit dem Thema in Originalgestalt auf a^2 an, Violine folgt ab der Mitte von Takt 54 von d^2 mit dem tonal angeglichenen Thema in Engführung. Bereits in Takt 56 setzt der B.c. in a-Moll mit dem Thema ein. Oboe und Violine übernehmen in Takt 57 unter Berücksichtigung des Stimmentausches die Begleitung aus Takt 10 und setzen in Takt 58 zu einer Kadenz an. Bereits innerhalb der Kadenz nach a-moll in Takt 59 tritt der Tenor mit dem prägnanten und jetzt aufwärtsgeführten Oktavsprung hinzu. Dieser

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.

Über eine Quintfallsequenz von a-Moll ab Takt 59 Zählzeit drei wird e-Moll in der Mitte von Takt 61 erreicht. In Kombination mit dem Themeneinsatz in der Continuostimme in Takt 61 erscheint ein abwärtsgeführter Fauxbourdonsatz mit 7–6-Vorhalten ab Takt 63 Zählzeit drei. Der B.c. führt in Takt 64–65 den Lauf fort und setzt in Takt 66 mit der Umkehrung des Themas in C-Dur an. In Takt 66 Zählzeit drei wird kurzzeitig F-Dur mit der großen Septime e im Tenor erreicht, im selben Takt jedoch über einen Sekundakkord über G-Dur nach C-Dur in Takt 67 zurückgeführt. Durch die Fortführung des Themas in Umkehrung im B.c erscheint ab Takt 67 der Lauf aufwärts und wird – begleitet mit 7–6-Vorhalten in Oboe und Violine – mit einem ebenfalls aufwärtsgeführten Fauxbourdonsatz harmonisiert. Der Quintstieg von F-Dur (T. 66) nach C-Dur (T. 69/70), die aufsteigende Bewegung und der aufsteigende Fauxbourdonsatz veranschaulichen dabei das „zur Vollkommenheit erheben“. In Takt 69–70 wird C-Dur mit einer Kadenz bestätigt und der Binnenteil in Takt 70 mit einem vorgezeichnetem *adagio* abgeschlossen.

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?

Auch in diesem Rezitativ findet eine zur Dramaturgie beitragende Charakterisierung von Personen statt. Vergleichbar mit dem vorangegangenen Rezitativ setzt die Continuostimme in Verbindung mit der Tugend wiederum mit dem Grundton ein. Die Tugend warnt vor den Gefahren, die von der Wollust ausgehen. So werden die Wörter „Gefahr“ (T. 3) und „Verführerin“ (T. 5) mit einem verminderten Vierklang harmonisiert. In Takt 4 ist eine melodische Abwärtsbewegung zu erkennen, die mit g und einem e-Mollakkord in der Mitte des Taktes auf „kränkt“ endet. Das Rezitativ schließt mit einer Frage und einem dafür charakteristischen phrygischen Halbschluss (A-Dur).

3.2.9. Aria: Ich will dich nicht hören

Alt (Herkules):

Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen,
Verworfenen Wollust, ich kenne dich nicht.

Denn die Schlangen,
So mich wollten wiegend fangen,
Hab ich schon lange zermalmet, zerrissen.

Die Da-capo-Arie steht im 3/8-Takt und in a-Moll. Das Größenverhältnis zwischen Rahmen- und Binnenteil ist mit 88 zu 48 Takten ausgewogen. Die Kombination der verschiedenen Motive allein aus dem Ritornell lässt diesen Satz in sich extrem geschlossen wirken und ist ein gutes Beispiel für die kontrapunktische Arbeit und Materialauschöpfung des Hauptthemas.

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 a^1 und in Takt 14 das e^2 , um schließlich in Takt 15 mit einem großen

Sprung a^2-c^1 und einer folgenden Sekundabwärtsbewegung über h zu a mit einer Kadenz das Vorspiel abzuschließen.

Mit einer Achtelnote zu Takt 17 setzt die Altstimme mit dem Vordersatz des Ritornells ein und wird von der Violine bis Takt 24 unisono begleitet. Die Singstimme fährt mit einem abwärts gerichteten Quintsprung zu Takt 25 (h^1-e^1 , „ich will nicht“) eigenständig fort und wiederholt diesen jeweils eine Sekunde tiefer und auftaktig in Takt 27 („ich mag nicht“) und Takt 29 („ich will dich nicht hören“). Die Violine übernimmt in Takt 25–29 die Fortführung des Themas aus Takt 8–12. Ab Takt 30 beginnt eine Quintstiegesequenz über G-Dur (T. 31–32), d-Moll (T. 33–34) zurück nach a-Moll (T. 35–36). Die Vokalstimme setzt jeweils mit dem Kopfmotiv des Themas an, diesmal statt mit der auftaktigen und aufsteigenden Quarte mit dem zuvor eingeführten Quintsprung abwärts. Violine imitiert währenddessen die Altstimme in Takt 30–32 und 34–36. In Takt 37–52 erscheint das gesamte Ritornell im Alt mit zweimaliger Wiederholung des ersten Textabschnitts. Die Violine umspielt die Vokalstimme in Takt 35–44, in Takt 45–52 begleitet sie diese unisono.

Der Abschnitt mündet in Takt 52 – verbunden mit der zweiten Textzeile „verworfenen Wollust, ich kenne dich nicht“ – mit einem Trugschluss in F-Dur und erinnert an die Trugschlusswendungen in der Arie der Wollust Nr. 3. Es folgt eine Quintfallsequenz über B-Dur, e mit verminderter Quinte (T. 54 Zählzeit drei e-Moll) und A-Dur nach d-Moll in Takt 56. Der Alt wiederholt dabei das Auftaktmotiv in Form der fallenden Quinte aus Takt 24–25. Durch die tonale Anpassung entsteht in Takt 55 ein verminderter Quintsprung abwärts (g^1-cis^1). Violine begleitet dabei mit der Sechzehntelumspielung aus Takt 9 ff. bzw. 25 ff.

Takte 53 mit Auftakt bis Takt 62 entsprechen formal den Takten 25 mit Auftakt bis Takt 34. Über eine Quintfallsequenz wird ab Takt 59 von D-Dur über G-Dur und C-Dur – jeweils mit kleiner Septime – kurz F-Dur in Takt 62 erreicht. Die Violine imitiert die Singstimme in Takt 58–60 und antizipiert sie in Takt 62–64 Zählzeit eins. Takte 63–72, die eine Wiederholung der Takte 45–52 darstellen, leiten zurück nach a-Moll. Das Ritornell dient als Nachspiel (T. 73–88).

Binnenteil: Takt 89–136

Die Continuostimme folgt in Takt 90 ($e-d-c-h$) der Altstimme aus Takt 89 (e^1-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

89 Alt (Herkules) 90 91 92 93 94

Denn die Schlan - gen, so mich woll - ten wie - gend fan - gen,

B.c.

Takte 91–94 werden in Takt 95–98 eine große Sekunde höher sequenziert. In Takt 99 steigen der Alt und der B.c. aus der Sequenz aus und führen in Takt 100–102 über H-Dur nach e-Moll in Takt 103. Die Singstimme orientiert sich weiterhin stark am Text. So verdeutlicht die Sechzehntelpause in Takt 101 das „Zermalmen“ und „Zerreißen“, das lang gehaltene h^1 und a^2 ab Takt 103 bzw. 107 das Wort „lange“. Die Violine übernimmt die vorausgegangene Sechzehntelbewegung der Continuo Stimme ab Takt 102 (Ritornell T. 8–10), der B.c. setzt währenddessen mit dem Themenkopf des Ritornells an.

Notenbeispiel 34:

99 Violine I 100 101 102 103 104

Weiterführung Ritornell Takt 8

Alt (Herkules)

hab ich schon lan - ge zer - mal - met, zer - ris - sen, schon lan - - - -

B.c.

Themenkopf

105 106

- ge zer - mal - met,

Takte 103 mit Auftakt bis Takt 106 werden eine Sekunde tiefer über einer Quintfallsequenz wiederholt. Die erreichte Tonart G-Dur in Takt 110 wird sofort verlassen, um in Takt 110–111 nach e-Moll in Takt 112 zu modulieren. Die Worte „zerrissen“ und „zermalmet“ werden durch Sechzehntelpausen und den Oktavsprung h^1 – h veranschaulicht.

Die musikalische Qualität dieser Arie und starke Orientierung am Text zeigt die Umarbeitung und Übernahme des Satzes in das Weihnachtsoratorium. So weist die Parodiefassung *Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben* (BWV 248/I, Nr. 4) erhebliche Unterschiede – vermutlich wegen des neuen Textinhalts – in den jeweiligen Stimmen und im harmonischen Verlauf in Takt 110–112 und besonders ab Takt 129 auf (Taktangaben beziehen sich auf BWV 213/9): Takte 110–112 werden in der Parodiefassung um zwei Takte erweitert, Pausen und Sprünge werden jeweils durch eine fortlaufende und lineare Stimmführung ersetzt bzw. ausgefüllt. Der überraschende C-Dur Septakkord in Takt 129 erscheint in der neuen Fassung nicht, stattdessen führt die Quintfallsequenz über A-Dur, d-Moll und G-Dur weiter nach C-Dur.

Das Zwischenspiel ab Takt 113 mit Auftakt entspricht formal (jetzt in e-Moll) dem Vorspiel bis Takt 12 Zählzeit zwei. In Takt 121 setzt die Singstimme mit der Wiederholung der dritten bis fünften Verszeile an, Violine führt ab Takt 125 die Sechzehntelbewegung fort. Als harmonische Grundlage liegt eine großangelegte Quintfallsequenz ab Takt 121 von E-Dur aus zugrunde. Ein überraschender C-Dur Dominantseptakkord in Takt 129 verweigert einen Abschluss in e-Moll und führt stattdessen nach F-Dur in Takt 131. Erneut wird das Wort „zerrissen“ in Takt 130 durch eine aufsteigende Septime im Alt, eine Sechzehntelpause im B.c. und einem vorgezeichneten *staccato* in der Violine hervorgehoben. Takte 131–135 bereiten den Abschluss des Binnenteils in C-Dur vor. Der Continuo übernimmt in Takt 130 die Sechzehntelbewegung der Violine, diese imitiert in Takt 132–133 die Altstimme aus Takt 131–132. Der abwärtsgeführte Oktavsprung im Alt (c^2-c^1 T. 134) unterstreicht erneut das vorangegangene „zerrissen“ aus Takt 130.

Der Rahmenteil wird als Da-capo wiederholt.

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?

Herkules verkündet zunächst seine Entscheidung, mit der Tugend ein Bündnis einzugehen. Das Rezitativ beginnt mit einem Sextakkord in G-Dur und führt in Takt 3 nach C-Dur in einen Grundakkord. Die Tugend setzt in Takt 5 – wiederum auf einem Grundakkord – in g-Moll ein. Im vorletzten Takt tritt Herkules hinzu und beide stellen – geführt in Terz- und Sextparallelen – die rhetorische und jetzt nicht mit einem phrygischen Halbschluss vertonte Frage „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 eifrig,

So bin ich.

Das Duett ist als Da-capo-Arie gestaltet, steht in F-Dur und im 3/8-Takt. Die Motive sind geprägt von synkopischen und lombardischen Rhythmen, die Stimmen werden vorwiegend in Terz- und Sextparallelen geführt.

Rahmenteil: Takt 1–114

Ein Vorspiel von Viola I, II und B.c. bereitet den Einsatz der Alt- und Tenorstimme in Takt 17 vor und enthält das gesamte motivische Material des Duetts.

Notenbeispiel 35: Vorspiel

The musical score for the prelude (Notenbeispiel 35) is written for Viola I, Viola II, and B.c. (Bassoon/Clarinet) in 3/8 time. The key signature is F major. The score is divided into two motifs: Motiv A (measures 1-4) and Motiv B (measures 5-6). The key signature changes from F major to A major (Quintfall) and then to d minor. The score is marked with a '1' at the beginning, indicating the start of the first measure.

Musical score for measures 7-16. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin I, Violin II, and Viola. Measures 7-12 are grouped under 'Motiv C' and measures 13-16 under 'Motiv D' and 'Motiv D\''. The key signature is one flat (B-flat). Harmonic analysis labels are provided below the staves: Quintfall G-Dur, C-Dur, G-Dur, C-Dur, F-Dur, D-Dur, G-Dur, Kadenz C-Dur, and Überleitung.

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 a^1 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 f^1 in parallel geführten Sexten zu Viola II.

In Takt 2, 4, 6 und 8 füllt die Continuoostimme den rhythmischen Leerstand auf den Zählzeiten zwei und drei mit Sechzehntelnoten. Viola I setzt in Takt 4 antizipierend mit Motiv B von c^1 ein, Viola II folgt in Takt 5 auf der Zählzeit eins von a . Im Gegensatz zu Takt 3–4 werden die Violen jetzt in Terzparallelen geführt. Takte 5–6 werden in Takt 7–8 eine Sekunde tiefer sequenziert und führen nach C-Dur als Halbschluss. In Takt 9–12 wird C-Dur mit G-Dur, F-Dur und D-Dur als verkürzter Septnonakkord umspielt und in Takt 13–16 bestätigt.

Zunächst setzt die Altstimme (Herkules) in Takt 17 ein, die Tenorstimme (Tugend) folgt ihr in Takt 19. Takte 17–20 entsprechen formal den Takten 1–4. In Takt 18 setzt Viola I mit Motiv D von a^1 an und bleibt im folgenden Takt auf c^2 liegen, Viola II imitiert Viola I in Takt 20

mit demselben Motiv. Mit einer rhythmisch belebten und in diesem Satz nur einmal vorkommenden Abwärtsfigur in Takt 20 führt Viola I zu a¹ 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.

Ein weiteres Zeichen der Verbundenheit ist anhand der Textverteilung zu erkennen: Die Altstimme setzt in Takt 17 mit der ersten Verszeile „Ich bin deine“ ein, der Tenor folgt in Takt 19 mit „Du bist meine“. Gleichzeitig wiederholt der Alt die erste Verszeile. In Takt 21 setzen beide gleichzeitig ein, der Alt mit der vierten und der Tenor mit der dritten, in Takt 24 der Alt mit der dritten und der Tenor mit der vierten Verszeile. Die beiden Verszeilen werden somit in Form eines Chiasmus gegenübergestellt und symbolisieren die Verbindung und das Widerspiegeln beider Personen:

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.

Die Violinen beleben die rhythmischen Leerstellen in Takt 21 und 24 mit dem Anfang von Motiv D (bzw. der zweiten Hälfte von Motiv B) in auftaktiger Form und in Takt 23–24 mit der ersten Hälfte von Motiv A. In Takt 26–27 setzt Viola II mit Motiv D und D' von a an und bleibt auf c¹ liegen. Währenddessen setzt Viola I in Takt 27 mit den ersten zwölf Takten des Vorspiels an, Viola II folgt in Imitation in Takt 29.

Die Takte 21–26 weisen eine symmetrische Anlage auf. Von F-Dur findet ein Sekundstiege über D-Dur nach g-Moll (T. 23) statt. Mit Wiederholung der dritten und vierten Verszeile ab Takt 24 setzen die Vokalstimmen erneut in g-Moll an und kehren über einen Quintfall über C-Dur nach F-Dur in Takt 26 zurück. Die Violinen spielen jeweils zum zweiten Takt der Dreitaktgruppen auftaktig Teilmotiv D (T. 21–22 und 24–25) und verbinden beide Gruppen mit Motiv A (T. 23–24).

Notenbeispiel 36: Symmetrische Anlage

21 Viola I Teilmotiv D Motiv A Teilmotiv D 26

Viola II

Alt (Herkules)
ich küs - se dich, küs - se mich, ich küs - se dich, küs - se mich

Tenor (Tugend)
küs - se mich, ich küs - se dich, küs - se mich, ich küs - se dich, ich küs - se

B.c.

Sekundstiege Quintfall

F-Dur D-Dur g-Moll g-Moll C-Dur F-Dur

Dominante

Grundtonart F-Dur

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

Notenbeispiel 37:

31 Alt (Herkules) 32 33 34

ich bin dei - ne, du bist mei - ne,

Tenor (Tugend)
du bist mei - ne, ich bin dei - ne, küs -

B.c.

Ab Takt 39 beginnen Alt und Tenor mit Motiv D und enden in Takt 42 unisono auf c^1 in C-Dur. Viola II setzt mit Abschluss der Vokalstimmen in Takt 42 mit Motiv A an, Viola II folgt ihr im nächsten Takt in Imitation. Die Takte 42–43 werden bis Takt 46 sequenziert. Durch die Verschränkung in Takt 42 entsteht ein Abschnitt von fünf Takten. Takte 47–57 entsprechen den Takten 5–15, bei Takt 58 handelt es sich erneut um eine Verschränkung.

Die Singstimmen beginnen in Takt 58 zunächst gleichzeitig und ab Takt 62 taktversetzt in Imitation mit Motiv A. Die Violen bringen abwechselnd Einwürfe mit Motiv D und D'. Über die Doppeldominante G-Dur als verkürzter Septnonakkord (T. 66) beschließen der Alt und der Tenor den Abschnitt in Takt 67 mit einem Halbschluss in C-Dur. Über C-Dur als Dominantseptakkord führt Viola I nach F-Dur in Takt 68. Takte 68–77 entsprechen formal den Takten 21–30 unter Berücksichtigung des Stimmentausches in den Vokalstimmen und Violen. Letztere spielen ab Takt 78 in Imitation – Viola II als erste – das aufwärtsgerichtete Motiv B, bis sie in Takt 86–89 analog zu den Singstimmen in Terzparallelen zusammenfinden.

Die Altstimme nimmt in Takt 78 das abwärtsgeführte Motiv aus Takt 31 auf, während der Tenor gleichzeitig mit Motiv B von a aus ansetzt. Ab Takt 80 imitiert der Alt die Tenorstimme aus Takt 78–79 von d¹ und der Tenor die Altstimme, ebenfalls von d¹. Der gleiche Ablauf wird in Takt 82–85 wiederholt. Die oben beschriebene chiasmische Anlage findet sich hier sowohl im Text als auch in der Abfolge der musikalischen Motive wieder. Es liegt eine Terzfallsequenz ab Takt 78 von F-Dur über d-Moll, B-Dur und g-Moll zugrunde. Über eine Quintfallsequenz wird in Takt 82 über C-Dur nach F-Dur in Takt 84 zurückgeführt.

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.

Die Singstimmen treten erneut mit einer aus den Takten 86–89 vergleichbaren Motivik in Imitation. Prägnant ist der vorgezogene Einsatz auf der Zählzeit drei in Takt 89 mit einer angehängten Sechzehntelnote, was bereits im Vorspiel (T. 4, 6) zu beobachten war. Die Violen beteiligen sich mit kurzen Einwüfen (Motiv D und D') und setzen zum Abschluss des Vokalabschnitts in Takt 96–97 aus. Die Singstimmen und der B.c. bestätigen mit einer doppelten Kadenz die Grundtonart F-Dur. Die Stimmkreuzung im Alt und Tenor in Takt 97 ist als Zeichen enger Verbundenheit zu verstehen.

Das Nachspiel des Rahmenteils beginnt in Takt 98 mit den ersten vier Takten aus dem Vorspiel. In Takt 102–105 imitieren sich die Violen mit der ersten Hälfte von Motiv B, Takte 107–114 entsprechen eine Quarte höher den Takten 9–16. Mit einem abwärtsgeführten Lauf in Form einer F-Dur Tonleiter leitet der B.c. zum Binnenteil ab Takt 115 über. Der lombardische Rhythmus zu Beginn des Taktes antizipiert dabei die Tenorstimme im folgenden Takt (T. 115).

Binnenteil: Takt 115–166

Die Continuostimme behält den Rhythmus bei (Motiv D mit Umkehrung) und unterstützt die Vokalstimmen, die mit Motiv C – jetzt ohne Auftakt – einsetzen. So beginnt der Tenor in Takt 115 mit a¹, seinem bisher höchsten Ton in dieser Arie. Der Alt setzt in Takt 117 ein und wiederholt im Kanon – abgesehen von zwei kleinen Abweichungen und tonaler Anpassung – die Tenorstimme bis Takt 132 („Canone alla Quarta“). Im Gegensatz zur Arie der Tugend (Nr. 7), in der das „Folgen“ anhand der aufeinanderfolgenden Stimmen nur indirekt dargestellt wurde, wird es im Duett durch die fast wörtliche Wiederholung der Altstimme – aus dramaturgischer Sicht eine direkte Reaktion Herkules’ – noch eindrucksvoller veranschaulicht. Die Textgrundlage des ersten Vokalabschnitts bilden die fünfte bis achte Verszeile mit einmaligen Durchlauf.

Die Violen treten deutlich in den Hintergrund und akzentuieren in Takt 115–132 jeweils die Zählzeiten eins und drei mit Achtelnoten, in Takt 133 nur die Zählzeit eins. Der B.c. setzt mit seiner rhythmischen Figur in Takt 127 aus und geht in repetierende Sechzehntel bis Takt 130 Zählzeit eins als Orgelpunkt auf c über. In Takt 133 kadenziiert er in Achtelbewegung mit den Singstimmen nach g-Moll (T. 134) ab. In Takt 133–134 und bei Abschluss des Binnenteils in Takt 164–166 singen beide Vokalstimmen den Text „so bin ich“ in gleicher Deklamation.

Das Zwischenspiel ab Takt 135 entspricht größtenteils Takt 51–58 unter tonaler Anpassung. In Takt 142 setzen beide in Terzparallelen geführte Vokalstimmen mit gleicher Textdeklamation ein. Über eine Quintfallsequenz wird in Takt 145 d-Moll erreicht und in Takt 145–146 mit dem Einwurf von Viola I mit Motiv D und D’ bestätigt. Der B.c. setzt in Takt 142–145 mit Motiv D an.

Notenbeispiel 38:

142 Alt (Herkules) *tr* 143 *tr* 144 145

Wie Ver - lob - te sich ver - bin - den,

Tenor (Tugend) *tr*

Wie Ver - lob - te sich ver - bin - den,

B.c.

Quintfallsequenz

g-Moll C-Dur F-Dur B-Dur e A-Dur d-Moll

Die Takte 147–150 entsprechen formal den Takten 142–145 eine Quinte höher, sodass in Takt 150 a-Moll erreicht wird. Die Vokalstimmen übernehmen jeweils die Stimme des Partners und werden jetzt in Sextparallelen geführt. Zunächst setzen die Violen in Takt 150 mit der ersten Hälfte von Motiv A ein und verbinden die Viertaktphrasen, in Takt 151 beginnt Viola I mit Motiv D, Viola II tritt in Takt 152 in Imitation. Die Singstimmen werden bis einschließlich Takt 154 in Sextparallelen (mit Ausnahme T. 153 Zählzeit drei) und in Takt 155–157 in Terzparallelen mit gleicher Textdeklamation geführt. Der harmonische Verlauf in Takt 151–154 und die Begleitung der Violen unter Berücksichtigung des Stimmentausches wiederholen sich in Takt 155–158. Ein phrygischer Halbschluss in Takt 154 verbindet die beiden Viertaktgruppen bzw. leitet in Takt 158 zurück nach a-Moll (T. 159).

Bereits in Takt 157 lösen sich die Vokalstimmen aus der Parallelführung. Der Tenor setzt auftaktig zu Takt 158 mit einer rhythmisch lombardisch geprägten Koloratur an, der Alt wiederholt diese tonal angeglichen auftaktig ab Takt 160. Über A-Dur und d-Moll in Takt 160–161 wird in Takt 163 E-Dur und im folgenden Takt a-Moll erreicht und mit einer Kadenz bestätigt. In Takt 162–163 nimmt die Continuostimme den Rhythmus aus der Überleitung zum Binnenteil auf, zunächst in abwärts- (Motiv D') und dann aufwärtsgeführter Richtung (Motiv D). Ein letztes Mal verbinden die Violen in auftaktiger Form mit Teilmotiv D' die Takte 164 und 165. Zusammen mit dem B.c. schließen die Vokalstimmen den Binnenteil in Takt 166 in a-Moll ab.

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 jetzund 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 als *Accompagnato* gestaltete Rezitativ beginnt mit einem B-Dur-Akkord in den Streichern (Grundton im B.c.). Als Vertreter der Kaufleute Leipzigs ergreift nun Merkur das Wort. Erst jetzt wird der junge Kurprinz Friedrich in indirekter Anrede bei seinem Namen genannt und in Takt 2 („Friedrichs Jugend“) mit einem hohen es¹ hervorgehoben. Das Wort „Verwunderung“ (T. 4) wird mit einem fallenden Tritonusprung besetzt, der „Flug des jungen

Adlers“ (T. 8–9) mit einer aufsteigenden Achtelkette. Der „hoffnungsvolle Prinz“ (T. 11) wird mit einer Exclamatio (Sextsprung aufwärts) betont. In Takt 13 wird der Musenchor für den abschließenden Lobgesang angekündigt. Ein fallender Sextsprung auf „Schaut“ (T. 13, c¹–e) und ein aufsteigender Septimsprung auf „und hört“ (T. 14–15, f–es¹) verstärken die Worte und Ankündigung.

Das Prinzip, die Tugend mit einem Grundton im B.c. zu harmonisieren – auch nur bei namentlicher Erwähnung – lässt sich in Takt 6 erneut beobachten. Ausgehend von g-Moll wird fauxbourdonartig über Es-Dur als Sextakkord (T. 6–7) über F-Dur als Quintsextakkord (T. 7) zurück nach B-Dur geführt.

Das Rezitativ endet in F-Dur und bereitet die Tonart des Satzes 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 B: Takt 24–40, Bass, B.c. (T. 36 Mitte bis T. 40 Einsatz Streicher Ritornellthema d-Moll)

Teil A1: Takt 40–64, Ritornell

Teil B1: Takt 64–80, Bass, B.c. (T. 76 Mitte bis T. 80 Einsatz Oboen Ritornellthema d-Moll)

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

ersten Abschnitts unter Einbeziehung der Vokalstimmen dar. Takt 8 Zählzeit zwei bis Takt 12 bilden den zweiten Abschnitt des Ritornells mit dem Thema in g-Moll (RT Moll) und einer Wendung nach F-Dur (T. 12), Takt 12 Zählzeit zwei bis Takt 16 den dritten Abschnitt (RT') ohne Chor. Die Takte 16–24 sind unter Einbeziehung des Chores eine Wiederholung der Takte 8–16 (RT Moll, RT').

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 Rhythmik, 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)

In Takt 8 setzen die Oboen mit RT Moll ein und werden von Streichern und B.c. begleitet, Violine I umspielt dabei wieder die Oberstimme. Die Hörner setzen – wie in jedem Abschnitt von RT Moll – bis Takt 12 Zählzeit zwei aus, um ab der Mitte des Taktes in den dritten Teil des Ritornellthemas (RT') einzusteigen.

Auf der letzten Viertelzählzeit von Takt 18 findet eine Stimmkreuzung zwischen Sopran und Alt statt. Durch den Terzsprung b¹–d² im Alt erklingt als Oberstimme in Takt 18 zweimal der gleiche Ton d². Die Abwärtsbewegung der Sopranstimme ist – zusätzlich durch das gedoppelte d¹ in der Tenorstimme – nicht vergleichbar wahrnehmbar wie in Takt 17. In Takt 19 wird „Friederich“ mit einer Exclamatio betont.

Notenbeispiel 40: Ritornellthema, Abschnitt 2 (RT Moll)

16 (8) Sopran 17 (9) 18 (10) 19 (11) Exclamatio 20 (12)

Lust der Völ - ker, Lust der Dei - nen, blü - he hol - der Frie - de - rich!

Auftaktmotiv Wiederholung T. 18 (10) Auftaktmotiv Halbschluss
B-Dur F-Dur

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')

20 (12) Sopran 21 (13) 22 (14) 23 (15) 24 (16)

Lust der Völ - ker, Lust der Dei - nen, blü - he, hol - der Frie - de - rich.

Auftaktmotiv Anabasis Kadenz

Der Vokalbass (Mercur) setzt in Takt 24, begleitet vom B.c., mit der dritten bis siebten Verszeile ein. Nach d-Moll in Takt 26 wird g-Moll in Takt 28 erreicht. Das „Eilen“ ab Takt 30 wird durch die Achtelbewegung in beiden Stimmen illustriert. Während ab Takt 36 der Vokalbass auf a liegen bleibt, um das „Warten“ zu veranschaulichen, fährt der B.c. mit der Achtelbewegung fort. Die Streicher setzen ab Mitte von Takt 36 mit dem zweiten Abschnitt des Themas in d-Moll ein und bestätigen über einen Sprung in Violine I von d¹-b² in Takt 38 auf d² in Takt 40 die Tonart d-Moll mit einem vollkommenen Ganzschluss.

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 Abschlusston a¹ erreichen. Teil B endet in Takt 80 in der Dominantparalleltonart 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 Drama per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* ist im Aufbau vergleichbar mit der „Fama-Apollo-Kantate“³² und zählt zu den *dramatischen Gratulationsmusiken*.

Die drei Hauptfiguren stellen die Wollust (Sopran), Herkules (Alt) und die Tugend (Tenor) dar. Der Eingangsschor ist überschrieben mit „Ratschluss der Götter“, der Schlusssatz Nr. 13 stellt den „Chor der Musen“ dar. Die Tugend verkörpert den jungen Kurprinzen Friedrich Christian, Sohn Friedrich Augusts II., Merkur die Leipziger Kaufleute. Einen Bezug zur griechischen Mythologie ist neben den Rollenangaben („Herkules“, „Merkur“) durch die zugrundeliegende griechische Sage *Herakles am Scheideweg* gegeben.

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 Glückwunschkunst 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 Platzierungen 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.

falsch wäre, das Angebot der Wollust anzunehmen, wird durch die Trugschlusswendungen innerhalb des Satzes illustriert. Als drittes Element zur Dramatisierung verwendet Bach musikalische Figuren. So veranschaulicht zum Beispiel die Exclamatio auf dem Wort „Ruh“ (T. 52 und 72), dass es sich um eine falsche und trügerische Ruhe handelt. Des Weiteren wird die „Ruh“ immer mit dissonanten Intervallen besetzt (T. 40 e^1 als Quartvorhalt, T. 44 a^1 als Septime von B-Dur, T. 52 e^2 als Tritonus zum B.c., T. 72 e^2 und T. 76 a^1 als Septime von F-Dur bzw. B-Dur). In Takt 44 erfolgt keine Auflösung der Septime, sondern ein Tritonussprung zum d^2 . Eine wirkliche Ruhe kommt somit auf dem eigentlichen Wort nicht zustande.

Eine weitere Charakterisierung erfolgt in der Gegenüberstellung der Wollust und der Tugend anhand der Tonarten im zweiten Rezitativ Nr. 4.³³

Die Tugend wird in den Rezitativen zu Beginn ihres ersten Einsatzes stets mit einem Grundakkord harmonisiert und soll die Standhaftigkeit durch ein Fundament darstellen (Nr. 4 T. 9, Nr. 6 T. 1, Nr. 8 T. 1, Nr. 10 T. 5). Dasselbe geschieht, wenn von ihr die Rede ist (Nr. 12 T. 6). Im Rezitativ Nr. 10 werden von Herkules die Worte „Geliebte Tugend“ (T. 1) zwar mit einem Sextakkord harmonisiert, durch die Abwärtsbewegung in Form eines gebrochenen Dreiklanges ($d^2-h^1-g^1$) wird jedoch die Tugend mit dem Grundton g^1 auf der Zählzeit drei betont. Im Gegensatz dazu erniedrigt sich die Tugend in den Rezitativen selbst durch Harmonik und Affektfiguren, sofern eine Gegenüberstellung mit Herkules erfolgt. Im Rezitativ Nr. 6 wird der „Held“ (Herkules) in Takt 2 mit einer Exclamatio zu a^1 und einem gebrochenen, aufwärtsgerichteten D-Durdreiklang hervorgehoben. Hingegen wird „meine Hand“ (T. 4–5) mit einem Tritonussprung abwärts zu gis versehen und mit einem Sekundakkord über d harmonisiert. In Takt 12–13 wird dies wiederholt, indem der „Sohn“ mit einer Exclamatio zum hohen f^1 und die „Zeugin“ mit dem gleichen abwärtsgeführten Tritonussprung aus Takt 4–5 besetzt werden. Zudem wird die „Zeugin“ mit einem verminderten Akkord harmonisiert. „Die Tugend“ in Takt 13 erhält die typische Schlussformel zum Abschluss eines Rezitativs in Form der fallenden Quarte, welches die Unterwürfigkeit ein weiteres Mal exponiert betont. Im Rezitativ Nr. 8 wird die Wollust durch die Tugend negativ dargestellt, indem die Worte „Gefahr“ (T. 3) und „Verführerin“ (T. 5) mit verminderten Akkorden harmonisiert werden. Zusätzlich wird die Wollust durch die fallende große Sexte g^1-b auf „Verführerin“ erniedrigt. Die Arie der Tugend Nr. 7 ist als Fuge gestaltet. Eine Fuge folgt strengen Gesetzmäßigkeiten und soll die Tugend als moralisches Gesetz darstellen. Das Befolgen der Tugend wird durch die strenge Abfolge der einsetzenden Stimmen in einer Fuge symbolisiert. Darüberhinaus wird die Tugendhaftigkeit im Gegensatz zur Wollust durch die affektive Darstellung der Wörter „schweben“ (T. 14–16, 23–25, 28–29), „steigen“ (T. 17–18, 30–31), „dein Glanz“

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

(T. 47–48, 60–62) und „zur Vollkommenheit erheben“ (T. 49–51, 65–67) positiv herausgestellt.

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 Drama per musica BWV 213. Sie zählt zu den *betrachtenden Gratulationsmusiken*.³⁴ Formal dramatische Ansätze sind nicht zu erkennen, dennoch trägt das Werk die Überschrift „Drama 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,³⁵ 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 Kartaunen“ 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.

³⁶ Bei den *Pierinnen* (auch *Pieriden*) handelt es sich um „die 9 Töchter des *Pierus* [...], die es wagten, mit den Musen einen Wettkampf anzustellen“ und verloren. Quelle: *Brockhaus Conversations-Lexikon*, Bd. 8, Leipzig 1811, S. 245.

Eine direkte Anrede der Königin erfolgt in der Bassarie Nr. 7 („Königin! Mit deinem Namen / Füll ich diesen Kreis der Welt“) und im Schlusschor Nr. 9 („Königin, lebe, ja lebe noch lang!“) verbunden mit der üblichen Licenza.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“,³⁸ da die Königin erst jetzt direkt angesprochen wird. „Der Wechsel der Perspektive wird von dem Signalzitat effektiv unterstrichen. [...] Für den naiven Zuhörer mag die Illusion entstanden sein, die Königin betrete im Augenblick den Saal“. 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 variiertes Form.⁴⁰

Eine Kombination von direkter und betrachtender Anrede findet im Eingangsschor statt, in dem die Worte „Königin lebe!“ zunächst als Zitat („wird fröhlich gerufft“ bzw. „dies wünschet der Sachse“) erscheinen. In der letzten Verszeile wird schließlich die direkte Anrede „Königin lebe und blühe und wachse!“ gewählt. Die beiden letzten Verszeilen des Eingangs- und Schlusssatzes entsprechen sich inhaltlich und annähernd wörtlich (Schlusssatz: „Königin, lebe, ja lebe noch lang!“). Die Entwicklung von betrachtender zu direkter Anrede innerhalb eines Satzes oder einer Kantate ist in den ausgewählten Drammi per musica häufig zu beobachten.

Statt des üblichen Ensemblesatzes direkt vor dem Schluss setzen die Vokalstimmen sukzessive im Schlusssatz in der Reihenfolge ihrer Auftritte in der Kantate ein. So beginnt zunächst der Tenor (die einzige Stimme ohne Arie), es folgen Sopran und Alt. Mit Wiederaufnahme des Ritornells in Takt 33 tritt schließlich der Bass hinzu. Das Fehlen der Bassstimme in Takt 17–33 und die Reihenfolge der Einsätze – jede Stimme mit einem ihrer Rolle entsprechenden spezifischen Textbeitrag – erklärt sich durch den Bassauftritt (Rezitativ Nr. 8) direkt vor dem Schlusssatz. Bach hat sich vermutlich an den Kriterien eines Drama per musica orientiert, indem der Bass – im Gegensatz zu den übrigen Stimmen – nicht erneut für die Bühne vorgestellt werden musste. Im Widerspruch dazu steht allerdings die konsequente und umgekehrte Abfolge Arie-Rezitativ.

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

³⁷ Zur Begriffsdefinition „Licenza“ siehe Kapitel 2.4., S. 39, Fußnote 25.

³⁸ Klaus Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach, in: Bach-Jahrbuch 1995, S. 31–46, hier: S. 38, Abschnitt IV (1).

³⁹ Ebd., S. 38.

⁴⁰ Vgl. auch Kapitel 3.5.1.2., S. 187 ff. Hofmann hat auf die Verwendung des Fanfarenmotivs in der Arie Nr. 3 bereits hingewiesen. Vgl. Klaus Hofmann, *Nochmals: Bachs Fanfarenthema*, in: Bach-Jahrbuch 1997, S. 177–179.

⁴¹ Vgl. Kapitel 3.5.1.2., S. 187 ff.

3.3.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215

Die Kantate besteht aus neun Sätzen. Die Ecksätze umrahmen drei Rezitativ-Arien-Paare mit der Reihenfolge Tenor, Bass und Sopran.

Dramatische Ansätze sind nach der Definition von Gottsched und Scheibe auch in diesem Werk nur ansatzweise zu erkennen. Dialoge und eine Handlung sind nicht vorhanden, Rollen- oder Namensangaben der Singstimmen fehlen. Lediglich die Abfolge Rezitativ-Arie, der Ensemblesatz vor dem Schlusssatz und die Hinwendung an den König in Form einer Licenza sind vergleichbar mit der Form einer Oper. Jedoch besitzt das Werk einen klaren Bezug zur Gegenwart: Inhalte des Textes sind die Gratulation zum Jahrestag der Königswahl Augusts III. und Bezüge zur politischen Situation im Jahre 1734 und den vorangegangenen Monaten in Polen.⁴²

Laut Küster liegt in dieser Kantate „das Schwergewicht [...] auf der Entwicklung von ‚absoluten‘ musikalischen Details“,⁴³ die in direktem Bezug zum Text stehen. Weil dramatische Elemente nicht zu erkennen sind, sollen im Folgenden ausgewählte musikalische Details – insbesondere die affektive Darstellungen einzelner Wörter und Aussagen mithilfe von musikalischen Figuren – vorgestellt werden, mit denen Bach die Großartigkeit des Königs hervorhebt und seine Gegner negativ darstellt.

Vergleichbar mit BWV 214 erfolgt ein Wechsel zwischen betrachtender und direkter Anrede des Herrschers. Zunächst wird im Eingangssatz das „Glücke“ der Sachsen gepriesen, das Friedrich August II. – inzwischen auch August III. als König von Polen – zu verdanken ist. Die großangelegte Besetzung – unter anderem drei Trompeten, Pauke und ein Doppelchor – tragen zum Lob des Herrschers bei.

Im Rezitativ Nr. 2 wendet sich der Tenor, begleitet von fanfarenartigen, immer wiederkehrenden Motiven der Oboen, direkt an den König. Bach verdeutlicht das Lob mit zahlreichen musikalischen Figuren: „großmächtigster August“ (T. 1–2) wird mit einer Anabasis und dem hohen fi^1 hervorgehoben. Weiterhin verleiht die vom Text vorgegebene „falsche“ Betonung der zweiten Silbe (h) auf der Zählzeit drei in Verbindung mit einem Sekundakkord dem angesprochenen „August“ an Gewicht. Die erste Hälfte von Takt 8 entspricht der von Takt 2, „auf unser Land“ wird mit dem „großmächtigsten August“ in Verbindung gebracht. Des Weiteren wird die „Huld“ in Takt 13 und „des großen Vaters Bild“ in Takt 14 mit den Spitzentönen g^1 bzw. a^1 und der verbundenen Anabasis (T. 12–13) bzw.

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.

⁴³ Küster 1999, S. 417.

Exclamatio (T. 14) dargestellt. Weitere Beispiele für eine direkte Anrede sind die Takte 4–5 („dir anders“) und 5–6 („zu deinen Füßen“).

In der sich anschließenden Arie Nr. 3 wechselt der Tenor zu einer betrachtenden Anrede („trotzt Augustus Name“, „ein so edler Götter Same“). Im zweiten Teil werden die „güldne Zeit“, in der die „Bürger der Provinzen“ leben, und die Tugendhaftigkeit der Herrscher („tugendhaften Prinzen“) betont. So erhält der „edle Götter Same“ auf „Same“ eine langgezogene Koloratur (T. 36–40, 45–49), die „Macht der Sterblichkeit“ wird mit einem Tempowechsel (*adagio*) und einem tiefallerierten Quintsextakkord harmonisiert (T. 58). Die „Bürger der Provinzen“ werden rezitativisch mit einem einfachen Achtelrhythmus charakterisiert (T. 79–80). Dagegen werden die „tugendhaften Prinzen“ mit einer Exclamatio (T. 80–81, e–e¹) und einer sich anschließenden Koloratur hervorgehoben. Schließlich endet der Binnenteil in C-Dur und nicht, wie im Kontext zu erwarten gewesen wäre, in e-Moll, welches die „güldne Zeit“ darstellt (T. 98).

Das Rezitativ Nr. 4 gliedert sich in drei Abschnitte. Takte 1–6 (mit einem phrygischen Halbschluss in Takt 6) und 7–16 bilden den ersten, Takte 16–22 den zweiten und Takt 23 mit Auftakt bis zum Schluss den dritten Abschnitt. Sie setzen sich deutlich durch kadenzielle Einschnitte voneinander ab. Im ersten Abschnitt spricht der Bass von den Vorzügen und der „Tugend Pracht“ des „großen August‘ würdigen Sohn“. Neben August III. wird somit auch August II. („der Starke“) in betrachtender Weise erwähnt. Hervorgehoben werden die Eigenschaften Augusts III. wiederum mit musikalischen Figuren: „Sarmatien“⁴⁴ (T. 1–2, e–d¹) wird mit einer Exclamatio hervorgehoben, ebenso „August“ (T. 4–5, e¹), „Tugend“ (T. 10, e¹), „Glanz“ (T. 13, d¹) und im zweiten Abschnitt „o großer König“ (T. 20–21, fis–e¹).

Im zweiten Abschnitt wird auf die Neider und eifersüchtigen Herrscher angespielt. Die Eigenschaften von „Neid und Eifersucht“ werden in Takt 16 mit einem Sekundakkord (mit fallender Sexte h–dis auf „Neid“) und in Takt 17 mit verminderten Vierklängen (Septimsprung aufwärts d–c¹ auf „Eifersucht“) negativ dargestellt.

Fehlen in diesem Rezitativ 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 ergrimmt auf dich“, „haben deinem Wohl geflucht“). Der dritte Abschnitt betont wiederum seine Verdienste („verwandelt sich in Segen“, „ein Glück“). 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 Herrschaftsgebiet 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 *staccato sempre* in der Oboe und die Tempovorgabe *presto* illustrieren dabei deutlich das „Rasen“.

Die „Abscheu“ in Takt 120–121 wird mit einer Generalpause in Takt 121 (Abruptio), übermäßigen Intervallsprüngen und einer unerwarteten Wendung nach Gis-Dur als Quintsextakkord illustriert. Die negativ besetzten Wörter „Grimm“ und „Neid“ werden mit verminderten Akkorden besetzt (T. 135/136, 140/141). Darüber hinaus werden sie mit der fallende Sexte und dem seufzerartigen Sekundschritt ($e^1-g-fis$ bzw. d^1-f-e) deklamatorisch herausgestellt. Die überraschende Weiterführung von a-Moll ab Takt 142 mit einer Quintfallsequenz in den fremden Tonartbereich F-Dur hebt das langangehaltene und mit einer Koloratur versehene „Neid“ hervor. Eine schnelle Rückführung in den Dur-Tonartenbereich und ein Abschluss in E-Dur (T. 153) wird wiederum mit König August III. in Zusammenhang gebracht.

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 Tritonussprüngen 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 Einwüfen der Flöten begleitet.

Die Sopranarie Nr. 7 ist zweiteilig aufgebaut. Der erste Teil handelt von den Feinden, der zweite von der Güte des Königs („die Bosheit mit Wohltat vergelten“). Der Verzicht auf den B.c. – Violinen und Violetta bilden als Basssetchen die tiefste Stimme – steht nach Dürr für das Fehlen eines Fundaments, den „verlässliche[n] Halt jeder Musik“. „Sein Fehlen [...] weist entweder auf den hin, der diesen Halt nicht braucht oder auf den, der ihn verloren hat, der keinen Grund mehr unter den Füßen, sich von Gott entfernt hat“.⁴⁶ „Die Bosheit mit Wohltat [zu] vergelten“ bezeichnet Dürr als „eine ganz und gar unirdische Eigenschaft“⁴⁷ und wird durch das Fehlen der Continuostimme dargestellt. Allerdings erscheinen diese Worte erst im zweiten Teil der Arie, sodass sich die Besetzung (Bassetchen) nicht von Beginn an durch den Text erklärt.⁴⁸

⁴⁶ Ebd., S. 365.

⁴⁷ Ebd., S. 671.

⁴⁸ Vgl. Hans-Werner Boesch, *Besetzung und Instrumentation, Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, in: *Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft*, hg. von Werner Breig, Bd. 1, Kassel 1993, S. 55 und Kapitel 4.3., S. 206.

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 Bassetten) hervorgehoben.

Im zweiten Teil der Arie wird August als Wohltäter und Held dargestellt. Mit einer Koloratur wird das Wort „Helden“ (T. 78–80, 94–99) und mit einer Exclamatio „Augustens Eigentum“ (T. 81–82) illustriert. Ein Tempowechsel in Takt 117 (*adagio*) leitet den Abschluss des letzten Vokalabschnitts ein. Mit dem zusätzlichen Trugschluss und der Exclamatio in Takt 118 wird noch einmal demonstrativ die „Wohltat“ als „Augustens Eigentum“ dargestellt. Eine direkte Anrede erfolgt im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Arien nicht.

Der vorletzte Satz Nr. 8, ein Accompagnato-Rezitativ mit einem anschließenden Arioso-Abschnitt, stellt eine inhaltliche Zusammenfassung der vorangegangenen Sätze dar. Alle drei Vokalsolisten tragen zunächst entsprechend der Abfolge in der Kantate im Rezitativteil solistisch und durch einzelne Instrumentengruppen begleitet ihre Bitten und ihr Lob vor, bis sie sich schließlich in einem ariosen Ensemblesatz vereinigen und den Schlusschor vorbereiten. Die direkte Anrede der Tenor- und Bassstimme bzw. die betrachtende Anrede der Sopranstimme aus den Arien wird dabei im Rezitativabschnitt beibehalten.

Begleitet von den Streichern und in direkter Anrede trägt der Tenor sein Lob – vergleichbar mit Rezitativ Nr. 2 – an den König vor. Wiederum werden Wörter mit musikalischen Figuren hervorgehoben. Der „teure Landesvater“ (T. 1–2) wird mit einer Anabasis, „Sarmatien“ mit einer Exclamatio auf der Zählzeit eins in Takt 6 und mit einem punktierten Rhythmus (T. 5–6, h–gis¹) hervorgehoben. Der Bass wird außer von den Holzbläsern vom gesamten Orchester begleitet. Er bezieht sich erneut auf die kriegerischen Ereignisse und spricht den König direkt an. Das Orchester verdeutlicht dabei das „blitzt und kracht“ (T. 10–11) mit musikalischen Figuren: Die Blechbläser mit einem absteigenden D-Dur Dreiklang, Violine I mit einer Aufwärtsbewegung in Zweiundreißigstelnoten und Violine II, Viola und B.c. mit einer Sechzehntelbewegung. Die Blechbläser nehmen dabei die Rhythmik der fanfarenartigen Einwüfe der Oboen aus Rezitativ Nr. 2 auf.⁴⁹ Der Einwurf wird in Takt 12–13 in umgekehrter Bewegungsrichtung in den jeweiligen Instrumenten wiederholt. Der Sopran setzt als letzte der drei Stimmen ein und leitet mit der rhetorischen Frage „Wie sollte sich [...] der Pindus

⁴⁹ Siehe auch Notenbeispiel 121, S. 218.

nicht vergnügt und glücklich sehn!“⁵⁰ über in den Arioso-Abschnitt. Alle Stimmen setzen sukzessive in umgekehrter Stimmenabfolge ein. Die „Götter“ werden jeweils mit einer Exclamatio, das „Neid“ wiederum mit einem gehaltenen Ton (vgl. Arie Nr. 5, T. 142–145) hervorgehoben.

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

Das Drama per musica *Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde* enthält Dialoge, eine einfache Handlung und einen Bezug zur Gegenwart. Sie zählt zu den *dramatischen Gratulationskantaten* und ist im Aufbau vergleichbar mit der „Fama-Apollo-Kantate“⁵¹. Vier allegorische Personen in Gestalt von Flüssen vertreten ihr zugehöriges Land: Die Weichsel steht für Polen, die Elbe für Sachsen, die Donau für Österreich⁵² und die Pleiße für Leipzig. Die Weichsel, Elbe und Donau tragen nacheinander ihre Forderungen für eine alleinige Beanspruchung des Königshauses vor. Schließlich tritt die Pleiße als Schlichter des Konflikts auf: Die Donau soll das Königspaar zwar mit allen anderen Flüssen verehren, es aber „gänzlich“ den drei übrigen überlassen. Die Weichsel und die Elbe sollen sich „brüderlich vertragen“ und die Anwesenheit des Herrscherhauses („doppelte Regierungssonne“) teilen. Nach Einlenken der drei Flüsse wenden sie sich alle mit einer abschließenden Licenza an den König.

Das Drama per musica weist formal mit der Abfolge Rezitativ-Arie, ein Ensemblesatz vor dem Schlusssatz – jeweils in der Reihenfolge Bass, Tenor, Alt und Sopran – und die abschließende Licenza die typische Form eines Opernaktes auf. Vergleichbar mit BWV 215 werden auch hier die kriegerischen Ereignisse aus den Jahren 1733 und 1734 angesprochen. Neben der dramaturgischen Anlage lässt sich somit zusätzlich ein Bezug zur Gegenwart erkennen.⁵³ Trotzdem steht die reine Gratulation des Herrscherhauses im Mittelpunkt, eine Gegenüberstellung der allegorischen Personen durch eine Charakterisierung erfolgt nicht. Wie in BWV 214 arbeitet Bach mit einer satzübergreifenden Motivik („Wellenmotivik“), musikalischen Figuren und einer bewussten Anlage der Harmonik und Grundtonarten. Die Arien der drei streitenden Flüsse stehen in A-Dur, h-Moll und fis-Moll, die Dominant- und Paralleltonarten der Ecksätze (D-Dur). Die Pleiße, die nicht zum

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.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 erregt“). 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.

Die Weichsel (Bass) beginnt im Rezitativ Nr. 2 mit den Worten „O glückliche Veränderung“ und hebt diese mit einer Exclamatio und einem hohen e¹ hervor. Es werden die politischen Ereignisse, die sich inzwischen für das polnische Königshaus zum Positiven gewendet haben, angesprochen. Die Weichsel vergleicht sich mit dem „Cocytus“⁵⁵, der wegen der „toten Leichen“ und „zerstückten Körpern [...] langsam schliche“. Die „toten Leichen“ (T. 4) werden mit einer Seufzerfigur (c¹–h) über einen verminderten Akkord, die „Leichen“ mit einem Tritonus (gis) innerhalb eines Sekundakkords über d und vermutlich mit einem Vorhalt (a–gis, Seufzerfigur) dargestellt. Die „zerstückten Körper“ (T. 5) und das „langsam schliche“ (T. 5–6) erhalten ebenfalls eine Abwärtsbewegung und enden auf einem Ganzschluss in fis-Moll. Der B.c. illustriert dabei mit der fallenden verminderten Septime die „zerstückten Körper“ (T. 5, d–Eis). Auf das Ende der kriegerischen Auseinandersetzungen weisen die Worte „Des Rostes mürber Zahn frißt die verworfnen Waffen an“ hin. Der „harte Schluss“ in Takt 12 wird mit einem Sekundakkord in Cis-Dur und dem Tritonus (eis) in der Singstimme ausgedrückt. Im zweiten Teil des Rezitativs wird August als Ursprung „dieses Glücke[s]“ in betrachtender Weise angesprochen und als „Schutzgott“ (T. 16) bezeichnet, hervorgehoben mit einer Exclamatio und dem Spitzenton e¹ auf der Zählzeit drei, der bereits zu Beginn des Satzes – ebenfalls mit einer Exclamatio – auf „glückliche Veränderung“ (T. 1) Verwendung fand. Das „Glücke“ (T. 14) wird mit einer Exclamatio, „August“ mit einem ausnotierten Vorhalt (h–a) exponiert auf der Zählzeit eins in Takt 15 dargestellt. Die letzte Verszeile „Drum singt ein jeder, der mein Wasser trinkt.“ und die Wendung nach A-Dur bereiten den folgenden Satz vor.

In der Arie Nr. 3 besingt die Weichsel den Wunsch nach Beendigung des Krieges mit den Worten „Schleuß des Janustempels Türen“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!

⁵⁴ Vgl. Dürr 1981, S. 675.

⁵⁵ Der Cocytus (Kokytos) ist in der griechischen Mythologie der „Fluss des Wehklagens“ in der Unterwelt.

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.

Beglückter Weichselstrom“). Im Verlauf des Satzes wechselt die Elbe von einer betrachtenden („mir gar den König nimmt“, „den gütigsten August“) zu einer direkten Anrede Augusts III. („O Herr! bei deines Vaters Asche“, „Bei deinen Siegs- und Ehrenbühnen“, „Dich, teuerster Augustus“) und erwähnt gleichzeitig August II. („der Starke“) mit „deines Vaters Asche“. Betont werden jeweils mit einer Exclamatio die Worte „des **großen** Vaters“ (T. 10–11, h–a¹) und „Dies **schwöre** ich“ (T. 16, h–gis¹) und mit einer Anabasis „teuerster Augustus“ (T. 25–26, e¹–fis¹–g¹–h–e¹–d¹). Die Aufnahme der Wellenmotivik im Arioso-Abschnitt – besonders deutlich ab Takt 22 in der Continuostimme zu beobachten – bereitet die Arie Nr. 5 vor. In dieser lobt die Elbe August in betrachtender Weise („Ruft das goldne Wort August!“, „Dieses Namens süße Töne“). Hervorgehoben wird „August“ unter anderem durch die prägnanten Oktavsprünge in den Takten 48 und 49 (fis–fis¹).

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.

Die Donau (Alt) reagiert im Rezitativ Nr. 6 ebenfalls direkt auf ihre Vorgängerin („Ich nehm zugleich an deiner Freude teil, betagter Vater vieler Flüsse“) und stellt nun ihren Anspruch an das Königshaus („Dass ich ein großes Recht auch mit an deinem Helden habe“). Gleichzeitig spielt sie auf das Habsburgische Haus an („Weil Karlens Hand [...] bei uns den Reichsstab führt“⁵⁸, „Vom dem Genuss der holden Josephine“) und bezieht somit Königin Josepha mit in das Geschehen ein. König August III. wird als „gütigste[r] Trajan“⁵⁹ bezeichnet.

In der sich anschließenden Arie Nr. 7 bleibt Maria Josepha im Mittelpunkt der Betrachtung („Reis von Habsburgs hohem Stamme“) und wird von der Donau als „helle Flamme“ bezeichnet. Sie nutzt dabei die direkte Anrede sowohl für das Haus Habsburg („Deiner Tugend“) und Maria Josepha („Du stammst von den Lorbeerzweigen“, „Drum muß deiner Ehe Band“). Musikalisch wird Maria Josepha mit einer Anabasis (T. 9, „Reis **von**“ fis¹–gis¹–a¹–h¹–cis²–d²) und einer Exclamatio (T. 9–10 „burgs **hohem** Stamme“ fis¹–h¹) hervorgehoben. Mit den gleichen Figuren werden in Takt 11 die Wörter „**deiner** Tugend“ (Anabasis) und in Takt 12 „Tugend **helle** Flamme“ (Exclamatio) dargestellt. Das „bewundert“ in Takt 13 wird mit einem Septimsprung aufwärts (e¹–d²) und in Takt 19 mit einem Oktavsprung aufwärts (cis¹–cis²) versehen. Die Figuren Anabasis und Exclamatio bestimmen im weiteren Verlauf die Melodik und die affektive Darstellung einzelner Wörter.

⁵⁷ Küster 1999, S. 413.

⁵⁸ Gemeint ist vermutlich Karl VI. (1711–1740), Römisch-Deutscher Kaiser und Erzherzog von Österreich. Vgl. auch NBA I/36, KB, S. 164.

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 (e^2-h^1), „bemooste Häupter **starker** Ströme“ (e^1-d^2) 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, h^1-fis^2) beginnt sie ihre Lösungsvorschläge in direkter Anrede vorzutragen.

In den Takten 1–16 erscheinen – abgesehen von den zur Modulation eingesetzten Zwischendominanten – ausschließlich Molltonarten. Überaus häufig werden Sekundakkorde eingesetzt. Mit Einsetzen der Lösungsvorschläge wendet sich die Harmonik in den Dur-Tonartenbereich (T. 18 E-Dur, T. 21 A-Dur, T. 23 D-Dur). Erst zum Schluss des Rezitativs wird e-Moll angesteuert – besetzt mit dem Wort „entbehren“ – und in Takt 28–30 bestätigt.

In Arie Nr. 9 besingt die Pleiße die „unzertrennte Eintracht“ und die „nette Harmonie“, die durch das Einlenken aller Flüsse geschaffen wird. Musikalisch wird dies unter anderem durch die drei konzertierenden und überwiegend konsonant geführten Flöten unterstrichen. Die „ungewöhnliche Instrumentation“⁶⁰ wird dabei kein Zufall sein: So stellen vermutlich die drei Flöten jeweils die Weichsel, Elbe und Donau dar. Zusammen mit der Singstimme (Pleiße) lässt Bach somit einen Dialog unter den Agierenden mithilfe der Besetzung entstehen.

Der Schlusschor wird durch das Accompagnato-Rezitativ Nr. 10 vorbereitet: alle drei Flüsse stimmen den Lösungsvorschlägen zu und bezeugen ihr Einverständnis. Die Einsatzabfolge der Stimmen entspricht der Abfolge in der Kantate. Das schmerzliche Einlenken der Weichsel wird gleich zu Beginn des Rezitativs mit einem verminderten Vierklang über dis und einer Exclamatio dargestellt (T. 1, „ich **muß**“, $dis-c^1$). Die „bittere Trennung“ der Elbe wird ebenfalls mit einem verminderten Vierklang über e , klagenden Vorhalten und einer in Zusammenhang mit Schmerz und Unterwürfigkeit verbundenen Katabasis illustriert (T. 2–3, „Mir geht die Trennung bitter ein“). Der König selbst wird durch eine Exclamatio auf der Zählzeit eins in Takt 4 hervorgehoben. Schließlich bestätigt die Donau, den Wunsch der Pleiße „zu erfüllen“ (T. 7). Das Rahmenintervall zu Beginn der jeweiligen Einsätze ist dabei immer eine kleine Sexte: Die Weichsel beginnt mit $dis-c^1$ (notiert verminderte Septime, klanglich kleine Sexte), Elbe: $h-e^1-fis^1-g^1$ und Donau: $cis^1-fis^1-gis^1-a^1$, was das Klagen und die Einheit der drei Flüsse widerspiegelt.

Erneut spricht die Pleiße alle Flüsse direkt und König August in betrachtender Weise an (T. 17–18, „den gütigsten 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. Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205

Dieses im Jahre 1725 entstandene Werk erfüllt alle Kriterien eines musikalischen Dramas, die Gottsched vier Jahre später in seiner *Critischen Dichtkunst* beschreibt und für unverzichtbar hält. So sind eine Einheit von Zeit und Ort, Handlung, Dialoge und eine Charakterisierung der agierenden Personen vorhanden. Der Namenstag des Universittsdozenten August Friedrich Müller bietet den Anlass der Aufführung und stellt den Bezug zur Gegenwart her. Mit 15 Sätzen und dem großen Instrumentarium handelt es sich bei diesem um das umfangreichste und am größten besetzte Drama per musica innerhalb der Werkauswahl. Die Komposition ist im Aufbau vergleichbar mit der „Fama-Apollo-Kantate“⁶¹ und zählt als drittes der ausgewählten Werke zu den *dramatischen Gratulationskantaten*.

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

Zunächst spricht olus 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 olus 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“.

Das Rezitativ Nr. 6 ist entscheidend für den weiteren dramaturgischen Verlauf. Erneut tritt olus auf und zeigt sich beeindruckt durch Zephyrus' Vortrag („Beinahe wirst Du mich bewegen“). Ein Einlenken seitens olus' wäre an dieser Stelle möglich. Durch den Auftritt von Pomona und Pallas („Wie? Sehe ich nicht Pomona hier / Und, wo mir recht, die Pallas auch bei ihr?“) wird die Entscheidung und eine Konfliktlösung aufgeschoben. Stattdessen fragt olus, was sie von ihm fordern. Ein Auftreten von Pomona und Pallas ist aus dramaturgischer Sicht zwingend, da sie für den Schlusschor noch nicht für die Bühne vorbereitet wurden.

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 ergrimmtes 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 Schlusssatz 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 Winde und die Macht von Äolus werden unter anderem durch die große Besetzung im Eingangssatz dargestellt. Auf- und absteigende Skalen in Sechzehntelnoten in den Streichern und Holzbläsern garantieren dabei einen durchgängigen musikalischen Fluss.

Die Demonstration der Macht und Stärke wird im Rezitativ Nr. 2 durch die Beibehaltung der vollen Orchesterbesetzung des Eingangssatzes fortgesetzt. Die auf- und absteigenden Skalen – jetzt in Zweiundreißigstelnoten – führen die Motivik aus dem Eröffnungssatz fort. Neben den musikalischen Figuren trägt der harmonische Verlauf zur Charakterisierung und Dramaturgie bei. Der Satz beginnt in G-Dur mit dem Grundton im B.c. und wendet sich zum Schluss in Zusammenhang mit dem Wort „untergehn“ (T. 23) nach fis-Moll (T. 24). Unterstützt wird das „untergehn“ mit abwärtsgeführten Skalen in den Flöten, das Absenken von der mittleren in die tiefe Lage in den Streichern und den Oktavsprüngen im B.c. (T. 23). Gleichzeitig setzen sukzessive alle Instrumente aus und verdeutlichen das „erlöschend“: Pauke in Takt 18 Zählzeit zwei, Trompeten ab Takt 21, Hörner ab Takt 22 und Oboen in Takt 23. Die Flöten bleiben nach den Streichern als letzte Instrumentengruppe in tiefer Lage klanglich und „kraftlos“ übrig. Der B.c. beschließt alleine auf dem tiefen Fis den Satz.

Die Arie Nr. 3 steht in A-Dur. Mit der Dominanttonart von D-Dur wird die Stärke und Überlegenheit von Äolus demonstriert. Die Machtverhältnisse und die Furcht vor Äolus werden im folgenden Rezitativ Nr. 4 mit musikalischen Figuren verdeutlicht. Mit einer Anabasis und dem Spitzenton fis¹ wird Äolus von Zephyrus angesprochen (T. 1, „Gefürch'ter Äolus“). Bei den Worten „harten Schluss“ (T. 4) und „erschrecken“ (T. 5) entsteht ein Tritonus zwischen der Tenor- und Continuostimme, das „Mitleid“ (T. 7) wird mit einem Neapolitanischen Sextakkord, der musikalisch für das Klagen steht, harmonisiert.

Die Arie des Zephyrus Nr. 5 steht in h-Moll. Wurde bisher die Stärke von Äolus mit der Tonika (D-Dur) und der Dominanttonart (A-Dur) demonstriert, steht hier die Tonart h-Moll für die Unterlegenheit von Zephyrus. Das „schmerzlich“ (T. 23 und 100) wird mit einem Seufzermotiv (b–a) versehen. Gleichzeitig steht das b als kleine None von A-Dur in scharfer Dissonanz zum B.c. Das sukzessive Aussetzen der Tenor- und Continuostimme (T. 28) und der Violen (T. 30) mündet in eine Generalpause (T. 30 Zählzeit 3). Die für das Sterben oft verwendete Figur „Aposiopesis“ illustriert hier deutlich das schmerzliche Scheiden und erhält umso mehr an Gewicht, als sie innerhalb einer Kadenz eingefügt wird. Querstände und übermäßige Intervalle (T. 30, ais–g) kennzeichnen die Melodik in den Takten 28–30. Die Generalpause wird in Takt 67 („schweige“) und 107 („schmerzlich scheid“) wiederholt. Das „jammernd“ in Takt 74 wird mit einem Neapolitanischen Sextakkord harmonisiert und erhält

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 Tonartenabfolge 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“.⁶³ 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 Takten 33–34 mit fis-Moll und einer Katabasis versehen.

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 befiehlt 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

⁶³ Dürr 1981, S. 680.

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.

Das Rezitativ Nr. 12 und das Duett Nr. 13 wären für den dramaturgischen Ablauf nicht notwendig, da eine Hinwendung an August Müller bereits zum jetzigen Zeitpunkt möglich wäre. Die Anwesenheit aller Personen auf der Bühne würde zudem einen Schlusschor garantieren. Durch die Beibehaltung der Motivik im B.c. (Rezitativ Nr. 12, T. 18 ff.) im Duett Nr. 13 und Rezitativ Nr. 14 bilden diese Sätze eine Einheit. Bach löst dadurch geschickt die für den dramaturgischen Verlauf „überflüssigen“ Sätze auf musikalische Weise und stellt eine Verbindung zwischen Rezitativ Nr. 12 und dem Schlusssatz Nr. 15 her.

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 dienen – ähnlich der in Kapitel 2.4. beschriebenen „Cantata“ – somit einer „dramatischen Exposition“.⁶⁵ Zusätzlich erscheint durch das Duett Nr. 13 ein Ensemblesatz am Abschluss des Werkes, was der üblichen Opernpraxis entspricht.

In dem letzten Rezitativ Nr. 14 lädt Pallas alle „selbst zu dieser Feier ein“. Als Initiator dieses Festes ist der erneute Auftritt von Pallas nach den zwei vorrausgegangenen Sätzen dramaturgisch notwendig. Es folgt die Licenza aller Beteiligten im Schlusssatz. In diesem wird die Dreiklangsmotivik aus der Äolus-Arie Nr. 11 und dem Eingangssatz aufgenommen. Das „Vivat-Motiv“ wird insgesamt dreimal wiederholt (T. 1, 4, 7, d–a) und illustriert deutlich das Lob an den Gelehrten bzw. an den König in der Parodiefassung BWV 205a. Zu erkennen ist eine identische Tonabfolge bzw. der gleiche Aufbau des gebrochenen D-Durakkords in der Oberstimme in Takt 7–9 Zählzeit zwei aus dem Schlusssatz und in den Einwürfen der ersten Trompete in Takt 1–4 aus dem Eingangssatz:

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.

Notenbeispiel 42: BWV 205/1



Notenbeispiel 43: BWV 205/15, Trompete I, Flöte I, II, Oboe I, II, Violine I



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.⁶⁶

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 Frieden⁶⁷ (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“.⁶⁸ 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.

⁶⁶ Vgl. Dürr 1981, S. 672.

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

Dieses Kapitel widmet sich den nichtrezitativischen Sätzen in Hinblick auf Taktstrukturen und periodische Themengestaltung. Die Werke der Gruppe 1 (Originalwerke BWV 213, 214, 215, 206) unterscheiden sich gerade in diesen Punkten wesentlich von denen der Gruppe 2 (Parodiewerke BWV 205, 207a).⁶⁹ Aufgrund der hohen Anzahl der Sätze (12 Rahmensätze und 24 Arien) nimmt dieses Kapitel einen Großteil der Arbeit ein. Es soll als Nachweis für den veränderten Schreibstil in den zwischen 1733 und 1736 entstandenen *Drammi per musica* dienen.

In den Eingangs- und vor allem in den Schlusssätzen der ersten Werkgruppe ist eine konsequente Gliederung in geradtaktige Abschnitte und Phrasen zu erkennen. Letztere setzen sich aus Ritornell- und eingefügten Chorabschnitten zusammen. Auch in nahezu allen Arien der ersten Werkgruppe lassen sich periodisch gestaltete Phrasen und geradtaktige Einheiten feststellen.

Die Werke der Gruppe 2 weisen ein höheres Maß an kontrapunktischer Arbeit auf. Themen und Abschnitte sind nicht konsequent periodisch gestaltet; gerade Takteinheiten werden oft zugunsten einer kontrapunktischen Verarbeitung des thematischen Materials aufgegeben. Gleichzeitig tragen einzelne Arien sehr moderne und dem Schreibstil der ersten Werkgruppe verwandte Züge (Kantabilität: BWV 205/5, 205/9, Rhythmik: 207a/3, 207a/7).

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 Achttaktgruppen auf.

Das Orchestervorspiel gliedert sich in 3x8 Takte. Das Hauptthema ist symmetrisch aus 2+2+4 Takten aufgebaut.⁷⁰ 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

⁶⁹ BWV 205 ist 1725 entstanden, bei BWV 207a handelt es sich um eine Parodiekomposition von BWV 207 aus dem Jahre 1726. Beide Werke sind Beispiele für einen – im Vergleich zu den Werken der Gruppe 1 – etwa zehn Jahre älteren Schreibstil Bachs.

⁷⁰ Vgl. Kapitel 3.2.1., S. 52 ff.

wird in Takt 16 g-Moll erreicht und bestätigt. Mithilfe einer Quintfallsequenz ab Takt 17 wird nach F-Dur in Takt 22 zurückgeführt und durch eine Kadenz bestätigt.

Die Struktur aus 4+4 Takten zieht sich konsequent durch den Eingangssatz, auch wenn im Repräsentteil ab Takt 161 das Hauptthema in den Chorstimmen durch zweitaktige Einwüfe aufgebrochen wird und die ersten acht Takte auf zwölf Takte erweitert werden.

Der Schlusssatz ist fünfteilig als Da-capo Satz angelegt.⁷¹ 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

Ein kantables und periodisch gestaltetes Thema (T. 43–50) mit voller Orchesterbegleitung steht in Kontrast zu einem technisch anspruchsvolleren Chor fugato mit reduzierter Instrumentalbegleitung. Gerade Takteinheiten durchziehen den gesamten Satz, wenn auch diese in einzelnen Abschnitten durch Imitationen nicht deutlich hörbar sind (Chor fugato T. 50–64 und T. 106–120, Binnenteil T. 138–170). In diesen Abschnitten sind geradtaktige Takteinheiten in den einzelnen Stimmen zu erkennen.

Nach dem Orchestervorspiel setzt der Chor in Takt 33 unisono mit dem Paukenmotiv aus Takt 1–2 ein und führt es nach einem instrumentalen Einwurf – vergleichbar mit Takt 163–164 aus dem Repräsentteil von BWV 213/1 – fanfarenartig in Takt 37 mit Auftakt fort. Die folgenden vier Takte entsprechen den Takten 5–8.

Erst in Takt 43 – der neunte Takt nach dem Choreinsatz (T. 9 im Vorspiel) – erscheint das Hauptthema. Dieses ist mit acht Takten und im harmonischen Verlauf vergleichbar periodisch gestaltet wie das Hauptthema des Eingangssatzes aus BWV 213/1. In den ersten vier Takten ist durch die Tonartenabfolge D–A–A–D eine harmonisch symmetrische Anlage zu erkennen. Der dritte und vierte Takt (T. 45–46) stellen dabei eine melodische und rhythmische Sequenz bei nicht sequenzierender Harmonik der ersten beiden Takte dar. Takte 47–50 bilden eine Variante des Kernmotivs und den zweiten Teil des Themas, das im achten Takt auf einem Halbschluss endet.

⁷¹ Der Satz ist detailliert analysiert und beschrieben in Kapitel 3.2.13., S. 94 ff.

Notenbeispiel 44: Hauptthema BWV 214/1

43 Sopran
44 45 46 47 48 49 50

Tö-net, ihr Pau-ken! Er-schal-let, Trom-pe - ten! Klin-gen-de Sai-ten, er-fül - let die Luft!

Alt
Tö-net, ihr Pau-ken! Er-schal-let, Trom-pe-ten! Klin - gen-de Sai-ten, er-fül - let die Luft!

Tenor
Tö-net, ihr Pau-ken! Er-schal-let, Trom-pe-ten! Klin-gen-de Sai-ten, er-fül - let die Luft!

Bass
Tö-net, ihr Pau-ken! Er-schal-let, Trom-pe - ten! Klin-gen-de Sai-ten, er-fül - let die Luft!

B.c. *tutti*

Der Schlusstakt des vorangegangenen Abschnitts (T. 50) ist zugleich der Auftakt des folgenden Chor fugatos. Eine Einteilung in Viertaktgruppen ist anhand der Textverteilung in den jeweiligen Stimmen möglich.

Notenbeispiel 45: Beginn Chor fugato BWV 214/1

50 Sopran
51 52 53 54 55

Abschluss T. 43-50

Luft!

Alt
Luft! Sin - get itzt Lie - der, ihr munt-ren Po - e - ten, sin -

Tenor
Luft! Sin - get itzt Lie-der, ihr munt-ren Po - e - ten, sin -

Bass
Luft! Sin - get itzt Lie - der, ihr munt-ren Po -

Auftakt tr
Auftakt tr
Auftakt tr

Viertakt-Phrase
Viertakt-Phrase
Viertakt-Phrase

Takte 51–62 bilden eine Einheit aus zwölf Takten. Wegen der Imitationen wird die bisher vorherrschende geradtaktige Struktur zwar aufgelockert, der symmetrische Gedanke ist anhand der Viertaktgruppen in den jeweiligen Stimmen jedoch weiterhin zu erkennen. So setzt der Tenor mit einem Auftakt in Takt 50 und einer viertaktigen Phrase zu Takt 51 ein, Alt, Bass und Sopran folgen sukzessive in Imitation einen Takt versetzt mit der Viertaktgruppe. In Takt 55 setzt der Tenor erneut mit dem Auftakt aus Takt 50 an, die übrigen Stimmen folgen entsprechend Takt 51–53. Takte 63–64 stellen eine zweitaktige Erweiterung dar.

Den Takten 65–72 – eine achttaktige Einheit aus 4+4 Takten – unterliegt eine Quintfallsequenz mit jeweils einer Tonart über zwei Takte (Fis-Dur, h-Moll, E-Dur, A-Dur). Die zweite Verszeile erscheint in den Takten 65–68. Diese Takte werden – zwar melodisch variiert, dennoch deutlich wahrnehmbar – in den Takten 69–72 mit der dritten Verszeile wiederholt. Die rhythmisch prägnante Figur in allen Holzbläsern und Violine I und II unterstützen dabei die viertaktige Einheit.

Die Tonarten jeweils zu Beginn der Takte 73–76 markieren erneut die Stufen einer Quintfallsequenz und stellen eine Einheit aus 2x2 Takten über fis-Moll, H-Dur, E-Dur und A-Dur dar. Die Abschlusstakte 77–81 bilden eine großangelegte A-Dur-Kadenz über die Subdominante D-Dur (T. 77), h-Moll (T. 78), E-Dur (T. 79) und eine Bestätigung der Tonika A-Dur in Takt 80. Durch das langangehaltene Wort „lebe!“ in Takt 78 schließt die viertaktige Phrase im fünften Takt (T. 81), dem ersten Takt des folgenden Abschnitts.

Bezieht man den Auftakt in Takt 50 und den Abschlusstakt 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

dar, Takte 85–88 sind eine Fortführung des Hauptthemas mit abschließender Kadenz nach D-Dur. Takte 89–106 entsprechen den Takten 33–50, Takte 106–137 den Takten 50–81.

Der Mittelteil ab Takt 138 beginnt erneut mit Imitationen in den Chorstimmen. Takt 154 ist gleichzeitig Abschluss des vorangegangenen (T. 138–153) und Beginn des folgenden Abschnitts (T. 154–169). Formal stellt dieser Abschnitt eine Wiederholung der Takte 138–153 dar, wodurch ein 32-taktiger Abschnitt (16+16 Takte) entsteht. Als Zwischenspiel in Takt 170–186 erscheint das Hauptthema in h-Moll und hat ebenfalls eine Länge von 16 Takten. Abschluss dieses und Beginn des neuen Abschnitts ist Takt 186. Aufgebaut ist der Schluss des Mittelteils in 2x8 Takte, die in 2x4+4+4 Takte unterteilt sind. Takte 186–189 und 190–193 lehnen sich durch ihre Periodik und harmonische Struktur deutlich an das Hauptthema aus Takt 9–12 (T. 43–46 + Chor) an. Die folgenden vier Takte (T. 194–197) leiten zunächst nach h-Moll in Takt 197 über. Die letzten vier Takte 198–201 mit der abschließenden Kadenz (T. 200) bestätigen fis-Moll als Tonika, die Dominantparallele der Grundtonart des Satzes.

Der Schlusssatz BWV 214/9 ist mit 2x48 Takten zweiteilig angelegt. Beide Teile bestehen aus 3x16 Takten und sind identisch aufgebaut. Dem 16-taktigen Ritornell als Vorspiel folgt ein polyphoner 16-taktiger Abschnitt (T. 17–32), in dem nacheinander die Tenor-, Sopran- und Altstimme einsetzen. Es folgt in Takt 33–48 das Ritornell unter Einbeziehung aller Chorstimmen.

Das Ritornell gliedert sich in zwei Teile. Das Hauptthema ist aufgebaut aus 4+4 Takten mit Abschluss im neunten Takt. Der zweite Teil des Ritornells führt in den Takten 9–12 zur Dominante A-Dur. Mithilfe des Leittons gis in den Flöten in Takt 12 und 15 wird A-Dur bestätigt. Gleichzeitig trübt die plagale Wendung D-Dur – A-Dur (Übergang T. 13–14 und 15–16) die Tonart ein und bereitet den Übergang zur Grundtonart D-Dur vor.⁷² Eine Sechzehntelfigur in der Continuostimme leitet zum Choreinsatz und zurück nach D-Dur über.

⁷² Im Gegensatz zu Takt 15 erscheint im vorletzten Takt des Satzes erneut der Leitton mit der gleichen harmonischen Wendung (hier: Ton cis nach D-Dur, T. 95 Zählzeit 3, Flöten).

Notenbeispiel 46: Ritornellthema BWV 214/9

1 Trompete I-III 2 3 4 5 6 7 8

Flöte I, II
Oboe I
Violine I

Oboe II
Violine II

B.c.

9 10 11 12 13 14 15 16

Flöte I
Oboe I
Violine I

Flöte I
Flöte II

Oboe I
Flöte I, II
Oboe II

tutti

tutti

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

3.4.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215

Die Ecksätze dieses Drama 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.

⁷³ Siehe Kapitel 3.5.1.2., S. 187 ff.

Das 32-taktige Orchestervorspiel beginnt auftaktig (wobei der Auftakt als ganzer Takt zusätzlich mit zwei Achtelpausen notiert ist). In Takt 2 mit Auftakt bis Takt 6 wird das unisono geführte viertaktige Hauptthema mit Abschluss im fünften Takt vorgestellt. Mit Hinzutreten von Trompete I und II bereits in Takt 5 (vierter Takt der Einheit) und von Trompete III und Pauke in Takt 6 (Pauke nicht im Notenbeispiel notiert) wird das Thema in den folgenden Takten fortgeführt und schließt mit einem Halbschluss in A-Dur in Takt 9. Die unisono geführten Streicher und Holzbläser in Takt 1–9 (Takt 1 als Auftakt) unterstreichen dabei die achttaktige Einheit.

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

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 7, and the second system covers measures 8 through 12. The score is written for a 3/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The instruments are: Trompete I-III (Trumpets I-III), Flöte I, II / Oboe I, II (Flutes I, II / Oboes I, II), Violine I, II / Viola (Violins I, II / Viola), and B.c. (Bassoon). The main theme is introduced in measure 2, marked with a '7' indicating a seven-measure phrase. The score includes various musical notations such as rests, beams, slurs, and articulation marks. The bassoon part (B.c.) is marked with 'a3' in measure 9, indicating a third octave transposition.

The image shows a musical score for measures 13, 14, and 15. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts: Flöte I, II; Oboe I; Oboe II; Violine II; Violine I; Viola; and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 13 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measures 14 and 15 show a more melodic and sustained texture with longer note values and some rests.

Die Takte 14–21 bilden – unterstützt durch den harmonischen Verlauf – eine achttaktige Einheit mit Abschluss im neunten Takt (T. 22). Takte 22–29 stellen die nächste achttaktige Einheit dar. Als harmonische Grundlage dient eine Terzfallsequenz. Takte 30–33 schließen das Vorspiel ab. Bereits im Abschlusstakt setzt der Chor unisono mit dem aufwärtsgeführten Auftaktmotiv aus Takt 1 in augmentierter Gestalt ein.

In Takt 35–39 erscheint das Motiv in den Bläser- und Streicherstimmen in Imitation. Durch die Verschränkung in Takt 35 entsteht eine viertaktige Phrase mit Abschluss im fünften Takt (T. 39), der wiederum Abschluss und Auftakt zu den folgenden Viertakteinheiten (T. 40–43 und 44–47) ist. Takt 47 endet mit einem Halbschluss in A-Dur, Chor I setzt mit einem Fugato ein. Der Sopran folgt dem Alt in Takt 50, der Bass in Takt 51 und der Tenor in Takt 53. Dieser Abschnitt endet in Takt 59, der mit Abschluss der vorangegangenen und Beginn der folgenden Einheit eine Verschränkung darstellt. Von Takt 59 bis Takt 75 sind in Chor I vier Viertaktphrasen über eine Terzfallsequenz von D-Dur (T. 59) über h-Moll (T. 63), G-Dur (T. 67) und e-Moll (T. 71) zu beobachten. Chor II setzt in Takt 59 mit einem Auftakt zu Takt 60 – dem zweiten Takt der Viertaktphrase in Chor I – mit einem zweitaktigen Einwurf ein. Die harmonischen Schwerpunkte werden durch Chor I zu Beginn der Viertakteinheit – dem Auftakt von Chor II – gesetzt.

Takt 71 bildet den Auftakt zu dem anschließenden Fugato in Chor II. Die Takte 71–95 sind von der Takteinteilung her identisch mit den Takten 47–71. In Takt 95 – vergleichbar mit Takt 71 – setzt Chor I erneut mit einem Fugato ein, begleitet von Einwüfen aus Chor II. Harmonische Grundlage der Takte 96–103, die eine Einheit aus acht Takten bilden, ist eine Quintfallsequenz (e–A–D–G). In Takt 103, Schluss- und Auftakt zugleich, setzt Chor II mit einem Fugato an, ebenfalls über einer Quintfallsequenz (cis5–Fis–h–E).

Durch Überschneidungen von Taktgruppen und Verschränkungen erweist sich eine eindeutige Einteilung in Vier- und Achttaktgruppen im folgenden Abschnitt als schwierig.

Takte 112–119 bilden eine Einheit aus acht Takten, zu erkennen an der Kadenz nach A-Dur (T. 112) und dem homophon gesetzten Abschluss beider Chöre. Die Takte 118 mit einem erweiterten und im Vergleich zu Takt 14 veränderten Auftakt bis Takt 137 entsprechen unter Mitwirkung beider Chöre, die bis Takt 125 homophon geführt werden, den Takten 14 mit Auftakt bis Takt 33. Es entsteht eine zweitaktige Phrasenüberlappung in Takt 118–119 mit dem Einsatz des Hauptthemas in Flöte I, II, Oboe I, Violine I und dem Abschluss der achttaktigen Phrase aus Takt 112–119. Gleichzeitig beginnt der Chor bereits mit der zweiten Verszeile in Takt 118 und einem Auftakt innerhalb der abschließenden Kadenz.

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

Die Takte 126–133 bilden eine achttaktige Einheit, gestützt durch die Terzfallsequenz und den Beginn der zweiten Verszeile in Takt 133 als Auftakt zu Takt 134. Die Takte 134–137 bilden eine großangelegte Kadenz mit Abschluss der zweiten Verszeile in Takt 137. In den folgenden zwölf Takten (T. 138–149) wird die erste Verszeile wiederholt. Dieser Abschnitt gliedert sich in 3x4 Takte. Die erste Viertakteinheit ist geprägt von Imitationen zwischen Chor I und Chor II, verbunden mit einem melodischen Sekundanstieg in der Sopran- und Altstimme. Die erste Hälfte der ersten Verszeile ist in Form eines Chiasmus symmetrisch angelegt („preise dein Glücke, dein Glücke, preise“). Ab Takt 142 erscheinen die erste und zweite Verszeile bis zum Abschluss in Takt 149 mit gleicher Textdeklamation (abgesehen von der Antizipation im Sopran und Alt in Chor I, T. 145–147). Das Orchesternachspiel des Rahmententeils in den Takten 150 mit Auftakt bis Takt 181 entspricht dem Vorspiel aus den Takten 1–33.

Der Mittelteil beginnt in Takt 182. Die Takte 182–189 gliedern sich in 4+4 Takte und sind periodisch aufgebaut: Takt 182 beginnt in h-Moll, die folgenden zwei Takte führen über Fis-Dur zurück nach h-Moll in Takt 185, dem vierten Takt der Phrase. Ein erneutes Ansetzen in h-Moll führt nach D-Dur in Takt 189. Über eine Quintstiegssequenz in Takt 190–194 über D–A–e–h–fis wird A-Dur in Takt 197 erreicht und einen Takt zuvor mit E-Dur bestätigt. Insgesamt ist eine Achttaktgruppe (T. 190–197) zu erkennen. Die Takte 198–201 modulieren nach fis-Moll und bilden den Abschluss der vierten Verszeile.

Das Zwischenspiel in Takt 202–209 hat eine Länge von acht Takten. Anfangs- und Schlusstakt stellen eine Verschränkung dar. Takte 210–229 gliedern sich in 5x4 Takte. Die ersten beiden Viertaktgruppen enden jeweils mit einem Ganzschluss, die dritte und vierte mit einem Halbschluss und die fünfte in Takt 229 mit einem Ganzschluss in A-Dur.

Chor I verbindet mit seinen Einwüfen in Takt 213–214 und 217–218 jeweils den Schluss- und Anfangstakt der Viertaktgruppen, bis er ab Takt 219–222 in Imitation zu Chor II tritt. In Takt 225 mit Auftakt bis 226 verbindet Chor I wiederum beide Gruppen, in Takt 228 mit Auftakt steigt er in die Kadenz mit ein.

Die letzten acht Takte des Rahmenteils gliedern sich in 4+4 Takte. In Takt 230–233 erscheinen die ersten vier Takte des Hauptthemas im B.c., in Takt 233 leicht abgeändert, um die Bestätigung von A-Dur über E-Dur zu verzögern. Diese erfolgt in den letzten vier Takten 234–237.

Es folgt die Wiederholung des ersten Teils.

Der Schlusssatz von BWV 215 steht in Rondoform und ist fünfteilig angelegt (A-B-A-B'-A).

Die ersten vier Takte des achttaktigen Ritornellthemas werden unter Einbeziehung der Chorstimmen in Takt 5–8 wiederholt. Takte 9–16 entsprechen im Aufbau den Takten 1–8. Das Orchester führt das Ritornellthema in Takt 9–12 fort und wiederholt es zusammen mit dem Chor in Takt 13–16. Die Oberstimme von Trompete I, Flöte I, Oboe I und Violine I übernimmt dabei jeweils die Altstimme (mit Ausnahme der beiden letzten Töne g^1 und fis^1 in Takt 15–16). Erwähnenswert sind die jeweiligen Betonungen der Worte „Kronen“ (T. 6) und „Thron“ (T. 15) mit der Subdominante G-Dur (in T. 15 als Sextakkord) in Verbindung mit einer Anabasis.

Das achttaktige Thema ist periodisch aufgebaut. Die Takte 1–2 werden in Takt 3–4 sequenzartig wiederholt. Takt 4 endet mit einem Halbschluss in A-Dur, der B.c. leitet zum Choreinsatz in Takt 5 nach D-Dur über. Der zweite Teil des Ritornellthemas beginnt in Takt 9. Takte 9–10 sind eine Weiterführung des Themas und eine Rückführung über A-Dur als Dominantseptakkord nach D-Dur. Takte 11–12 bestätigen mit einer Kadenz die Grundtonart D-Dur.

Notenbeispiel 48: Ritornellthema BWV 215/9

Trompete I, Flöte I
Oboe I, Violine I

T. 1–2 D-Dur – G-Dur

T. 3–4 e-Moll – Halbschluss A-Dur (Wiederholung T. 1–2)

5(1) 6(2) 7(3) 8(4)

Anabasis

Sopran
Alt

Stif-ter der Rei-che, Be - herr-scher der Kro-nen, bau - e den Thron, den Au - gu-stus be-sitzt,

B.c.

B.c. Takt 4

T. 5-6 A-Dur mit Septime g
13(9) 14(10) 15(11) 16(12)
T. 7-8 Kadenz nach D-Dur
Anabasis
Stif-ter der Rei-che, Be - herr-scher der Kro - nen, bau - e den Thron, den Au - gu-stus-be - sitzt.
Anabasis
Anabasis
Anabasis
B.c. Takt 12

Die Takte 17–24 sind periodisch und symmetrisch aufgebaut. Es wird die dritte bis sechste Verszeile verarbeitet. Der Vokalbass tritt mit dem Anfangsmotiv (T. 17 „Ziere sein Haus“) in Takt 18 zu den übrigen Singstimmen in Imitation und sequenziert es in Takt 19. Die ersten beiden Takte 17–18 des Abschnitts bewegen sich halbtaktig in D-Dur und A-Dur, Takt 20 endet mit einem Halbschluss in Fis-Dur. Takt 18 stellt durch die Wiederholung der Tonartenabfolge und den Basseinsatz eine Wiederholung von Takt 17 dar. Der dritte und vierte Takt 19–20 sind den Taktschwerpunkten nach harmonisch symmetrisch aufgebaut: Takt 19 beginnt in Fis-Dur als Zwischendominante nach h-Moll auf der Zählzeit drei, Takt 20 beginnt in h-Moll und wendet sich ab der Zählzeit 3 zur Dominanttonart Fis-Dur. Der fünfte Takt beginnt in dem zuvor bestätigten h-Moll und führt im sechsten Takt über einen Quintfall nach e-Moll. Über einen weiteren Quintfall im siebten Takt über Cis (Quinte g oder gis fehlt) und Fis-Dur wird h-Moll im achten Takt erreicht und mit einer Kadenz bestätigt. Ein Sechzehntellauf im B.c. leitet zu dem Ritornell ab Takt 25 in D-Dur über.

Notenbeispiel 49: BWV 215/9

1. Takt D-Dur - A-Dur
Wiederholung 1. Takt
3.-4. Takt Symmetrie: Fis-Dur - h-Moll - h-Moll - Fis-Dur
17 18 19 20
Sopran
Zie-re sein Haus, sein Haus mit un - ver-gäng - li - chem Wohl-er - gehn aus,
Alt
Zie - re sein Haus, sein Haus mit un - ver-gäng - li - chem Wohl-er-gehn aus,
Tenor
Zie-re sein Haus, sein Haus mit un - ver-gäng - li - chem Wohl-er-gehn aus,
Bass
Zie-re sein Haus
Imitation
Sequenzierung
mit un-ver - gäng-li - chem Wohl-er-gehn aus,
B.c.

21 22 23 24

5.-6. Takt Quintfall h-Moll – e-Moll 7. Takt Quintfall cis5< – Fis-Dur Kadenz nach h-Moll

laßt uns die Län - der in Frie - de be - woh - nen, die er mit Recht und mit Gna - de be - schützt.

laßt uns die Län - der in Frie - de be - woh - nen, die er mit Recht und mit Gna - de be - schützt.

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

Dieses Drama per musica ist chronologisch am spätesten einzuordnen, da es erst im Jahre 1736 aufgeführt wurde und nicht vollständig geklärt ist, ob Bach das Werk vor der Komposition von BWV 215 fertiggestellt hat. Der Eröffnungssatz ist in Hinsicht auf gerade Takteinheiten vergleichbar mit den Eingangssätzen aus BWV 213, 214 und 215. Periodisch gestaltete Themen sind – vermutlich zugunsten eines ständigen musikalischen Flusses – nicht zu erkennen.

Ein 16-taktiges Vorspiel bereitet den Choreinsatz in Takt 17 vor. Die ersten acht Takte gliedern sich in 4x2 Takte, Takte 3–4 werden in den Takten 5–6 und 7–8 sequenziert. Takte 9–16 lassen sich in 2x2+2+2 Takte unterteilen, Takte 9–10 werden in den Takten 11–12 sequenziert. Über eine Terzfallsequenz von D-Dur über h-Moll mit den jeweiligen Zwischendominanten ab Takt 9 wird die Subdominante G-Dur in Takt 13 erreicht. A-Dur als Sekundakkord in Takt 14 führt im selben Takt zu D-Dur als Sextakkord. Eine Kadenz in Takt 15–16 bestätigt D-Dur als Tonika.

Der Choreinsatz beginnt auftaktig, sodass Takt 17 der erste Takt der folgenden Phrase ist. Die Takte 17–30 gleichen den Takten 1–14. Eine Verschränkung von Anfangs- und Schlusstakt ist nicht vorhanden, wodurch sich das Vorspiel vom Choreinsatz abgrenzt und eine kurze Zäsur entsteht. Lediglich eine Sechzehntelfigur („Wellenmotiv“) im B.c. verbindet die Teile.

Der folgende Abschnitt gliedert sich in 8+2+8 Takte. Der Chor setzt in Takt 31 mit Auftakt erneut mit der 1. Verszeile an. Takte 39 mit Auftakt bis Takt 40 stellen einen Einschub von zwei Takten dar („murmelt gelinde“ im *piano*) und sind eine sequenzierte Wiederholung der Takte 37 mit Auftakt bis Takt 38. Takte 41–48 mit der 2. Verszeile entsprechen im Aufbau den Takten 9–16.

Das Orchesterzweischenspiel in Takt 49–64 auf der fünften Stufe A-Dur umfasst 16 Takte und grenzt sich durch fehlende Verschränkungen vom Abschluss des vorangegangenen (T. 48) als auch vom Beginn des folgenden Teils (T. 65) ab. In Takt 49–50 erscheint das Thema zunächst in den Holzbläsern, ab Takt 51 setzen die Streicher mit den ersten acht Takten des Hauptthemas ein. In Takt 59–62 erscheinen Teile des Themas im B.c., die Blechbläser übernehmen die Oberstimme. Takte 63–64 stellen eine Kadenz nach A-Dur dar. Der B.c. leitet mit einem Sechzehntellauf zurück nach D-Dur in Takt 65. Jetzt setzen die Vokalstimmen sukzessive jeweils nach zwei Takten in Imitation ein. Die Takte 65–72 gliedern sich in 4x2 Takte, gestützt durch die zugrunde liegende Terzfallsequenz. Takte 73–74 leiten nach D-Dur in Takt 75 zurück, Takte 75–88 entsprechen den Takten 17–30. Mit Abschluss der dritten Verszeile bestätigt der Chor in einer Viertaktgruppe die Grundtonart D-Dur in Takt 89–92. Das Orchesternachspiel in Takt 93–108 entspricht den Takten 48–64. Der Binnenteil des Satzes beginnt in Takt 109. Die Takte 109–116 sind gegliedert in 4+4 Takte. Der sich anschließende *allegro*-Teil ist mit Ausnahme der Takte 165–171 konsequent geradtaktig gestaltet. Zwei- und Viertaktgruppen sind Grundlage der acht- und sechzehntaktigen Einheiten. Gestützt werden diese durch den harmonischen Verlauf und die jeweiligen Sequenzmodelle. Der Satz schließt in fis-Moll im siebten Takt der letzten Einheit und ist in dem gesamten Eingangssatz die einzige Abweichung von geraden Takteinheiten.

Es ergibt sich folgender Aufbau des Binnenteils:

Takt	Anzahl, Gliederung
109–116	8, 4+4
117–124	8, 4+4
125–132	8, 2+2+2+2
133–148	16, 4+4+4+4
149–164	16, 4+4+4+4
165–171	7, 6+1 oder 4+2+1

Der Rahmenteil wird als Da-capo wiederholt.

Der Schlusssatz von BWV 206 ist als Kettenrondo gestaltet. Die Mittelteile B und C werden jeweils von Teil A umrahmt, sodass eine A-B-A-C-A-Form entsteht.

Das Ritornellthema ist aufgebaut aus 4+4 Takten. Jeweils vier Takte werden vom Orchester vorgetragen und anschließend unter Mitwirkung der Vokalstimmen wiederholt. Der Vordersatz gliedert sich in 2+2 Takte: Takt 2 stellt thematisch eine Wiederholung von Takt 1 dar, statt D-Dur erscheint auf der Zählzeit eins h-Moll und leitet zum dritten Takt nach A-Dur

über. Takte 3 und 4 bestätigen die Dominanttonart. Ein Sekundakkord auf der letzten Zählzeit in Takt 4 (g im B.c.) leitet nach D-Dur in Takt 5 über.

Die Takte 9–12 sind im Aufbau vergleichbar mit den Takten 1–4. In D-Dur startend wird im sechsten Takt der achttaktigen Einheit (T. 10) das Thema auf der Subdominante G-Dur wiederholt (Flöte II, Oboe II, Violine II). Der siebte Takt (T. 11) ist vergleichbar mit dem dritten Takt (T. 3), im achten Takt wird D-Dur mit einer Kadenz bestätigt.

Notenbeispiel 50: Hauptthema BWV 206/11

Flöte I
Oboe I
Violine I

5 (1) 6 (2) 7 (3)

8 (4) 9 10

11

Teil B umfasst acht Takte und steht in der Paralleltonart h-Moll. Der dritte und vierte Takt des Abschnitts (T. 19–20) sind eine Sequenzierung der ersten beiden Takte (T. 17–18). Takte 21–24 bilden den zweiten Abschnitt. Im achten Takt von Teil B (T. 24) wird h-Moll mit einer Kadenz bestätigt. Neben der Tonart und dem synkopischen Rhythmus (T. 17–19) in der Oberstimme grenzt sich Teil B durch eine reichere Harmonisierung von Teil A ab.

Nach der Wiederholung von Teil A in Takt 25–40 folgt Teil C mit reduzierter Besetzung und entgegen Teil B mit einer sparsameren Harmonisierung und einem langsameren harmonischen Rhythmus. Der dritte und vierte Takt des Abschnitts (T. 43–44) stellen – wie zuvor in Teil B – eine Sequenzierung der ersten beiden Takte (T. 41–42) dar. Der fünfte Takt (T. 45) wird im sechsten Takt (T. 46) sequenziert, im siebten und achten Takt (T. 47–48) erfolgt eine Modulation nach fis-Moll mit anschließender Kadenz.

Mit dem Ritornell in Takt 49–64 schließt der Satz ab.

3.4.2. Eingangs- und Schlusssätze Gruppe 2

3.4.2.1. Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205

Der Eingangssatz ist dreiteilig in Da-capo-Form aufgebaut. Er unterscheidet sich von den Rahmensätzen der ersten Werkgruppe durch fehlende periodische Themengestaltung und Abweichungen von geraden Takteinheiten. Gründe hierfür sind u. a. Überschneidungen von Phrasenenden und Sequenzmodellen, Takteinschbe und Imitationen und Antizipationen der Themen oder Motive. Ein weiterer Unterschied zu den Eingangssätzen der ersten Werkgruppe ist das Größenverhältnis zwischen Rahmen- und Binnenteil. Mit 28 Takten ist der Binnenteil im Vergleich zu den Rahmenteilern (jeweils 84 Takte) relativ kurz angelegt.

Die Takte 1–4 bilden – u. a. durch das Verweilen auf der Grundtonart D-Dur – eine viertaktige Einheit und sind vergleichbar mit den ersten vier Takten des Eingangssatzes aus BWV 214/1, die dort ebenfalls als Introduktion dienen. In diesem Satz wird zudem in Takt 1–4 die im weiteren Verlauf verarbeitete Grundthematik der auf- und absteigenden Skalen und Dreiklangsbrechungen vorgestellt. Trompete I setzt mit einem fanfarenartigen Motiv in Takt 5 ein und eröffnet die folgende Viertaktgruppe (T. 5–9) mit Abschluss im fünften Takt in der Dominanttonart A-Dur.

Die Takte 9–15 sind ein gutes Beispiel für die kontrapunktische Verarbeitung von Thematik, die stellvertretend für die Werke der Gruppe 2 steht und eine erkennbare Einteilung in gerade Takteinheiten verhindert. Es sind zwei Dreitaktgruppen mit Abschluss im vierten Takt zu beobachten (T. 9–12, T. 12–15). Beide Flöten setzen in Takt 9 mit dem Trompetenmotiv aus Takt 5 an, die Oboen wiederholen es ab Takt 12, bis es schließlich der B.c. in Takt 15 aufnimmt und sequenziert. Beide Dreitaktgruppen entsprechen sich unter Berücksichtigung tonaler Anpassung in der Thematik, sind aber unterschiedlich harmonisiert. Darüberhinaus treten die Streicher in Takt 10 in Imitation zu den Flöten, in Takt 13 die Hörner in Imitation zu den Oboen.

Notenbeispiel 51: BWV 206/1

In Takt 15–16 entsteht erneut eine Überschneidung von thematischem Material und harmonischem Verlauf. So setzt der B.c. mit dem Trompetenmotiv aus Takt 5 (bzw. Takt 9 und 12) an, es folgt eine variierte Form dieses Motivs in Takt 16 in Trompete I. Bereits in Takt 15 beginnt eine Quintfallsequenz, die in Takt 19 in D-Dur endet. Basierend auf der harmonischen Grundlage entsteht eine Viertaktgruppe mit Abschluss im fünften Takt, die aber durch den Einsatz von Trompete I und die imitierenden Hörner nicht eindeutig als solche wahrzunehmen ist. Takte 19–22 bilden eine Einheit aus vier Takten, die mit den Takten 23–24 um weitere zwei Takte erweitert wird. Den Abschluss des Orchestervorspiels stellen die Takte 25–29 dar. Mit einem Auftakt zu Takt 29 und innerhalb der abschließenden Kadenz setzt der Chor auf der letzten Achtel in Takt 28 ein.

Die Takte 33–78 zeichnen sich durch bereits vorgestellte Thematik und Motivik aus, größtenteils unter Mitwirkung der Chorstimmen. Die Taktstrukturen sind vergleichbar mit denen aus dem Vorspiel. Takte 79–84 beschließen den Rahmenteil auf der Tonika D-Dur.

Der Mittelteil beginnt in Takt 84 mit einem Auftakt zu Takt 85. Gerade Takteinheiten sind durch Überlagerungen von Themen und harmonischen Sequenzmodellen nicht oder nur schwer zu erkennen. Anhand des harmonischen Verlaufs lassen sich die Takte 84–92 entweder zu einer achttaktigen Einheit mit Abschluss im neunten Takt oder einer erweiterten achttaktigen Einheit (T. 90 als innere Erweiterung) zusammenfassen. Takt 84 ist aus harmonischer Sicht der erste Takt der Zählung, besitzt aber deutlich den Charakter eines Auftaktes.

Takte 92–95 bilden eine Einheit und sind im Aufbau vergleichbar mit Takt 9–12. Bei Takt 92 und 95 handelt es sich um Verschränkungen. Takte 95–101 zeichnen sich durch Imitationen in den Vokalstimmen aus. Gleichzeitig wird die Quintfallsequenz fortgesetzt, die bereits in Takt 89 beginnt und bis Takt 101 konsequent weitergeführt wird. Takte 106–111 bilden die Schlusstakte des Binnenteils und sind aufgeteilt in 4+2 Takte. Es folgt die Wiederholung des Rahmenteils.

Der Schlusssatz steht in Rondoform A+A'-B-A'-C-A+A'. Das Ritornell hat eine Länge von 22 Takten und gliedert sich in zwei gleich aufgebaute Teile (2x11 Takte). Der erste Teil endet mit einem Halbschluss auf der Dominante A-Dur (T. 11), der zweite auf der Tonika D-Dur (T. 22). Beide stehen jeweils in der (dreiteiligen) Barform (A-A-B).

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 achttaktige Einheit.
2. Die Takte 1–3 und 4–6 bilden eine Einheit. Dem Anfangstakt („Vivat“) folgen zwei Takte als Kontrast. Der dritte Takt stellt dabei eine Wiederholung des zweiten Taktes dar. Die Takte 1–6 können somit auf vier Takte, nämlich 2(+1)+2(+1) Takte reduziert werden. Takt 10 ist ebenfalls als Einschub zu betrachten, sodass die Takte 7–11 eine erweiterte viertaktige Einheit darstellen. Es entstünde wiederum eine Grundstruktur von acht Takten.

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

Teil B beginnt in Takt 45 und hat eine Länge von 12 Takten. Eine sinnvolle und hörbar nachzuvollziehende periodische Gliederung ist durch Imitationen und Verschränkungen auch hier nicht möglich. Die Takte 45–47 bilden eine Einheit aus drei Takten, der Abschnitt in Takt 48–52 ist hingegen nur mit einer inneren Erweiterung (T. 50–52) als Dreitaktgruppe zu verstehen. Takt 53 wäre gleichzeitig der dritte Takt der Einheit und der erste Takt der abschließenden Kadenz in Takt 53–56. Diese Einteilung bleibt theoretisch und erscheint beim Hören nicht plausibel. Der relativ hohe Textgehalt von vier Verszeilen auf engem Raum

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

Die Wiederholung des Ritornells ab Takt 57 beginnt unter Einbeziehung des Chores und ist vergleichbar mit Takt 23–44 (A'). Teil C ist im Aufbau vergleichbar mit Teil B, allerdings mit unterschiedlicher Textverteilung in den Stimmen in Takt 83–87.

Es folgt das Ritornell mit Orchester (A) und der Wiederholung mit den Vokalstimmen (A') in Takt 91–134.

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

Bei dem Eingangssatz handelt es sich um einen auskomponierten Da-capo-Satz. Der Rahmenteil besteht aus 52, der Binnenteil aus 37 Takten. Ein 16-taktiges Vorspiel bereitet den Einsatz des Vokalbasses mit Auftakt in Takt 17 vor. Es folgt der gesamte Chor mit Auftakt in Takt 21.

Die Takte 1–4 bilden thematisch und harmonisch eine Einheit aus vier Takten. Takt 4 endet mit einem Halbschluss auf der Dominante A-Dur. Die geradtaktige Struktur setzt sich ab Takt 5 nicht fort. So bilden die Takte 5–7 eine Einheit aus drei Takten, die Takte 8–11 gliedern sich in 2+2 Takte. Takt 12–16 können aus harmonischer und thematischer Sicht auf drei Takte reduziert werden, da Takt 13 und 16 jeweils eine Wiederholung ihrer vorangegangenen Takte darstellen.

Der Abschnitt von Takt 17–53 lässt sich abwechselnd in gerade und ungerade Takteinheiten einteilen. Takte 17–24 bilden zwei Viertaktgruppen, Takte 25–30 zwei Dreitaktgruppen. Es folgen zwei Viertaktgruppen in Takt 31–38 und eine weitere Zweitaktgruppe. Das Nachspiel des Rahmenteils beginnt in Takt 41 mit der Dreitaktgruppe aus Takt 5–7 und der Viertaktgruppe aus Takt 8–11. Der Abschnitt in Takt 48–53 stellt eine erweiterte Viertaktgruppe dar und leitet zum Binnenteil ab Takt 53 über.

Die Takte 53–58 bilden eine Einheit aus 2x2+2 Takten, während Takt 58 keinen eindeutigen Abschluss darstellt. Die Tenorstimme setzt in der Mitte von Takt 58 mit der sechsten Verszeile an, in Takt 60 folgen die übrigen Stimmen mit der siebten Verszeile. Der gesamte Chor beschließt den Abschnitt in Takt 62. Takte 58–61 stellen einen Einschub von vier Takten mit Verzögerung der Auflösung nach fis-Moll (T. 62) dar. Eine Quintfallsequenz, die den Takten 63–66 zugrunde liegt und konsequent über alle diatonischen Stufen verläuft, bestätigt fis-Moll in Takt 66.

Takte 67–70 entsprechen formal und thematisch den Takten 8–11, Takte 71–72 den Takten 13–14. Zusammen bildet das Orchesterzweischenspiel eine Einheit aus 4+2 Takten mit Abschluss im siebten Takt (T. 73). Die folgenden Takte 73–77 bilden zwei Dreitaktgruppen. Der Abschnitt in Takt 78–89 entspricht im Aufbau den Takten 55–66. Er ist geprägt von Zweitaktgruppen, die aber wegen der synkopischen Rhythmik in Violine I (T. 78–83), Beginn

und Schluss der Phrasen auf der Mitte der Takte (T. 81–85) und der Imitationen in den Vokalstimmen (T. 83–87) nicht deutlich als solche hörbar sind. Takt 89 beschließt den Binnenteil.

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

Der Schlusssatz weist durchgängig geradtaktige Einheiten auf. Er unterscheidet sich aber im Aufbau von den Rahmensätzen der ersten Werkgruppe. Zum einen erscheint das Ritornell in vollständiger Gestalt und in der Grundtonart D-Dur ausschließlich am Anfang und am Schluss des Satzes, zum anderen wird das Ritornell bzw. werden Abschnitte des Ritornells nicht durch das Orchester vorgestellt. So setzen die Vokalstimmen bereits in Takt 1 mit der ersten Hälfte (T. 1–16) des insgesamt 32-taktigen Ritornells ein. Die zweite Hälfte beginnt in Takt 33. Beide Ritornellteile werden jeweils nach dem Chorabschnitt vom Orchester wiederholt. Somit schließt der Satz – als einziger der ausgewählten Werke – ohne Beteiligung der Vokalstimmen.⁷⁴

Der Mittelteil mit einer Länge von 28 Takten ist dreiteilig angelegt. In zwölf Takten erscheint die 3.–6. Verszeile, es folgt ein achttaktiges Zwischenspiel in der Paralleltonart h-Moll, das sich an der Thematik des Ritornells orientiert. In weiteren acht Takten folgt der Chor mit der 7.–8. Verszeile.

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 65–77: Chor 3.–6. Verszeile, h-Moll
- 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

Die Arien der ersten Werkgruppe (Originalwerke) sind zum großen Teil von einer Zwei- und Viertaktstruktur und einer periodischen Themengestaltung geprägt. Kleine Takteinheiten setzen sich dabei zu größeren Phrasen zusammen. Die Vor- und Nachspiele bilden meist eine in sich geschlossene Form mit einer geraden Taktanzahl. Innere und äußere Erweiterungen, Einschübe von Takten und Verschränkungen, die vor allem zu Beginn und an Schlüssen von Vor-, Zwischen- und Nachspielen auftreten, können dabei zu einer ungeraden Taktanzahl einer Einheit führen.

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

Die Arie ist konsequent aus Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen aufgebaut. Das Hauptthema in den Takten 1–16 ist periodisch gestaltet: Takte 1–2 stellen das Hauptmotiv vor, Takte 3–4 sind eine Wiederholung mit Öffnung zur Subdominante Es-Dur in Takt 4. Es folgt ein Nachsatz in Takt 5–8 mit einem unvollkommenen Ganzschluss in Takt 8 (Terz in der Oberstimme). Die Takte 9–12 und 13–16 stellen zwei weitere Viertaktgruppen dar. Bedingt durch den Trugschluss in Takt 16 wird das Vorspiel (um zwölf Takte) erweitert. Takte 16–27 gliedern sich sämtlich in Zwei- und Viertaktgruppen. In Takt 28 erscheint der zuvor vermiedene Abschluss in der Grundtonart B-Dur mit einem vollkommenen Ganzschluss.

Der weitere Aufbau des Rahmenteils ist vergleichbar mit den Takten 1–28 und weist keine Abweichungen von geraden Takteinheiten auf.

Der Binnenteil beginnt in Takt 113. Die Takte 113–120 bestehen aus zwei Viertaktgruppen und werden in Takt 121–128 in variiert und transponierter Form wiederholt. In Takt 129–132 ist zunächst eine zweitaktige Gliederung zu erkennen, die durch die Imitation zwischen Sopran und Violine I und Weiterführung des Soprans ab Takt 132 aufgehoben wird. Es handelt sich bei diesem Takt zugleich um den zweiten Takt der vorangegangenen und den ersten Takt der neuen Phrase. Der Einsatz der Vokalstimme in Takt 131 – vergleichbar mit Takt 28 – stellt eine Antizipation dar. Die Takte 132–139 bilden eine Einheit aus acht Takten,

welche wiederum in einem Trugschluss in Takt 139 mündet. Erst in Takt 152 erscheint der vollkommene Ganzschluss in g-Moll. Takte 139–152 entsprechen mit einem Takt als Einschub in Takt 150 formal den Takten 16–28.

Der Binnenteil ist einteilig angelegt und gliedert sich nicht in Instrumental- und Gesangsabschnitte; ein Zwischenspiel (vgl. Satz 9 und 11) ist nicht vorhanden. Imitationen, Verschränkungen und der Takteinschub (T. 150) verhindern hier zudem periodisch gestaltete Phrasen.

Treues Echo dieser Orten BWV 213/5

In diesem Satz sind die Zwei- und Viertaktphrasen aufgrund von Imitationen und Abspaltungen in der Oboe d'amore (im Folgenden: Oboe) und im Echo nicht eindeutig als solche zu erkennen. Kleine periodische Strukturen beginnen und schließen häufig in der Mitte des Taktes.

Das Vorspiel umfasst 18 Takte. Die ersten vier Takte gliedern sich in 2+2 Takte. Die Oboe setzt in Takt 5 (entsprechend Takt 1) auf der Zählzeit eins mit der Fortführung des Themas an. Durch die Verlängerung der Phrase um einen halben Takt (T. 7) setzt die Wiederholung einen halben Takt später an und erhält einen auftaktigen Charakter. Aufgrund der verschleierte Auftaktigkeit und Vermeidung der Dominante auf der schweren Zählzeit eins der Takte erhält die Melodik eine gewisse Leichtigkeit und Liedhaftigkeit.⁷⁵

Notenbeispiel 52: Hauptthema BWV 213/5



Da die Phrase in der Mitte von Takt 9 endet, verschiebt sich die folgende zweitaktige Phrase ebenfalls um einen halben Takt. Die Takte 13–16 bilden einen Einschub und bringen die für den folgenden Verlauf der Arie prägnante Vorhaltsmotivik („Echomotiv“). Takte 16–17 beschließen das Vorspiel mit der Motivik aus Takt 11–12 und einem vollkommenen Ganzschluss in der Mitte von Takt 17. Der B.c. leitet mit einem abwärtsgeführten Lauf zu Takt 19 und dem Einsatz der Altstimme über.

Die Takte 19–28 folgen dem Aufbau der Takte 1–10, Takte 29–36 dem der Takte 1–8. Bei den Takten 29 und 37 handelt es sich um Verschränkungen. Takte 37–45 sind formal identisch mit den Takten 5–13. Ab Takt 48 werden die Imitationen in der Altstimme, Oboe und dem Echo, die bereits ab Takt 45 zu erkennen waren, fortgeführt. Eine viertaktige Phrase von Takt 50 mit Auftakt bis Takt 53 führt zum nächsten Abschnitt ab Takt 54. Die

⁷⁵ Vgl. auch BWV 205/9, S. 170 ff.

zweiten Hälften von Takt 59 und Takt 60 sind identisch mit den zweiten Hälften von Takt 11 und Takt 12. Es folgen ein vollkommener Ganzschluss in Takt 61 mit dem e¹ im Echo und ein Zwischenspiel von acht Takten mit Abschluss im neunten Takt (T. 69), der zugleich Auftakt des zweiten Teils ist.

Die Takte 70 mit Auftakt bis Takt 77 Zählzeit 3 bilden eine achttaktige Einheit. Der vierte Takt (T. 73) schließt mit einem Halbschluss in Cis-Dur als Dominante von fis-Moll (T. 74 u. 75), der achte Takt (T. 77) nach einer Modulation über Fis-Dur mit einem Ganzschluss in h-Moll. Beide Viertaktgruppen setzen sich jeweils aus 2+2 Takten zusammen. Takte 78–81 können durch die harmonische Grundlage zu einer viertaktigen Einheit zusammengefasst werden. Das Wechselspiel zwischen Alt, Oboe und Echo verhindert in diesem und im folgenden Abschnitt bis Takt 91 eine Einteilung in klare (gerade) Takteinheiten.

Das Zwischenspiel ab Takt 91 hat eine Länge von acht Takten und endet im neunten Takt (T. 99). Die ersten vier Takte gliedern sich in 2+2 Takte. Die zweite Zweitaktgruppe ist eine Wiederholung der ersten, die Oberstimme in der Oboe setzt dabei eine Quinte höher an.

Der zweite Gesangsabschnitt ab Takt 99 ist vergleichbar aufgebaut wie der erste ab Takt 69. Bis auf die Takte 99–103 sind wiederum keine klaren geradtaktigen Einheiten zu erkennen. So beginnt zum Beispiel der Alt in der Mitte von Takt 99 mit einer zweitaktigen Phrase, die auf der Zählzeit drei in Takt 101 endet. In der Mitte von Takt 101 beginnt die zweite Zweitaktphrase bis Takt 103. Unterstützt wird die Einteilung durch die Harmonik und die Grundtöne auf der schweren Zählzeit im B.c.

Das Nachspiel hat unter Einbeziehung von Takt 127 eine Länge von 12 Takten und besteht thematisch aus Takt 7–9 (T. 127–131) und 11–18 (T. 131–138).

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 Takte 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.

Die Altstimme setzt in Takt 16 mit dem ersten Teil des Vorspiels ein. Der folgende Abschnitt in Takt 25–72 mit Auftakt besteht durchgängig aus zwei- und viertaktigen Einheiten. Das Nachspiel des Rahmentails entspricht dem Vorspiel.

Aufbau Rahmenteil:

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

Der Binnenteil folgt dem Rahmenteil mit einer klaren Einteilung in Zwei- und Viertaktgruppen. Eine Zweitaktgruppe in Takt 89–90 („Denn die Schlangen“) führt zunächst nach C-Dur. Die folgende Viertaktgruppe in Takt 91–94 setzt in D-Dur an und wird in Takt 95–98 sequenziert. Einer weiteren Viertaktgruppe in Takt 99–102 folgen entsprechend Takt 91–98 zwei thematisch identische Viertaktgruppen in Takt 103–110, bis schließlich eine Zweitaktgruppe den ersten Abschnitt des Binnenteils abschließt.

Das Zwischenspiel in Takt 113–120 entspricht Takt 1–8. Mit dem Einsatz der Altstimme in Takt 121 sind bis Takt 128 zwei Viertaktgruppen über einer Quintfallsequenz zu erkennen und bilden zusammen eine Einheit aus acht Takten. Mit Takt 129 wird die Quintfallsequenz verlassen und über einen C-Durseptakkord in Takt 131 F-Dur erreicht. Die letzten acht Takte bilden den Abschluss des Binnenteils in Takt 136 in C-Dur.

Aufbau Binnenteil:

Takt 89–90	Eröffnung:	2 Takte
Takt 91–98	4+4 Takte:	8 Takte
Takt 99–102:	Modulation nach e-Moll	4 Takte
Takt 103–110	4+4 Takte:	8 Takte
Takt 111–112	Abschluss erster Gesangsabschnitt:	2 Takte
Takt 113–120	Zwischenspiel:	8 Takte
Takt 121–128	Einsatz Vokalstimme, 4+4 Takte:	8 Takte
Takt 128–136	Abschluss Binnenteil:	8 Takte

Ich bin deine, du bist meine BWV 213/11

Das Duett zeichnet sich durch eine klare Gliederung in Zwei- und Viertaktgruppen aus. Ständige Imitationen zwischen den Violinen in den Instrumentalabschnitten und den Violinen und Singstimmen in den Vokalabschnitten prägen den Satz.

Das Vorspiel hat eine Länge von 16 Takten.⁷⁸ Von F-Dur wird nach C-Dur in Takt 8 geführt und in Takt 13–16 bestätigt. Ein zweitaktiges Motiv in Viola I wird von Viola II in Takt 3 imitiert, wodurch eine viertaktige Einheit entsteht. Beide Stimmen führen in Terzparallelen das Thema in Takt 5–6 fort und wiederholen es einen Ton tiefer ab Takt 7. In Takt 9 mit Auftakt setzt Viola I mit dem zweiten Teil des Vorspiels ein, Viola II folgt in Imitation ab Takt 11 mit Auftakt. Takte 13–16 bilden den Abschluss.

Entsprechend Takt 1–4 setzt die Altstimme in Takt 17 mit dem Hauptmotiv ein, der Tenor imitiert sie ab Takt 19. Ab Takt 21 folgen zwei symmetrisch angelegte Dreitaktgruppen.⁷⁹ Die Takte 27–42 entsprechen den Takten 1–12 unter Einbeziehung der Vokalstimmen. Die Altstimme übernimmt in Takt 39–42 die Stimme von Viola I aus Takt 13–16. Takt 43 ist der erste Takt der folgenden Viertaktgruppe, da es sich bei dem Einsatz von Viola II in Takt 42 um eine Antizipation handelt. Takte 31–38 entsprechen den Takten 5–16, bei Takt 58 handelt es sich um eine Verschränkung. Takte 58–61 gliedern sich in 2+2 Takte, die durch den harmonischen Verlauf C-Dur–F-Dur insgesamt eine Viertaktgruppe bilden. Die Einwürfe der Violinen in den Takten 59 und 61 unterstützen diese Einteilung. Trotz der Imitationen in der Tenorstimme sind die Takte 62–65 deutlich als Viertaktgruppe wahrzunehmen. Takte 66–67 führen über die Doppeldominante G-Dur und Dominante C-Dur zum nächsten Abschnitt ab Takt 68 über. Die Takte 68–77 entsprechen den Takten 21–30.

Durch die Imitationen in der Alt- und Tenorstimme sind vier Zweitaktgruppen bzw. eine achttaktige Einheit in Takt 78–85 zu erkennen. Begleitet werden sie von den Violinen, die ebenfalls im Abstand von zwei Takten in Imitation treten. Ab Takt 86 werden sowohl die Violinen als auch die Vokalstimmen in Parallelbewegung geführt. Takte 86–89 bilden eine Einheit aus 2+2 Takten. Takte 90–93 bereiten den Abschluss des Vokalteils vor. Die Stimmen der Violinen entsprechen in transponierter Form den Takten 9–12 und bilden eine viertaktige Einheit. In erneuter Parallelbewegung schließen die Vokalstimmen den zweiten Gesangsabschnitt des Rahmenteils in den Takten 94–99 ab, die eine Viertaktgruppe mit Abschluss im fünften Takt darstellen. Das Nachspiel des Rahmenteils hat eine Länge von 16 Takten mit Abschluss im siebzehnten Takt.

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.

⁷⁸ Vgl. Kapitel 3.2.11., Notenbeispiel 35, S. 87–88.

⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.2.11., Notenbeispiel 36, S. 90.

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

Tenor (Tugend) Wie Ver - lob - te sich ver - bin - den,

8 Wie Ver - lob - te sich ver - bin - den, wie die Lust, die tr

B.c.

121 122 123 124 125

wie die Lust, die sie emp - fin - den, treu,

8 sie emp - fin - den, treu, treu und zart und

126 127 128 129 130

treu und zart und ei - fe - rig,

8 ei - fe - rig, so, so bin

131 132 133 134

so, so bin ich, so bin ich.

8 ich, so bin ich, so bin ich.

Das Zwischenspiel in Takt 135–142 hat eine Länge von acht Takten und entspricht formal Takt 51–58. Bei den Takten 142, 145 und 158 handelt es sich um Verschränkungen. Takte 147–150 stellen formal eine Wiederholung der Takte 142–145 dar. Die letzte Viertaktgruppe ab Takt 162 wird um einen Takt erweitert und schließt den Binnenteil mit einer Kadenz in Takt 166 ab.

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 nichtrezitativen 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.

⁸⁰ Vgl. Küster 1999, S. 417–418.

Notenbeispiel 54: BWV 214/3

Die Sopranstimme setzt mit dem in Takt 5–6 von Flöte I vorgestellten – ebenfalls auftaktigen – Motiv (B) in Takt 13 an.

Notenbeispiel 55: BWV 214/3

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.

Im zweiten Teil der Arie (T. 47–63) sind vereinzelt Viertaktgruppen, gestützt durch Sequenzmodelle, zu erkennen. Die Takte 47–59 lassen sich in 3x4 Takte und einen Abschlusstakt einteilen. Unterstützt wird diese Unterteilung durch den harmonischen Verlauf und die sequenzartige Motivik in den Begleitstimmen.

Nach einem viertaktigen Zwischenspiel folgt der dritte Teil ab Takt 63, der sich thematisch am ersten orientiert. Zwei Viertaktgruppen in Takt 63–70 führen zu einem Halbschluss in Takt 70 und bereiten die fünfte und sechste Verszeile ab Takt 71 vor. Eine letzte Viertaktgruppe mit Abschluss im fünften Takt lässt sich in den Takten 85–89 finden. Takt 89 ist zugleich Beginn des Nachspiels, das dem Vorspiel aus Takt 1–13 entspricht.

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

17 Alt (Pallas) Viertakteinheit (T. 1-4) Wiederholung (innere Erweiterung)

18 19 20 tr 21 22

From - me__ Mu - sen! mei - ne Glie - der__! singt__ nicht längst be -

B.c.

23 Viertakteinheit (T. 5-8)

24 25 26 27 28

kann - te Lie - der__! Die - ser Tag__ sei__ eu - re__ Lust,

Die Oboe d'amore (im Folgenden: Oboe) setzt bereits in Takt 28, dem Schlusstakt des vorangegangenen Abschnitts ein. Die folgende viertaktige Einheit beginnt ab Takt 29 mit dem Einsatz der Altstimme und wird mit einer anschließenden Kadenz in A-Dur um zwei Takte erweitert. Takte 35–36 bilden eine Zweitaktgruppe und nehmen thematisch durch die Imitationen in Oboe und B.c. den Einsatz der Altstimme in Takt 37 vorweg. Hier beginnt die nächste Viertaktgruppe, die sich harmonisch über einen Quintfall und durch die Sequenz in der Altstimme in 2+2 Takte gliedert. Die Altstimme beginnt in Takt 41 mit dem Hauptthema aus Takt 16 (ohne den ersten Ton fis¹). Takte 41–56 gliedern sich in 4x4 Takte, der Gesangsabschnitt endet in fis-Moll (T. 56). Ein zwölftaktiges Zwischenspiel mit Abschluss im dreizehnten Takt verbindet den ersten und zweiten Teil der Arie.

Takte 69–72 bilden über einen Quintfall (D–D–D–G) eine Viertaktgruppe und werden in Takt 73–76 eine Sekunde höher (E–E–E–A) sequenziert. Die harmonische Grundlage der Takte 77–80 ist wiederum ein Quintfall, diesmal mit der jeweiligen Tonstufe über einen Takt (cis–fis–H–e). Es folgen zwei Viertaktgruppen mit Ansetzen der Koloratur ab Takt 81 und der Wiederholung durch die Oboe ab Takt 85. Diese führt die Zweiunddreißigstelbewegung in Takt 89 fort, der Alt setzt ab Takt 90 erneut mit einer Koloratur an. Der Abschnitt Takt 89–96 umfasst acht Takte. In Takt 91–93 wird die abwärtsgerichtete Figur in der Vokalstimme jeweils eine Terz tiefer sequenziert, Takte 94–95 bestätigen D-Dur. Abschluss des ersten Abschnitts im zweiten Teil ist Takt 96.

Bei Takt 96 und 100 handelt es sich um Verschränkungen, sodass die Takte 96–100 ein viertaktiges Zwischenspiel mit Abschluss im fünften Takt darstellen. Der gesamte zweite Abschnitt setzt sich aus bereits vorgestelltem thematischen Material zusammen und ist in geradtaktige Einheiten gegliedert: Takte 100–111 orientieren sich an den Takten 69–80, Takte 112–124 (Takt 122 zusätzlich als innere Erweiterung wegen des Trugschlusses) an Takten 85–96. Das Nachspiel ab Takt 124 hat eine Länge von acht Takten.

Kron und Preis gekrönter Damen BWV 214/7

Bei diesem Satz handelt es sich um eine Da-capo-Arie mit einem Rahmenteil von 80 und einem Binnenteil von 40 Takten. Der gesamte Satz gliedert sich in Viertaktgruppen mit teilweise zweitaktigen Erweiterungen. Das Hauptthema ist im Aufbau vergleichbar mit dem aus der zuvor besprochenen Arie BWV 214/5.

Das Vorspiel umfasst die Takte 1–14. Aufgrund der variierten Wiederholung der ersten vier Takte in den Takten 5–8 und der inneren Erweiterung (T. 12–13) kann es im Kern auf acht Takte reduziert werden:

Notenbeispiel 57: Hauptthema BWV 214/7

Im Gegensatz zu Takt 4 schließt Takt 8 in der Grundtonart D-Dur. Takt 14 endet mit einem Halbschluss in A-Dur und bereitet den Einsatz der Bassstimme in Takt 15 vor. Takte 15–28 stellen unter Einbeziehung der Singstimme formal eine Wiederholung der Takte 1–14 dar.

Notenbeispiel 58: Einsatz Vokalbass BWV 214/7

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

Notenbeispiel 59: BWV 214/7

Der Abschnitt Takt 29–36 gliedert sich in drei Viertaktgruppen. Die dritte Einheit in Takt 37–40 ist anhand der Quintfallsequenz und der sich wiederholenden kreisenden Sechzehntelfigur im dritten Takt (T. 39) deutlich zu erkennen. Bei Takt 41–46 handelt es sich wie in Takt 9–14 um eine durch zwei Takte erweiterte Viertaktgruppe. Es folgt in Takt 47–50 eine Viertaktgruppe mit einem vollkommenen Ganzschluss in D-Dur.

Takte 51–54 werden in den Takten 55–58 sequenziert. Takt 59 ist der erste Takt der folgenden Viertaktgruppe, die in Takt 62 in einem Trugschluss in h-Moll mündet. Takte 63–66 schließen den Gesangsabschnitt des Rahmenteils ab. Das Nachspiel in Takt 67–80 ist mit der äußeren Erweiterung von zwei Takten vergleichbar mit Takt 1–14.

Die ersten drei Viertaktgruppen des Binnenteils (T. 81–93) sind durch Sequenzierung thematisch identisch gestaltet, in der vierten Gruppe wird in Takt 96 nach fis-Moll abkadenziert.

Notenbeispiel 60: Beginn Binnenteil BWV 214/7

81 Bass (Fama) Viertaktgruppe, Quintfall h-Moll – e-Moll

82 83 84

Was der _____ Tu - gend, der Tu - gend stets ge - fällt,

B.c.

85 Wiederholung Viertaktgruppe T. 81–84, Quintfall A-Dur – D-Dur

86 87 88

was der _____ Tu - gend, der Tu - gend stets ge - fällt,

89 Wiederholung Motiv T. 81, Quintfall Fis-Dur – h-Moll Wiederholung Quintfall T. 89–90

90 91 92

und was _____ nur Hel - din - nen ha - ben _____, sein

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

Abschnitt in Takt 81–93: Drei thematisch vergleichbare Viertaktgruppen und eine abschließende vierte Gruppe, diesmal mit einer Kadenz nach A-Dur.

Es folgt die Wiederholung des Rahmenteils.

3.4.3.3. Preise den Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215

Das Drama per musica BWV 215 enthält (wie BWV 214) drei Arien:

BWV 215/3: *Freilich trotz Augustus' Name* (Tenor)

BWV 215/5: *Rase nur, verwegner Schwarm* (Bass)

BWV 215/7: *Durch die von Eifer entflammten Waffen* (Sopran)

Freilich trotz Augustus' Name BWV 215/3

Der Binnenteil dieser Da-capo-Arie hat eine Länge von 28 Takten, der Rahmenteil hingegen eine Länge von 70 Takten. Mit dem Übergewicht des Rahmenteils ist sie ein gutes Beispiel für die Fortentwicklung der Da-capo-Arie in den 1720er und 1730er Jahren.⁸¹

Der Satz zeichnet sich durch geradtaktige Einheiten – meist aus zwei und vier Takten – aus. Häufig sind (taktübergreifend) zweitaktige Einheiten ab der Mitte des Taktes zu beobachten. Der Aufbau des Hauptthemas ist durch die Wiederholung von Takten und die Erweiterungen vergleichbar mit dem der Arien *Fromme Musen! meine Glieder* BWV 214/5 und *Kron und Preis gekrönter Damen* BWV 214/7.

Das Hauptthema dieser Arie kann auf acht Takte reduziert werden. Die ersten beiden Takte werden in Takt 3–4 im *piano* wiederholt, den zweiten Abschnitt der ersten Viertaktgruppe stellen die Takte 5–6 dar. Takt 6 ist dabei selbst eine Sequenz von Takt 5. Takte 7–8 bilden einen Einschub bzw. eine innere Erweiterung der Achttaktgruppe. Die zweite Viertaktgruppe setzt in Takt 9 an.

Notenbeispiel 61: Aufbau Hauptthema BWV 215/3

Oboe d'amore I
Violine I

Viertaktgruppe (T. 1–2 + 5–6)

Wiederholung T. 1–2 (innere Erweiterung Viertaktgruppe)

1 2 3

piano

B.c.

piano

⁸¹ Vgl. Küster 1999, S. 114–115.

4 *forte* 5 *forte* 6 Sequenzierung Takt 5

7 2 Takte Einschub (innere Erweiterung Achttaktgruppe) *piano* 8 *forte* 9 Wiederholung Takt 7 Viertaktgruppe (T. 9-12)

10 *piano* 11 *forte* 12

Takte 13–18 entsprechen formal und thematisch den Takten 1–6. Kleine geradtaktige Einheiten mit einer Länge von jeweils zwei Takten erkennt man deutlich in der Singstimme in Takt 18 Mitte bis Takt 20 Mitte und Takt 20 Mitte bis Beginn Takt 22. Die Einsätze der Tenorstimme in der Mitte der Takte und Einsätze der Oboe und Violine auf Phrasenenden der Vokalstimme in Takt 22 und 25 verhindern eine eindeutig hörbare Einteilung in gerade Takteinheiten. Anhand der Oboe und Violine ist in Takt 22–26 eine erweiterte Viertaktgruppe (T. 24 als innere Erweiterung mit Trugschluss auf das Wort „Sterblichkeit“) zu erkennen.

Notenbeispiel 62: BWV 215/3

Oboe d'amore I Violine I *piano* 13 14 15 Wiederholung T. 13-14 Tenor

Tenor
8 Frei - lich trotz Au - gu - stus' Na - - me, ein so ed - ler
B.c.

(Viertaktgruppe T. 13-14 + 17-18)

16 17 18

8 Göt - ter Sa-me al - le Macht — der Sterb - lich - keit, frei - lich

Zweitaktgruppe

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. It features three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef (8), a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 16 starts with a treble clef and a soprano clef. Measure 17 continues the vocal line. Measure 18 ends with a fermata over the vocal line. A bracket labeled 'Zweitaktgruppe' spans measures 17 and 18. The lyrics are 'Göt - ter Sa-me al - le Macht — der Sterb - lich - keit, frei - lich'.

19 20 21

8 trotz Au-gu - stus' Na-me —, ein — so ed - ler Göt - ter

Zweitaktgruppe

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. It features three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef (8), a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 19 starts with a treble clef and a soprano clef. Measure 20 continues the vocal line. Measure 21 ends with a fermata over the vocal line. A bracket labeled 'Zweitaktgruppe' spans measures 20 and 21. The lyrics are 'trotz Au-gu - stus' Na-me —, ein — so ed - ler Göt - ter'.

Viertaktgruppe (T. 22-23 + 25+26)

1 Takt innere Erweiterung
(Trugschluss h-Moll)

22 23

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

Detailed description: This system contains measures 22 and 23. It features three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef (8), a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 22 starts with a treble clef and a soprano clef. Measure 23 continues the vocal line. A trill (tr) is marked above the first note of measure 23. The lyrics are 'Sa - me al - le Macht der Sterb-lich - keit, frei-lich trotz —'.

(Viertaktgruppe T. 22-23 + 25+26)

25 26

8 — Au - gu - stus' Na - me al - le — Macht der Sterb-lich - keit.

Detailed description: This system contains measures 25 and 26. It features three staves: a vocal line in treble clef with a soprano clef (8), a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 25 starts with a treble clef and a soprano clef. Measure 26 continues the vocal line. The lyrics are '— Au - gu - stus' Na - me al - le — Macht der Sterb-lich - keit.'

Das Zwischenspiel ab Takt 27 hat eine Länge von fünfeinhalb Takten. Bei den Takten 30–31 handelt es sich um eine innere Erweiterung. Der Tenor setzt in der Mitte von Takt 32 auftaktig zu Takt 33 mit dem aufsteigenden Anfangsmotiv ein. Entsprechend Takt 18–22 sind in der Tenorstimme in Takt 32–36 zwei taktübergreifende Zweitaktgruppen zu erkennen. Eine klare Einteilung in geradtaktige Einheiten ist wiederum durch Verschränkungen, Einsätze der Vokalstimme in der Mitte der Takte und den Erweiterungen nicht möglich. Der Abschnitt Takt 42–59 umfasst 18 Takte. Die Takte 57–58 stellen vergleichbar mit den Takten 24–25 eine zweitaktige Erweiterung mit der Trugschlusswendung dar.

Notenbeispiel 63: BWV 215/3

42 Tenor
B.c.

Frei - lich trotz Au - gu - stus' Na - - - me, ein so ed - ler Göt - ter Sa -

Viertaktgruppe (vgl. T. 13-16)

46
47
48

Viertaktgruppe

49
50
51
52

2 Takte Erweiterung
Zweitaktgruppe

- me - al - le Macht der Ster - lich - keit, frei - lich trotz Au - gu - stus'

53
54
55

Zweitaktgruppe
Viertaktgruppe (T. 55-56 + T. 58 Mitte - T. 59)

Na - me, ein so ed - ler Göt - ter Sa - me - al -

Takt 59 bildet den Schlusstakt des Gesangsabschnitts und den ersten Takt des zwölftaktigen Zwischenspiels. Mit einer leichten Veränderung in den Takten 65–66 und in transponierter Form ab Takt 67 entspricht es dem Vorspiel aus Takt 1–12.

Der erste Abschnitt des Binnenteils ab Takt 71 besteht aus 3x4 Takten mit Abschluss im dreizehnten Takt (T. 83), der gleichzeitig der erste Takt des Zwischenspiels bis Takt 86 ist.

Notenbeispiel 64: Beginn Binnenteil BWV 215/3

Takte 87–91 bilden eine Viertaktgruppe mit Abschluss im fünften Takt. Der Tenor beendet die fünfte Verszeile in Takt 90 und setzt im selben Takt mit der sechsten Zeile auf der Zählzeit zwei ein. Takte 91–92 bestätigen die Tonart e-Moll, der Tenor beschließt die sechste Verszeile in Takt 93. Takte 93–96 stellen die letzte Viertaktgruppe dar, eine Zweitaktgruppe leitet überraschend in Takt 97–98 nach C-Dur („güldnen Zeit“) und schließt den Binnenteil ab.

Rase nur, verwegner Schwarm BWV 215/5

Die Da-capo-Arie gliedert sich konsequent in Vier- und Achttaktgruppen. Bis auf eine kurze Zäsur, die den Rahmen- vom Binnenteil abgrenzt, und eine bewusst eingesetzte Generalpause (T. 120) sind alle Phrasen und Abschnitte durch Verschränkungen verbunden. Die Folge ist ein ständiger Fluss und ein Vorantreiben der Musik, welche zusätzlich zur Tempovorgabe (*Presto*) dem Anfangstext der Arie („Rase nur“) entsprechen.

Das Vorspiel hat eine Länge von 16 Takten mit Abschluss in Takt 17 und wird im Dal-segno-Teil nicht wiederholt. Die ersten acht Takte gliedern sich in 4+2+2 Takte. Das aufsteigende Dreiklangsmotiv aus Takt 1 wird in den Takten 5 und 7 sequenziert und eröffnet den zweiten

Teil des Vorspiels ab Takt 9. Die Bassstimme setzt mit dem Abschluss des Vorspiels in Takt 17 ein.

Notenbeispiel 65: Einsatz Vokalbass BWV 215/5

17 Bass

18 19 20

Ra - se nur ____, ver - weg - ner ____, Schwarm,

B.c.

Das Hauptthema besteht aus vier Takten. Takte 21–25 entsprechen in den Orchesterstimmen formal den Takten 5–9. Gleichzeitig findet eine Überschneidung von zwei Viertaktgruppen statt: Takte 21–24 bilden in den Streicherstimmen und Takte 22–25 in der Singstimme jeweils eine viertaktige Einheit, ab Takt 22 harmonisch über einen Sekundstiege von D-Dur über H-Dur nach E-Dur. Die Bassstimme folgt dabei Violine I in Imitation, wodurch insgesamt eine Einheit aus fünf Takten entsteht. Es folgen eine Viertaktgruppe in Takt 26–29 und eine erweiterte Viertaktgruppe in Takt 30–35 (T. 33–34 innere Erweiterung). Eine Verschränkung in Takt 35 bildet den Anfang des achttaktigen Zwischenspiels mit Abschluss in Takt 42, ebenfalls eine Verschränkung. Der Vokalbass setzt mit dem viertaktigen Hauptthema in Takt 42 ein und führt es ab Takt 45 Zählzeit zwei bis einschließlich Takt 50 entsprechend dem harmonischen Verlauf aus Takt 5–9 fort. In Takt 50–53 erfolgt eine Kadenz in A-Dur, in Takt 54–57 eine Modulation nach fis-Moll. Die Violinen sequenzieren Takte 54–57 in den Takten 58–61. Bis Takt 74, der Abschluss des Gesangsteils und Beginn des Nachspiels ist, folgen drei Viertaktgruppen in Takt 62–65, 66–69 und 70–74, letztere mit Abschluss im fünften Takt. Das Nachspiel entspricht dem Vorspiel und hat eine Länge von 16 Takten mit Abschluss im siebzehnten Takt.

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: Achttaktgruppe (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

Das Zwischenspiel in Takt 127–133 besteht aus acht Takten, bei Takt 127 handelt es sich um eine Verschränkung. Takt 133 ist auftaktig, sodass die Takte 134–137 eine Einheit bilden. Takt 138 entspricht dem Auftakt der vorangegangenen Einheit (T. 133) und stellt eine äußere Erweiterung dar. Eine Gliederung der Takte 142–149 in zwei Viertaktgruppen wird durch die zugrunde liegende Quintfallsequenz bis Takt 147 gestützt.

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 139–142: 4 Takte (harmonischer Verlauf: h-Moll – E-Dur – a-Moll)
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 entflammten Waffen BWV 215/7

Dieser Satz gliedert sich konsequent in Zwei-, Vier- und Achttakteinheiten. Sechs- und zwölftaktige Taktgruppen entstehen durch innere Erweiterungen. Eine dreitaktige Erweiterung ist am Schluss des letzten Gesangsabschnitts zu beobachten (T. 117–119).

Das Vorspiel ist aus 2x12 Takten aufgebaut. Ein auftaktiges Thema wird in Takt 1–4 von Flöte I und II vorgestellt und in Takt 5–8 harmonisch stabil über der Tonika und Dominante weitergeführt. In Takt 9–12 erfolgt eine Modulation von h-Moll nach D-Dur. Takte 1–12 gliedern sich in 3x4 Takte. Takte 5–8 stellen dabei eine innere Erweiterung der Achttaktgruppe 1–4 + 9–12 dar.

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,

16 und 18 stellt einen Kontrast zu dem Rhythmus aus Takt 1 und 3 dar. Takte 15–18 bilden einen Einschub einer Viertaktgruppe, Takte 19 und 20 vervollständigen die ab Takt 13 mit einem Auftakt eröffnete erste Viertaktgruppe. Die letzten vier Takte des Vorspiels in Takt 21–24 führen zurück zur Grundtonart h-Moll.

Notenbeispiel 67: Vorspiel 2. Teil BWV 215/7

Der Sopran setzt mit dem Hauptthema aus Takt 1–4 in Takt 24 (Auftakt zu T. 25) ein. Takte 25–28 bilden die erste Viertaktgruppe im Gesangsteil und werden durch eine Zweitaktgruppe erweitert, Takte 31–38 gliedern sich in 2x4 Takte. Dem Vorspiel entsprechend wird zur Paralleltonart D-Dur moduliert.

Die Flöten spielen in Takt 39–42 das Anfangsthema in D-Dur. Gleichzeitig sind zwei Zweitaktphrasen in der Sopranstimme und der Oboe d’amore zu erkennen.⁸² Takte 43–50 sind aufgebaut aus 4+4 Takten. Die Flöten setzten mit den vier Takten des Hauptthemas in Takt 51 ein und setzen es ab Takt 55 mit einer zweitaktigen Erweiterung fort, während die Singstimme in Takt 55–56 die zweite Verszeile vorträgt. Takte 57–60 mit der dritten Verszeile schließen den Gesangsabschnitt in fis-Moll ab. Das Nachspiel des ersten Teils hat eine Länge von zwölf Takten und entspricht formal den Takten 13–24.

Der zweite Teil beginnt in Takt 73 mit der vierten Verszeile. Takte 73–84 gliedern sich in 3x4 Takte und sind jeweils mit einer Verszeile versehen. Ein viertaktiges Zwischenspiel erfolgt in Takt 84–88. Takte 89–92 enthalten die vierte Verszeile und bilden eine viertaktige Phrase mit

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

Halbschluss in H-Dur (T. 92). Takt 93 stellt einen Einschub als Auftakt zu Takt 94 dar, Takte 94–97 bilden eine Einheit aus 2+2 Takten und werden durch Takte 98–99 erweitert. Die Takte 100–103 stellen eine Kadenz mit Abschluss der sechsten Verszeile in h-Moll dar.

Anhand der Flöten lässt sich der Abschnitt ab Takt 104 in Vier- und Zweitaktgruppen einteilen. Takte 104–110 entsprechen formal den Takten 13–20. Innerhalb der Sopran- und Flötenstimme sind taktübergreifende, periodische Einheiten und Überschneidungen von Phrasenenden zwischen den Stimmen zu beobachten. Takte 103–110 in der Sopranstimme weisen in der motivischen Abfolge eine symmetrische Anlage auf: Takte 103 und 110 bilden den Rahmen als Auf- bzw. Schlusstakt, Takte 104 und 109 entsprechen sich rhythmisch und Takte 105–108 bilden den Mittelteil.

Die letzte Viertaktgruppe ab Takt 114 wird durch eine dreitaktige Erweiterung (T. 117–119) erst in Takt 120 abgeschlossen. Diese besteht aus einem Takt als Trugschluss und zwei Takten als Kadenz. Takte 114–116 + 120 entsprechen mit kleinen Veränderungen in der Melodik den Takten 21–24.

Notenbeispiel 68: Phrasenüberschneidungen BWV 215/7

103 Flöte I, II

Zweitaktgruppe (Modulation nach e-Moll)

104 105 tr 106

Sopran

Phraseneinteilung

tum, die Bosheit mit Wohl - tat ver -

Violinen, Viola

Viertaktgruppe

107 108 109 110

gel - ten, ist nur der Hel - den Ei - gen - tum, ist

Viertaktgruppe (2+2 Takte) Viertaktgruppe (T. 114-116 + 120)

111 112 113 114 115

nur Au-gu-stens Ei - gen - tum, ist nur Au - gu - stens Ei - gen - tum, Au -

(Viertaktgruppe Takt 114-116 + 120) Erweiterung

Trugschluss Kadenz

116 117 adagio 118 119 120

gu - stens Ei - gen - tum, Au - gu - stens Ei - gen - tum.

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

grenzen sich von den Gesangsabschnitten ab, Verschränkungen sind nicht zu erkennen. Dafür werden die Gesangsabschnitte weder im Rahmen- noch im Binnenteil mit einem Ritornell gegliedert. Im Binnenteil wird bis auf den Schlusstakt auf Kadenzen verzichtet.⁸³

Das zwölftaktige Vorspiel ist symmetrisch aufgebaut und beginnt mit dem viertaktigen Ritornellthema. Takte 5–6 bestätigen die Grundtonart A-Dur, Takte 6–7 modulieren nach E-Dur (T. 9). In den letzten vier Takten 9–12 erscheint das Ritornellthema im B.c. in E-Dur.

Notenbeispiel 69: Vorspiel BWV 206/3

The image shows a musical score for the prelude BWV 206/3, consisting of three systems of music. The top system (measures 1-5) is labeled 'Violine I' and 'B.c.'. The first system is divided into a 'Viertaktgruppe' (measures 1-4) and a 'Zweitaktgruppe (Bestätigung A-Dur)' (measures 5-6). The second system (measures 6-9) is labeled 'Zweitaktgruppe (Modulation nach E-Dur)'. The third system (measures 10-12) is labeled 'Viertaktgruppe' and 'Ritornellthema E-Dur'. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and fingering numbers.

In Takt 13 setzt der Vokalbass mit dem Ritornellthema ein und führt es in Takt 17–20 fort. Synkopen in der Singstimme (T. 16–17) verschleiern die Taktschwerpunkte. Diese werden durch die Grundtöne im B.c. auf den schweren Zählzeiten betont. In Takt 21–33 lassen sich drei Viertaktgruppen erkennen, Takte 33–44 entsprechen formal den Takten 13–24.

Der Abschnitt Takt 25–32 gliedert sich in 2+2+4 Takte, Takte 33–40 in 4+4 Takte. In den drei Viertaktgruppen der Takte 45–56 setzt der Vokalbass bereits auf der zweiten Achtel innerhalb des Auftaktes antizipierend ein (T. 44, 48 und 52).

⁸³ Vgl. Küster 1999, S. 413.

Notenbeispiel 70: Antizipationen Vokalbass BWV 206/3

41 Bass

42 43 44 45 Antizipation

uns - re Her - zen öff - nen wir; schleuß des Ja - nus -

B.c.

8 6/4 6/5 4 3 6 4+ 8 6/4 6/5 7

46 47 48 49 50 Antizipation

tem - pels Tü - ren, schleuß des Ja - nus - tem - pels

6 4/2 7 6 5 6 8 6 5

51 52 53 54 55 56 Antizipation

Tü - ren, uns - re Her - zen öff - nen wir, uns - re Her - zen

7/5 7 6 7 6 6/4 6/5

Die letzten vier Takte des Vokalteils (T. 57–60) schließen mit einer Kadenz in der Grundtonart A-Dur. Das Nachspiel entspricht formal den Takten 1–12.

Der Binnenteil beginnt in Takt 73 und setzt sich thematisch nicht vom Rahmenteil ab. Takte 73–84 entsprechen formal den Takten 13–24. Im Gegensatz zu den Takten 19–20 sind die Takte 79–80 mit einer vollständigen Verszeile vertont. Takte 85–99 sind aufgebaut aus 4+2+4+4+4 Takten. Das Ritornellthema erscheint in Violine I ab Takt 85 in fis-Moll und wird wie in Takt 5–6 aus dem Vorspiel fortgeführt. In Takt 91 setzt der Vokalbass mit dem Ritornellthema in h-Moll an und führt es entsprechend Takt 17–20 fort.

Die Antizipationen in der Bassstimme sind in den Takten 84–89 besonders ausgeprägt und wären ohne Hilfe des Ritornellthemas in Violine I und der grundtonbezogenen Continuostimme nicht nachvollziehbar in ein Taktschema zu integrieren.

Über Gis-Dur ab Takt 100 wird mit einer Kadenz nach cis-Moll in Takt 102 geführt. Die Viertakteinheit in Takt 103–106 beginnt mit einer Antizipation der Vokalstimme in Takt 102 als Auftakt. Ihr unterliegt eine Quintfallsequenz und gliedert sich in 2+2 Takte. Verbunden mit einer Sekundstiegsequenz und einem Fauxbourdonsatz ab Takt 106 wird die Vokalstimme in Takt 107–110 aufwärts sequenziert. Die Viertaktgruppe ab Takt 111 ist wiederum

sequenzartig aus 2+2 Takten aufgebaut. Die Takte 115–118 münden in einem Trugschluss in A-Dur als Sextakkord in Takt 119, der sich von den geraden Takteinheiten isoliert und einen Auftakt zur folgenden Einheit darstellt. Der Binnenteil schließt mit einer sechstaktigen Einheit (T. 120–125) in cis-Moll.

Jede Woge meiner Wellen BWV 206/5

Eine Gliederung in gerade Takteinheiten ist in dieser Arie trotz Takterweiterungen, Verschränkungen und Imitationen der Stimmen möglich, aber im Vergleich zu den anderen Sätzen dieser Kantate nicht gleichermaßen wahrnehmbar. Periodisch gestaltete und gerade Takteinheiten lassen sich deutlich in den einzelnen Stimmen feststellen. Ein starkes Gewicht liegt auf dem Rahmenteil, der 59 Takte und zwei Verszeilen aufweist. Dagegen werden im Binnenteil in 35 Takten sechs Verszeilen verarbeitet.

Das Vorspiel beginnt mit einem halbtaktigen Auftakt und hat eine Länge von acht Takten. Die Tenorstimme setzt entsprechend dem Anfang des Vorspiels in Takt 8 mit Auftakt zu Takt 9 ein. Takte 9–10 bilden eine zweitaktige Einheit. Mit dem Einsatz der Violine I solo (im Folgenden: Violine) in Takt 10 als Auftakt zu Takt 11 folgt eine Viertaktgruppe, vergleichbar mit Takt 1–4 mit Auftakt. In Takt 14, dem letzten Takt der Einheit, wird erstmalig (König) „August“ genannt. Besondere Wirkung erhält die (indirekte) Ansprache durch das Aussetzen der Violine. Mit einem Auftakt zu Takt 15 in der Violine beginnt die letzte Viertaktgruppe des ersten Gesangsabschnitts. Dieser endet mit einer Verschränkung im fünften Takt (T. 19). Ein Zwischenspiel mit einer Länge von sechs Takten leitet zum zweiten Gesangsabschnitt ab Takt 24 über.

Takte 24–31 bilden zwei zusammenhängende Viertaktgruppen und werden mit einem Halbschluss in Takt 27 verbunden. Die zweite Viertaktgruppe endet im fünften Takt (T. 32), der wiederum Beginn des folgenden Zwischenspiels in Takt 32–39 ist.

Der dritte Gesangsabschnitt beginnt mit Auftakt zu Takt 40. Takte 40–43 gliedern sich in 2x2 Takte. Der dritte und vierte Takt stellen eine Sequenz der ersten beiden Takte dar. Takt 44 mit Auftakt bis Takt 46 Zählzeit eins entsprechen Takt 8 mit Auftakt bis Takt 11 Zählzeit eins. Mit Takt 47 bilden diese Takte eine Viertaktgruppe mit Abschluss in Takt 48, der den ersten Takt der folgenden Viertaktgruppe bis Takt 51 darstellt. Durch die Aufnahme des Hauptthemas in der Violine sind diese vier Takte deutlich als eine Einheit wahrnehmbar. Die letzten vier Takte des Gesangsabschnitts in Takt 52–55 bestätigen die Grundtonart h-Moll. Vier Takte als Nachspiel schließen den Rahmenteil ab.

Der Binnenteil beginnt in Takt 60 mit Auftakt. Anhand der Verszeilen erkennt man mit Ausnahme der Takte 76–82 durchgängig Viertaktgruppen. Der Tenor setzt außer in Takt 71 immer auftaktig mit zwei Achtelnoten und der jeweiligen Verszeile an.

- 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 76–82: 8. Verszeile, Erweiterung durch Weiterführung der Koloratur und Imitation zwischen Violine und Tenor in Takt 80–82
 Takt 83–86: 6. Verszeile
 Takt 87–90: 7. Verszeile
 Takt 91–94: 8. Verszeile und Kadenz nach fis-Moll (T. 94)

Es folgt die Wiederholung des Rahmenteils.

Reis von Habsburgs hohem Stamme BWV 206/7

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

Das Vorspiel umfasst acht Takte und endet mit einer Verschränkung in Takt 9 mit dem Einsatz der Altstimme. Takte 1–4 sind aufgebaut aus 2+2 Takten. Die Oboe d'amore I (im Folgenden: Oboe I) setzt in Takt 1–2 mit dem Ritornellthema an, die Oboe d'amore II (im Folgenden: Oboe II) tritt in Takt 3–4 in Imitation. Der B.c. imitiert den abwärtsgeführten Sechzehntellauf von Oboe II aus Takt 4, welcher in Takt 5–7 von allen Stimmen imitiert und sequenziert wird. Die Takte 5–8 bilden die zweite Viertakteinheit mit Abschluss im fünften Takt (T. 9).

Notenbeispiel 71: Vorspiel BWV 206/7

The image shows a musical score for the prelude of BWV 206/7, featuring three staves: Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, and B.c. (Bassoon). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure is marked with a '1' and a bracket labeled 'Zweitaktgruppe, Hauptthema'. The second measure is marked with a '2'. The third measure is marked with a '3' and a bracket labeled 'Wiederholung Takt 1-2'. The B.c. part includes fingering numbers: 6, 4, #, 4, 2, 7, 5, 7, 6, 4, 5, 6, 6, 7, 6, 4, 3, 6, 4, 2, 4, 6.

Die Altstimme setzt mit dem Hauptthema in Takt 9 ein und wiederholt es in Takt 11–12. In Takt 13–14 erscheint das Thema leicht verändert mit der dritten Verszeile, die Takte 15–18 entsprechen in transponierter Form den Takten 9–12. Takte 19–20 bilden eine Zweitaktgruppe als Erweiterung der vorangegangenen Einheit, in der die Obligatstimmen und der B.c. unter Einbeziehung der Altstimme in variiertem Gestalt die Takte 5–6 wiederholen. Anhand des Einsatzes der Altstimme in Takt 20 als Auftakt zu Takt 21 mit der gesamten dritten Strophenzeile erkennt man die letzte Viertakteinheit des ersten Gesangsabschnitts in Takt 21–24. Das Zwischenspiel setzt auf der Zählzeit drei im Abschlusstakt 24 ein und entspricht um einen halben Takt verkürzt formal dem Vorspiel. Der Abschluss des Zwischenspiels im neunten Takt der Einheit (T. 32) ist zugleich Beginn des zweiten Vokalabschnitts.

Die Takte 32–37 gliedern sich in 3x2 Takte, zu erkennen an der Wiederaufnahme des Hauptthemas in variiertem Form in der Singstimme. Entsprechend Takt 9–13 wird jeweils eine Verszeile pro Zweitaktgruppe verarbeitet. Eine vierte Zweitaktgruppe bilden die Takte 38–39, eine weitere Viertaktgruppe in Takt 40–43 schließt den zweiten Gesangsabschnitt ab. Takt 43 ist zugleich der erste Takt des achttaktigen Nachspiels, das in Takt 51, dem neunten Takt der Einheit, endet.

Der Binnenteil ist symmetrisch aufgebaut. Takte 51–61 bilden eine um zwei Takte erweiterte Achttaktgruppe mit Abschluss im neunten Takt. Dieser ist Beginn des viertaktigen Zwischenspiels in Takt 61–64. In Takt 64–74 wird die 4.–6. Verszeile wiederholt. Mit leichten Änderungen in der Melodik, aber gleicher Silbenverteilung entspricht dieser Abschnitt den Takten 51–61. Der Abschluss in Takt 74 erfolgt wiederum im neunten Takt der Einheit.

Hört doch der sanften Flöten Chor BWV 206/9

Diese Arie ist wie BWV 206/7 aufgebaut aus Zwei-, Vier- und Achtakteinheiten. Zweitaktgruppen werden dabei häufig zu Dreitaktgruppen erweitert und stehen in Kontrast zu den geraden Takteinheiten. Dreitaktgruppen, die für sich alleine stehen könnten, werden mit einem Takt zu Viertaktgruppen erweitert (vgl. T. 39–46, Notenbeispiel 73, S. 162).

Ein Ritornell in Takt 1–20 dient als Vorspiel. Die ersten zwölf Takte gliedern sich in 2x6 Takte, Takte 4–6 stellen eine variierte Wiederholung der Takte 1–3 dar. Bei den Takten 2, 5, 8 und 11 handelt es sich um eine Erweiterung der jeweiligen Zweitakteinheit. Takt 3 und 6 enden mit einem Quartsextvorhalt auf der Tonika G-Dur, Takt 9 und 12 auf der Dominante D-Dur. Der zweite Abschnitt bildet durch konsequente Zweitaktgruppen einen Kontrast zum ersten und gliedert sich in 4x2 Takte. Takte 13–14 werden in den Takten 15–16 sequenziert, Takt 17 stellt eine Sequenzierung von Takt 13 dar. Takt 18 leitet zur Kadenz und zum Abschluss des Vorspiels in Takt 19–20 über.

Notenbeispiel 72: Vorspiel, Ritornell BWV 206/9

The image shows a musical score for the prelude of BWV 206/9, measures 1-12. It consists of two systems of music. The first system covers measures 1-6, and the second system covers measures 7-12. The score is in G major and 3/4 time. Annotations include '1 Takt Erweiterung' above measures 2-3 and 8-9, and 'T. 4-6 = Wiederholung T. 1-3 variiert' above measures 4-6 and 'T. 10-12 = Wiederholung T. 7-9 variiert' above measures 10-12. Dynamic markings 'piano' and 'forte' are present. Chord symbols like 'Quartsextvorhalt' are also included. The bass line includes figured bass notation: 4/2, 6/5, 9/4, 8/3, 8/3, 6/4, 5/3.

Die Sopranstimme setzt in Takt 21 ein. Der Aufbau der Takte 21–32 entspricht den Takten 1–12. Die dreitaktige Periodik wird in Takt 33–45 fortgeführt. In Bezug auf die Melodik und den harmonischen Ablauf überlagern sich in Takt 39–46 Zwei- und Dreitaktgruppen. In Takt 41 und 44 werden die Dreitaktgruppen jeweils um einen Takt erweitert. Gleichzeitig sind durch die Tonartenabfolge A–D–A–D zu Beginn der Takte 39–42, das Verweilen auf dem Orgelpunkt D im B.c. in Takt 43–44 und die sich anschließende Kadenz in Takt 45–46 Zweitaktgruppen zu beobachten. Bei Takt 46 handelt es sich um eine Verschränkung.

Notenbeispiel 73: BWV 206/9

Es folgt in Takt 46–65 das Ritornell als Zwischenspiel in D-Dur. Takte 66–77 setzen sich aus vier Dreitaktgruppen zusammen und enthalten die 3.–6. Verszeile. Die Flöten setzen in Takt 77 mit den ersten drei Takten aus dem Ritornellthema in e-Moll ein und führen es mit einer weiteren Dreitakteinheit in A-Dur bis Takt 82 fort. Der Sopran setzt auftaktig im dritten Takt der jeweiligen Einheit (T. 79, 82) mit einer zweitaktigen Einheit ein und verbindet somit die Dreitaktgruppen. Takte 82–89 bilden zwei Viertaktgruppen. Die Takte 82–83 der Sopranstimme werden in den Takten 84–85 sequenziert. Flöten setzen in Takt 83 und 85 mit dem Themenkopf des Ritornells an, Flöte I bis Takt 87. Takte 86–89 bilden die letzte Viertakteinheit des zweiten Gesangsabschnitts.

Notenbeispiel 74: Überlagerung von Zwei- und Dreitaktgruppen BWV 206/9

Dreitaktgruppe (Ritornellthema e-Moll)

77 Flöte I forte

Sopran sie, dies merkt, und stimmt doch auch,

B.c.

81 Dreitaktgruppe

82 83 84 85 Flöte II Flöte III Sequenz T. 82-83

Zweitaktgruppe

dies merkt, und stimmt doch auch wie sie, dies

Das Zwischenspiel (T. 90–95) ist aufgebaut aus zwei Dreitaktgruppen, jeweils im dritten Takt mit einem Halbschluss in Fis-Dur und einem Quartsextvorhalt auf der Zählzeit eins. Der Sopran setzt auftaktig in Takt 96 ein und trägt die 3.–6. Verszeile bis Takt 106 vor. Takte 96–107 gliedern sich in vier Dreitaktgruppen, als Grundlage dient eine Quintfall-Harmonik von H-Dur (T. 96) nach G-Dur (T. 107). Anhand der harmonischen Stufen sind die Verszeilen klar und einheitlich auf jeweils drei Takte verteilt.

Bei Takt 107 handelt es sich um eine Verschränkung. Der Abschnitt Takt 107–118 Mitte entspricht Takt 1–12 Mitte. Takte 118 Mitte bis Takt 132 entsprechen formal den Takten 32 Mitte bis Takt 46, in denen erneut zum Abschluss des dritten Vokalabschnitts die erste und zweite Verszeile erscheint. Takt 132 bildet gleichzeitig den ersten Takt des Nachspiels (Ritornell).

3.4.4. Arien Gruppe 2

3.4.4.1. Zerreiet, 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: olus)

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

Die Bassarie ist aus einem instrumentalen Vor- und Nachspiel sowie drei Gesangsabschnitten mit Zwischenspielen aufgebaut. Im ersten Vokalabschnitt in Takt 11–30 wird die erste und zweite Verszeile, im zweiten Abschnitt Takt 35–49 die dritte bis fünfte Verszeile und im dritten Abschnitt Takt 54–74 der gesamte Text verarbeitet. Der Satz gliedert sich in Zwei- und Dreitaktgruppen. Eine vergleichbare Periodik, wie sie in den Werken der Gruppe 1 (Originalwerke) zu erkennen ist, enthält diese Arie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht. Gründe sind zum Beispiel Takteinschbe, lange Auftakte und ein stetiger Wechsel zwischen Zwei- und Dreitaktgruppen. Darüberhinaus behindern fehlende Verschränkungen und doppelt bestätigte Abschlüsse (z. B. T. 9–10) einen durchgängigen, musikalischen Fluss.

Das Vorspiel ist dreiteilig angelegt und enthält das gesamte motivische Material der Singstimme. Takt 1 mit Auftakt bis Takt 3 Zählzeit zwei bilden den ersten Abschnitt. Mit einem langen Auftakt in Takt 3 folgt die nächste Phrase bis Takt 5, der dritte Abschnitt umfasst die Takte 6–10. Zwei Kadenzen in Takt 9 und 10 bestätigen zusätzlich zu der unisono aufwärts geführten Figur in Takt 9 die Grundtonart A-Dur.

Notenbeispiel 75: Vorspiel BWV 205/3

The image shows a musical score for the prelude of BWV 205/3. It consists of two staves. The top staff is for Oboe I and Violine I, and the bottom staff is for Bass continuo (B.c.). The key signature is A major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score shows the first three measures of the prelude. The Oboe I and Violine I parts are marked with '1', '2', and '3' above the first three measures. The B.c. part is marked 'B.c.' below the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Der Vokalbass setzt auf der letzten Achtel in Takt 10 als Auftakt zu Takt 11 ein. Takte 11–15 entsprechen formal den Takten 1–5, Takte 16–20 den Takten 1–6. Es folgen zwei Zweitaktgruppen ab Takt 21, die zweite Gruppe stellt dabei eine Sequenz der ersten dar. Die Takte 28–30 Zählzeit drei sind vergleichbar mit den Takten 7–9 Zählzeit drei. Das Zwischenspiel in Takt 31–34 entspricht Takt 7–10, den Schlusstakten des Vorspiels. Die folgenden Teile sind im Aufbau vergleichbar mit dem ersten Teil.

Die Takte 35–38⁸⁴ sind ein anschauliches Beispiel für eine Überlappung von Phrasen und einen nichtperiodischen Satzbau, was in den Werken der Gruppe 2 sehr viel häufiger zu beobachten ist als in Gruppe 1. Der Vokalbass setzt mit einer Achtelnote als Auftakt zu Takt 35 ein. Das langgehaltene a in Takt 36–37 illustriert deutlich das Wort „steht“. Die Phrase in der Singstimme in Takt 37–38 entspricht der aus den zwei vorausgegangenen Takten um einen Ton höher und halbtaktig versetzt, allerdings in unterschiedlicher Harmonisierung. So schließt die erste Phrase mit einem Ganzschluss in fis-Moll (T. 36), die zweite mit einem Halbschluss in Cis-Dur (T. 38).

Dennoch sind diese vier Takte ansatzweise symmetrisch aufgebaut: Ab der Mitte von Takt 35 wird über die Zwischendominante Cis-Dur nach fis-Moll in Takt 36 moduliert. Die Takte 36–37 bilden eine Einheit aus zwei Takten, die von Oboe I und Violine I mit ihrer durchgängigen Sechzehntelbegleitung gestützt wird. In der Mitte von Takt 38 – der vierte Takt der Einheit – wird wie in Takt 35 ebenfalls Cis-Dur angesteuert, diesmal aber als Halbschluss auf dem Phrasenende. Trotz der symmetrischen Anlage in Bezug auf den harmonischen Verlauf ist ein Zusammenhang zwischen dem ersten und vierten Takt der Einheit nicht deutlich wahrzunehmen.

⁸⁴ Diese Takte sind vergleichbar mit den Takten 59–62.

Notenbeispiel 76: BWV 205/3

Oboe I
Violine I 35 36

Phrase I Ganzschluss

Bass (Aolus)

Wenn selbst der Fels nicht si - cher steht

B.c.

Modulation E-Dur – Cis-Dur fis-Moll A-Dur
Terzfallsequenz mit Zwischendominanten

37 38

Phrase II Halbschluss

wenn selbst der Fels nicht si - cher steht und

D-Dur Fis-Dur h-Moll

Frische Schatten, meine Freude BWV 205/5

Der Satz ist dreiteilig in Form einer auskomponierten Da-capo-Arie mit einem relativ kurzen Mittelteil angelegt. Es sind durchgängig Zwei- und Viertakteinheiten zu erkennen. In Bezug auf periodische Themengestaltung und geradtaktige Einheiten ist diese Arie vergleichbar mit den Sätzen aus Gruppe 1.

Takte 1–57 bilden den Rahmenteil mit der 1.–3. Verszeile, Takte 57–82 den Binnenteil mit der 4.–6. Zeile und Takte 82–134 den auskomponierten Rahmenteil mit der Wiederholung der 1.–3. Zeile. Im Gegensatz zu BWV 205/3 arbeitet Bach in diesem Satz mit Verschränkungen und garantiert damit einen durchgehenden musikalischen Fluss. Die Einschnitte durch Generalpausen in den Takten 30 und 107 illustrieren das „schmerzliche Scheiden“, in Takt 67 das „Schweigen“.

Das Vorspiel gliedert sich in 3x4 Takte. Takte 9–10 führen zurück zur Grundtonart h-Moll, in Takt 11–12 wird diese mit einer Kadenz bestätigt.

Notenbeispiel 77: Vorspiel BWV 205/5

The musical score consists of three staves: Viola d'amore (treble clef), Viola da gamba (alto clef), and B.c. (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into measures 1 through 12. Above the staves, there are annotations: 'Viertaktgruppe' spanning measures 1-4, with '2 Takte' above measures 1-2 and 3-4; 'Viertaktgruppe, Fortspinnung Thema, Imitation' above measures 5-6; 'Rückführung nach h-Moll' above measures 7-10; and 'Kadenz und Abschluss' above measures 11-12. A tenor part enters in measure 11 with the lyrics 'Tenor Fri - sche'.

Der Tenor setzt mit einem Auftakt zu Takt 13 ein und bleibt zunächst vier Takte lang auf fis^1 liegen. Viola da gamba übernimmt das viertaktige Hauptthema, ab Takt 17 erscheint es in der Tenorstimme. Takte 21–26 entsprechen formal den Takten 5–10. Der B.c. setzt in Takt 28 und der Tenor in Takt 29 aus. Die Violen setzen auf der letzten Achtel in Takt 30 aus, es entsteht eine Generalpause. Takte 21–28 bilden eine Einheit aus 4+4 Takten. Die harmonische Grundlage der ersten vier Takte ist eine Quintfallsequenz, der achte Takt (T. 28) endet mit einem Halbschluss in Fis-Dur. Takte 29–30 stellen eine Erweiterung von zwei Takten dar, die nächste Viertakteinheit bilden die Takte 31–34. Harmonische Grundlage der Takte 31–34 ist eine Quintfallsequenz nach D-Dur (T. 35), es folgt eine Viertaktgruppe mit der gesamten dritten Verszeile in Takt 35–38. In Takt 38 setzt der Tenor mit einem Auftakt zu Takt 39 und der 1.–3. Verszeile bis Takt 50 ein. Die Takte 39–50 gliedern sich in drei Viertaktgruppen, die jeweils mit einer Verszeile versehen sind. Ab Takt 50 als Verschränkung folgt ein achttaktiges Zwischenspiel, zusammengesetzt aus Takt 1–4 und 9–12.

Der Binnenteil der Arie beginnt mit einem Auftakt zu Takt 58. Es folgen zwei Viertaktgruppen bis Takt 65, eine Erweiterung von zwei Takten und eine weitere Generalpause entsprechend den Takten 27–28. In Takt 62–65 erfolgt eine dichte Imitation in den Violen und der Tenorstimme. Einer Quintfallsequenz in Takt 68–71 von e-Moll nach G-Dur folgt eine

viertaktige Einheit. Im Gegensatz zu der vergleichbaren Stelle des ersten Teils werden die Takte vor und nach der Generalpause jetzt nicht mithilfe der gleichen Tonart, sondern mit der gleichen Verszeile verbunden. Eine abschließende Viertaktgruppe schließt den zweiten Gesangsabschnitt in Takt 75, der gleichzeitig Beginn des Zwischenspiels ist, ab. Dieses hat eine Länge von acht Takten und endet in Takt 82.

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

Diese Arie besitzt eine zweiteilige Anlage. Die Schlusstakte der Vor-, Zwischen- und Nachspiele sind jeweils die Anfangs- und Schlusstakte der Gesangsabschnitte. Ein durchgängiger musikalischer Fluss wird unter anderem durch Verschränkungen erreicht, eine liedhafte Periodik und Ruhepunkte innerhalb des Satzes sind nicht vorhanden. Lediglich zwei vollkommene Ganzschlüsse sind in der Singstimme zu erkennen (T. 31 und 42). Motive aus dem Vorspiel werden abgespalten und in variiert oder sequenzierter Form verarbeitet, ein in sich geschlossenes Thema ist nicht vorhanden.

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

The image shows a musical score for BWV 205/7, measures 1 through 7. The score is written for Oboe d'amore (top staff) and B.c. (Bassoon, bottom staff). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures, each labeled with a number (1, 2, 3, 4) and a descriptive label above it. Measure 1 is labeled 'Hauptmotiv'. Measure 2 is labeled 'Fortspinnung'. Measure 3 is labeled 'Modulation nach A-Dur'. Measure 4 is labeled 'Hauptmotiv'. Below the first system, measures 5, 6, and 7 are shown. Measure 5 is labeled 'phrygischer Halbschluss Cis-Dur'. Measure 6 is labeled 'melodische Abwärtsfigur, Quintfall Fis-h'. Measure 7 is labeled 'Sequenz'. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

The image shows a musical score for measures 8, 9, and 10. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 8 is labeled 'Abspaltung und Sequenz' and measure 9 is labeled 'Kadenz nach fis-Moll'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is highly chromatic, while the bass staff provides a more stable accompaniment.

Ein phrygischer Halbschluss in Cis-Dur in Takt 6 führt zunächst im selben Takt über Fis-Dur nach h-Moll in Takt 7 und über Cis-Dur nach fis-Moll in Takt 8. Über Gis-Dur (T. 8) und Cis-Dur (T. 9) wird die Grundtonart fis-Moll in Takt 10 zuvor mit einer Kadenz in Takt 9 bestätigt. Die Melodik der Oboe d'amore zeichnet sich durch Chromatik und eine latente Zweistimmigkeit aus.⁸⁵

Eine Einteilung in gerade Takteinheiten ist vereinzelt möglich (z. B. Takt 20–23 in der Altstimme) aber wenig sinnvoll, da sie nicht als solche wahrgenommen werden. Vielmehr werden vereinzelt Motive oder ganze Takteinheiten sequenziert: Takt 24–25 über einem Sekundstieg, Takt 27–29 und 34–40 über einem Quintfall.

Angenehmer Zephyrus BWV 205/9

Der Satz besteht aus drei Abschnitten. Bei dem dritten Abschnitt handelt es sich um eine variierte und verlängerte Wiederholung des zweiten Abschnitts, zu erkennen an der gleichen Motivik und Textverteilung der 5.-9. Verszeile in der Sopranstimme.

Diese Arie ist ein gutes Beispiel für taktübergreifende und geradtaktige, periodische Phrasen, die wegen der Anfänge und Abschlüsse innerhalb der Takte und den dazugehörigen langen Auftakten zunächst schwer zu erkennen sind. Bach vermeidet dadurch eine Betonung auf der Zählzeit eins und verlagert sie auf die Mitte des Taktes. Ausschließlich die Abschlüsse der Gesangsabschnitte enden auf dem Taktanfang. Die Einsätze der Violine solo und der Sopranstimme erfolgen ausschließlich zu Beginn eines jeweiligen Abschnitts auf bzw. innerhalb der zweiten schweren Zählzeit des Taktes (4.–6. Achtel) und entsprechen einem Auftakt zur Taktmitte.

Das vorgeschriebene Metrum ist ein 12/8-Takt. Die Melodieschwerpunkte liegen jeweils auf der Mitte des Taktes. Reduziert man den 12/8- auf zwei 6/8-Takte, lassen sich durchgängig geradtaktige, nicht aber periodisch gestaltete Einheiten, erkennen. Diese Unterteilung dient lediglich zur Anschauung und widerspricht natürlich – gerade wegen der unbetonteren Mitte des 12/8-Taktes – der Leichtigkeit und Kantabilität dieser Arie.

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.

Takt: gestrichelte Taktstriche, eingeklammerte Taktzahlen). So erhält man ein Vorspiel von zwölf 6/8-Takten mit einem Auftakt.

Notenbeispiel 79: Vorspiel BWV 205/9

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-4) includes the 'Auftakt' and the first 'Eintaktphrase'. The second system (measures 5-12) includes the 'Zweitaktphrase' and ends with measure 12. The score is annotated with various musical terms and symbols, including measure numbers in parentheses, trill markings, and melodic skeleton line labels.

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

Violine solo setzt bereits mit der Sechzehntelfigur zur Mitte von Takt 8 ein, was nach der 6/8-Takteinteilung dem dritten Takt der Einheit entspricht. Das folgende Zwischenspiel hat wiederum eine Länge von vier 6/8-Takten (T. 9 Mitte bis T. 11). Der Sopran wiederholt mit einer leichten Änderung den ersten Einsatz in Takt 11, um dann ab Takt 13 Mitte mit der zweiten Strophenzeile fortzufahren. Insgesamt umfasst der erste Gesangsabschnitt elf 12/8- bzw. 22 6/8-Takte.

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

Zurücke, zurücke, geflügelten Winde BWV 205/11

Die Arie stellt in Hinsicht auf periodische Themengestaltung und gerade Taktstrukturen einen extremen Gegensatz zur Arie der Pomona (BWV 205/7) dar und entspricht dem Schreibstil der Werke aus Gruppe 1 (Originalwerke). Mit einer Ausnahme kennzeichnen Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen den Satz. Die Gesangs- und Instrumentalabschnitte grenzen sich wegen fehlender Verschränkungen deutlich voneinander ab. Es handelt sich um eine durchkomponierte Da-capo-Arie mit einem – im Vergleich zu den Rahmenteilern mit 81 bzw. 92 Takten – extrem kurzen Binnenteil (28 Takte). Die dritte Verszeile wird im Mittelteil nur einmal in acht, die vierte Zeile zweimal in zwölf (4+8) Takten vorgetragen.

Das Vorspiel gliedert sich in 2x16 Takte. Die ersten acht Takte sind aus 4+4 Takten aufgebaut und schließen mit einem Halbschluss in der Dominanttonart A-Dur. Takte 9-16 führen über eine Quintfallsequenz zurück nach D-Dur. Der zweite Teil des Vorspiels beginnt auf der Subdominante G-Dur und führt wiederum über eine Quintfallsequenz nach D-Dur in Takt 24. Die letzten acht Takte bestätigen die Grundtonart D-Dur in Takt 32.

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

Notenbeispiel 81: Einsatz Vokalbass BWV 205/11

Bass (Äolus) 33 34 35 36

Zu - rü c - ke, zu - rü c - ke, ge - flü - gel - ten Win - de,

B.c.

Ab Takt 37 werden die Takte 1–4 vom Orchester und ab Takt 41 die Takte 33–36 vom Vokalbass wiederholt. Die folgende Viertaktgruppe ab Takt 45 führt nach A-Dur in Takt 48. Über eine Quintfallsequenz führen zwei Viertaktgruppen nach E-Dur als Halbschluss in Takt 57, der erste Takt der folgenden Einheit. Takte 57–65 bilden eine achttaktige Einheit mit einem Takt als Erweiterung (T. 65) und stellen in diesem Satz die einzige Abweichung von einer geraden Takteinheit dar. Takte 66–73 bilden den Abschluss des ersten Gesangsabschnitts, Takte 74–81 das Nachspiel.

Die Singstimme setzt mit einem Auftakt zu Takt 82 mit der dritten Verszeile ein. Es sind im folgenden Verlauf ausschließlich Einheiten aus vier und acht Takten zu erkennen. Takte 82–89 bilden eine Achtaktgruppe, Takte 90–93 eine Viertaktgruppe und Takte 94–101 und 102–109 zwei Einheiten aus jeweils acht Takten.

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

Zweig und Äste BWV 205/13

Die Gesangsabschnitte in diesem Duett sind ausschließlich aus Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen zusammengesetzt, die trotz der Imitationen zwischen der Alt- und Tenorstimme ständig wahrzunehmen sind. Periodisch gestaltete Abschnitte sind nicht zu erkennen. Die Arie ist geprägt durch fortgesponnene Motivik und sequenzartige Abschnitte.

Das zwölftaktige Vorspiel setzt sich aus Ein- und Zweitaktgruppen zusammen. Ein in sich geschlossenes Thema wird nicht vorgestellt. Zwei Hauptmotive erscheinen in den unisono geführten Flöten und werden sequenzartig verarbeitet, wobei lediglich der Beginn des zweiten Motivs (B) in Takt 3 wörtlich von den Singstimmen übernommen wird.

Notenbeispiel 82: Vorspiel BWV 205/13

1 Flöte I, II 2 3 4

Motiv A

Motiv B

B.c.

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

Das zweite Motiv (B) aus Takt 3–4 erscheint in Takt 19–20 mit der zweiten Verszeile. Die Takte 21–22 enthalten die dritte Verszeile und stehen thematisch in Nähe zu den Takten 5–6. Diese Takte stellen insgesamt eine viertaktige Einheit dar.

Notenbeispiel 84: BWV 205/13

Nach einer Überleitung in Takt 23–24 setzt die Tenorstimme in Takt 25 ein. In einer Viertaktgruppe, aufgebaut aus 2+2 Takten, trägt der Tenor zweimal die vierte Verszeile und ab Takt 29 in zwei weiteren Zweitaktgruppen die fünfte und sechste Verszeile vor. In Takt 33–36 wiederholt er die 4.–6. Zeile.

Takt 36 ist zugleich der Abschlusstakt des zweiten Vokalabschnitts und Beginn des achttaktigen 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 Zwischenspiel (T. 56–62) leitet zum zweiten Duettabschnitt in Takt 63 über und beginnt mit einem Auftakt in der Tenorstimme. Dieser Teil gliedert sich in 3x4 Takte und ist vergleichbar mit Takt 45–56.

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**

Dieser Satz ist als Da-capo-Arie gestaltet. Ein achttaktiges Ritornell dient als Vor-, Zwischen- und Nachspiel. Der Rahmenteil mit Nachspiel hat eine Länge von 33 Takten, der Binnenteil beginnt in Takt 34 und endet in Takt 58. Die variierte und auskomponierte Wiederholung des Rahmenteils erfolgt in Takt 59–81.

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.

Notenbeispiel 85: Vorspiel BWV 207a/3

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.

Notenbeispiel 86: Einsatz Tenor BWV 207a/3

In Takt 12–13 wiederholt das Orchester Takt 1–2, die Singstimme setzt auf der zweiten Achtel in Takt 12 in Imitation mit dem Auftakt des Hauptthemas ein und schließt auf der Zählzeit drei in Takt 15 mit einem vollkommenen Ganzschluss in D-Dur. Takte 16–25 zeichnen sich durch einen ständigen Fluss ohne periodische Gestaltung aus und stehen stellvertretend für alle folgenden Gesangsabschnitte.

Der Binnenteil ist in Bezug auf Taktstrukturen vergleichbar mit dem Rahmenteil und bringt kein neues motivisches Material. Eine Kadenz in Takt 72–74 schließt den letzten Vokalabschnitt ab. Das Nachspiel ab Takt 74 entspricht dem Vorspiel. Ansätze von Periodik sind ausschließlich innerhalb des Ritornells bzw. im Hauptthema zu erkennen. Die Gesangsabschnitte grenzen sich deutlich von dem Ritornell ab, eine Verschränkung tritt nur einmal in Takt 73 auf.

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 eineinhalbtaktige 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

The image shows a musical score for the Ritornell of BWV 207a/5, consisting of six measures in bass clef. The notation includes various annotations:

- Measure 1: Labeled '1' and 'B.c.' (Basso continuo).
- Measures 1-2: Grouped under the label 'Ritornellthema'.
- Measure 3: Labeled '3' and 'Fortspinnung'.
- Measures 4-5: Grouped under the label 'Takt 4+5 = Sequenz Takt 3'.
- Measure 6: Labeled '6' and 'Kadenz'.

Die Bassstimme setzt in Takt 7 mit dem Thema ein, der Sopran wiederholt es ab Takt 9 eine Quinte höher. Mit einer kontrapunktischen Stimme begleitet der Bass den Sopran bis Takt 10 Zählzeit drei. Er fährt mit einer auf- und abwärtsgeführten Koloratur fort und sequenziert diese bis Takt 14. Der Sopran setzt in Takt 11 mit der Bassstimme aus Takt 9 an, sequenziert diese einmal in Takt 12 und fährt mit einer eigenständigen Stimme bis einschließlich Takt 14 fort. Die Takte 9–14 und 15–18 sind zum Teil sequenzartig gestaltet und bilden eine Einheit aus sechs bzw. vier Takten, die aber nicht als eine in sich geschlossen Einheit wahrgenommen werden. In Takt 7–14 tragen beide Singstimmen ihre eigene und in Takt 15–18 gemeinsam die dritte Verszeile vor. Das Zwischenspiel in Takt 19–22 entspricht den Takten 3–6 aus dem Ritornell.

Der zweite Gesangsabschnitt beginnt in Takt 23 mit dem Einsatz der Sopranstimme, der Bass folgt zwei Takte später in Takt 25. In Takt 27–38 wird der gesamte Abschnitt von Takt 7–18 in D-Dur mit einem Stimmentausch in Sopran und Bass wiederholt. Das Ritornell leitet zum Binnenteil ab Takt 45 über.

Beide Singstimmen tragen ihre drei Verszeilen nacheinander vor. Der Abschnitt der Bassstimme in Takt 45–52 gliedert sich in 4+4 Takte. Innerhalb der viertaktigen Einheit sind jeweils drei Phrasen zu beobachten.

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

Phrase I
4. Verszeile

Phrase II (= Phrase I)
5. Verszeile

Phrase III
6. Verszeile

Bass

45 46 47 48 49

Denn uns - re fet - te Saa-ten la - chen__ und kön - nen
viel Ver - gnü - gen ma - chen__, weil sie__ kein Feind__ und Wet -

Takte 3–6 aus dem Ritornell leiten zum Sopraneinsatz in Takt 56 über. Dieser findet bereits innerhalb der Kadenz zur Taktmitte statt. In Takt 56–60 wiederholt der Sopran die ab Takt 45 vom Vokalbass vorgetragene Phrasenabschnitte in variiertem Gestalt. Die Continuo Stimme setzt in Takt 61 mit der Fortspinnung des Ritornellthemas aus Takt 3 an und sequenziert es taktweise in Takt 62–65. Mit einer Kadenz schließt der Binnenteil in Takt 66 in h-Moll ab. Ab Takt 66 folgt die Wiederholung des Rahmentheils und leitet ohne Unterbrechung über in das *Ritornello* (BWV 207a/5a).

Preiset, späte Folgezeiten BWV 207a/7

Diese Da-capo-Arie setzt sich größtenteils aus Zwei- und Viertaktgruppen zusammen, die wegen häufiger Imitationen, Erweiterungen und Takteinschübe nicht eindeutig als solche zu erkennen sind. Fast alle Abschnitte und Phrasen sind miteinander verschränkt. Lediglich der Binnenteil setzt sich durch eine Zäsur vom Rahmentheil ab. Bei einem Abschluss einer Phrase im letzten Takt in einer geradtaktigen Einheit setzt die Singstimme auftaktig zum folgenden Takt zur Verkettung beider Taktgruppen ein (T. 34, 75, 94). Erneut ist ein hohes Maß an kontrapunktischer Themenverarbeitung zu beobachten.

Das Vorspiel hat eine Länge von 14 Takten mit Abschluss im 15. Takt. Das Hauptthema wird von Flöte I in Originalgestalt in Takt 1 und in Takt 5 von Flöte II auf der fünften Stufe vorgestellt. Der B.c. greift den Themenkopf in Takt 9 auf, führt über D-Dur zurück nach G-Dur in Takt 11 und setzt mit dem vollständigen Thema an. Eine Kadenz bestätigt die Grundtonart G-Dur. Violine I, II und Viola setzen jeweils im dritten Takt einer viertaktigen Phrase und in Takt 10 zum Themenkopf im B.c. unisono mit einem punktierten und repetierenden Ostinatomotiv ein und schließen mit einer Viertel auf der Zählzeit eins im

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

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features Flöte I with a 'Thema' (measures 1-4) and 'Fortspinnung' (measures 5-6), and Flöte II with 'Imitation, Begleitung in Sextparallelen' (measures 2-4) and 'Thema (Flöte I T. 1-4)' (measures 5-6). The strings (Violine I, II Viola and B.c.) play a continuous 'piano sempre' accompaniment. The second system (measures 7-12) shows Flöte I with 'Fortspinnung (Flöte I T. 4-6)' (measures 7-12) and Flöte II with 'Themenkopf' (measures 7-10) and 'Thema (T. 1-4)' (measures 11-12). The third system (measures 13-15) includes a 'Kadenz' (measures 13-15) and vocal parts for 'Alt' with the lyrics 'Prei - set , spä -'.

Die Altstimme setzt in Takt 15 mit dem Thema ein und wiederholt es ab Takt 19 in Originalgestalt eine Quinte höher, entsprechend Flöte II in Takt 5–8. Die Takte 24–31 bilden eine Achttaktgruppe mit Abschluss im neunten Takt, zu erkennen am Themenkopf im B.c. (T. 24) und in Flöte I (T. 31). Takt 23 isoliert sich als Auftakt von einer geraden Takteinheit.

Das Zwischenspiel ab Takt 31 hat eine Länge von vier Takten, der Alt setzt bereits in Takt 34 auftaktig zu Takt 35 ein. Die folgende Phrase endet in Takt 41 und wird wegen der zweitaktigen Koloratur auf sechs Takte erweitert. Ein viertaktiges Zwischenspiel leitet zum zweiten Gesangsabschnitt ab Takt 45 über. Dieser ist vergleichbar aufgebaut wie der erste Abschnitt (T. 15–31), das Nachspiel entspricht dem Vorspiel (T. 1–15).

Der Binnenteil beginnt mit einem Auftakt im Abschlusstakt des Rahmenteils zu Takt 76. Der erste Vokalabschnitt gliedert sich in vier und acht Takte, zu erkennen an der Textverteilung. Ein Zwischenspiel mit acht Takten leitet zum zweiten Einsatz der Altstimme über. Es folgen zwei Viertaktgruppen in Takt 95–102 und eine um zwei Takte erweiterte Viertaktgruppe in Takt 103–109 mit Abschluss im siebten Takt. Die letzten zwölf Takte gliedern sich in 2+4+4+2 Takte. Takt 109 stellt den Abschluss der Gesangsphrase und Takt 110 den Auftakt der folgenden Phrase dar. Die Takte 111–114 sind aufgebaut aus 2+2 Takten, zu erkennen an der Imitation in den Flöten und der Sequenz in der Altstimme. Takte 115–118 bereiten über eine Quintfallsequenz nach e-Moll den Abschluss vor. Mit einer Kadenz in den letzten beiden Takten 119–120 wird e-Moll bestätigt und der Binnenteil abgeschlossen.

Es folgt die Wiederholung des Rahmenteils.

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																																																												
213/3	Takt 1-28																																																											
213/5	Takt 1-18																																																											
213/7	Takt 1-12												V																																															
213/9	Takt 1-16																																																											
213/11	Takt 1-16																																																											
214/3	Takt 1-12												V																																															
214/5	Takt 1-16																																																											
214/7	Takt 1-14																																																											
215/3	Takt 1-12																																																											
215/5	Takt 1-16																V																																											
215/7	Takt 1-24																																																											
206/3	Takt 1-12																																																											
206/5	Takt 1-8																																																											
206/7	Takt 1-8								V																																																			
206/9	Takt 1-20																																																											
205/3	Takt 1-10																																																											
205/5	Takt 1-12																																																											
205/7	Takt 1-9									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								T. 16-19				Takt 20-28											
213/5	Takt 1-13'1																Takt 13-18															
213/7	Takt 1-13'1																															
213/9	Takt 1-8								Takt 9-16																							
213/11	Takt 1-8								Takt 9-16																							
214/3	Takt 1-13'1																															
214/5	Takt 1-8								Takt 9-16																							
214/7	Takt 1-14																															
215/3	Takt 1-12																															
215/5	Takt 1-8								Takt 9-17'1																							
215/7	Takt 1-12																Takt 13-24															
206/3	Takt 1-12																															
206/5	Takt 1-8																															
206/7	Takt 1-9'1																															

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 4 x 2 Takte: T. 1–3 = 2 Takte (T. 2 innere Erweiterung) T. 4–6 = variierte Wdh. T. 1–3 T. 7–12 = Aufbau T. 1–6								Takt 13–20 4 x 2 Takte																							
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 1–6 4 Takte: T. 5–6 Sequenz T. 3–4				Takt 7–12 4 Takte (innere Erweiterung)																											
207a/3	Takt 1–8 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 Gerüstlinien⁸⁶ 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)

⁸⁶ Zum Begriff „Gerüstlinie“ vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Das Ineinander der Zeiten, Kompositionstechnische Grundlagen evolutionären Musikdenkens*, in: *Musik und. Neue Folge, Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, hg. von Hanns-Werner Heister und Wolfgang Hochstein, Bd. 1, Berlin 2001, Kapitel II.–VI. „Melodie“, S. 13–43, hier: S. 15.

- Begleitinstrumente werden mehr zur Unterstützung der Singstimme eingesetzt (z. B. durch Colla-parte-, 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 synkopischer Rhythmus
- „Klopfbass“, „Trommelbass“, Pizzicato-Bass
- Dominantseptnonakkord mit großer statt kleiner None, 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).
- Die Singstimme steht nicht in dichter Imitation zu den Begleitinstrumenten (im Gegensatz zu BWV 214/3, T. 47–50 oder BWV 214/5, T. 17–25).

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

Das Hauptthema des Eingangssatzes (T. 1–8) besitzt eine gesangliche Melodik mit einer klaren Gerüstlinie und überwiegend kleinen Intervallen. Größere Sprünge in den Vokalstimmen werden bewusst als musikalische Figuren eingesetzt (z. B. „Unser Thron, T. 113–114 b^1-g^2 , T. 115–116 a^1-f^2).

In Arie Nr. 3 lassen sich neben einer eher kleinintervallischen Stimmführung Sprünge beobachten. Diese werden vorbereitet bzw. der Ambitus wird nachträglich ausgefüllt. Die Tritonusssprünge in Takt 16 und 18 in Violine I, der große Sextsprung (T. 51–52) und Septimsprung (T. 71–72) in der Sopranstimme sind dramaturgisch bewusst gesetzt und besprochen worden.⁸⁷ Der Ambitus, der durch die aufwärtsgehenden und rhythmisch durch Synkopen geprägten Sprünge in Violine I in Takt 16 und 18 entsteht, wird ab Takt 20 mit einer abwärtsgeführten, synkopischen Melodik ausgefüllt. Die abwärtsgehende Melodik erkennt man weiterhin in den Takten 60–65, 69–71, 73–75, 88–94 und 143–148. Sprünge im Sopran werden im Nachhinein durch eine abwärtsgeführte Linie z. B. in den Takten 53–55, 73–74 und 77–80 ausgefüllt.

Die Singstimme wird mehrfach durch Violine I, teilweise mit Umspielungen, unisono (T. 41–44, 49–50, 81–84) oder in Terzparallelen (T. 51) verstärkt. Violine II begleitet den Sopran in Takt 69–75 mit einer parallel geführten Stimme im Abstand einer Sexte.

Die in Oktaven pendelnde Achtelbewegung in der Continuo-Stimme, die das Wiegen darstellen soll, erinnert an den zu der Zeit modernen Klopfbass. Der ebenfalls als zeitgemäß empfundene Septnonakkord entsteht in Takt 6 in den Streichern durch den Spitzenton g^2 in Violine I. Er erscheint ohne Grundton, da der B.c. weiterhin auf dem Orgelpunkt B bzw. b verweilt.

Der Typ der Arie Nr. 5 ist bekannt als „Echoarie“ oder „Schattenarie“. Neben der Verwendung in geistlichen Werken ist die „Schattenarie“ ein beliebtes Mittel der italienischen Opera seria. Die Melodik ist vergleichbar mit den vorangegangenen Ariensätzen.

Die Arie Nr. 7 setzt sich mit der Form einer Fuge von den übrigen Sätzen ab. Im Vordergrund steht die kontrapunktische Verarbeitung des Hauptthemas. Dennoch lässt sich ein bevorzugter Gebrauch von synkopischer Rhythmik im Binnenteil erkennen.

Die Arie Nr. 9 zeichnet sich durch eine klare Einteilung in gerade Takteinheiten und einen übermäßigen Gebrauch von Quintfallsequenzen aus. Sowohl die Altstimme als auch Violine I werden überwiegend eigenständig geführt. Eine Ausnahme bilden die Takte 16–24 und 45–52, in denen der Alt von Violine I unisono verstärkt wird und die Takte 34–38 und 62–66, in denen die Singstimme Violine I imitiert.

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.

Die Melodik des Schlusssatzes Nr. 13 ist von einer einfachen Liedhaftigkeit und Oberstimmenbetonung geprägt. Eine kontrapunktische Verarbeitung ist wie in allen Schlusssätzen nicht zu erkennen, abgesehen von kurzen Imitationen in BWV 215/9 (Couplets) und ansatzweise in BWV 206/11.

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 91: BWV 214/9, Hauptthema



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

Musical score for BWV 214/3, measures 47-50. The score includes parts for Flöte I, Flöte II, Sopran, and B.c. (Basso continuo). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The Soprano part has lyrics: "Tönt mit eu-rem".

Ein fanfarenartiges Motiv im B.c. aus der Arie Nr. 3 (T. 14–15, 72–73) erscheint erneut in der Arie Nr. 7 als Kontrapunkt zum Ritornellthema in der Trompetenstimme in den Takten 15–22, 33–36 und nahezu real in den Takten 50–52.

Notenbeispiel 93: BWV 214/3, Fanfarenmotiv

Musical score for BWV 214/3, measures 14-15, B.c. part. It shows a fanfare-like motif in the Basso continuo part, measures 14 and 15. The key signature is two sharps and the time signature is 3/4. The word "piano" is written below the staff.

Notenbeispiel 94: BWV 214/7, Fanfarenmotiv

Musical score for BWV 214/7, measures 50-52, Trompete part. It shows a fanfare-like motif in the Trumpet part, measures 50, 51, and 52. The key signature is two sharps and the time signature is 3/4. The word "tr" is written below the staff.

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

Notenbeispiel 95: BWV 214/1

Musical score for BWV 214/1, measures 36-38, Chor part. It shows a fanfare-like motif in the Chorus part, measures 36, 37, and 38. The key signature is two sharps and the time signature is 3/8. The lyrics "Er-schal-let, Trom-pe-ten!" are written below the staff.

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 Drama 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

Ein aus fünf Tönen bestehendes Motiv (Themenkopf) prägt das achttaktige Thema. Das vierte fis^2 (T. 44) bildet dabei einen Vorhalt zu e^2 . Die Takte 43–44 werden in den Takten 45–46 melodisch und rhythmisch sequenziert, harmonisch auf der Grundlage von Tonika (T. 43, 46) und Dominante (T. 44–45). Der Sextsprung in Takt 47 (a^2-c^2) wird im Nachhinein ausgefüllt bzw. der abschließende Quintsprung von Takt 49 auf Takt 50 (d^2-a^2) vorbereitet. Dem einfach gestalteten Hauptthema folgt ein technisch anspruchsvolleres und kontrastierendes Chor fugato in Takt 50–64. In Takt 1–9 lässt sich eine harmonische Fläche auf der Tonika D-Dur beobachten.

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

⁸⁸ Zum Beispiel erscheint in BWV 207a und besonders in BWV 206 immer wieder die „Wellen-Motivik“ in einzelnen Sätzen, in BWV 215 benutzt Bach den Doppelchor zur Imitation und Wechselspiel.

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

Sprüngen zu erkennen. Ruhepunkte werden durch die kontrapunktische Verarbeitung mit Imitationen (zum Beispiel in den Takten 47–50 in allen beteiligten Instrumenten), die häufigen Halbschlüsse und Verschränkungen vermieden. Eine vergleichbare einfache und kantable Melodik der übrigen Sätze weist diese Arie nicht auf. Als Kontrast zu der Kontrapunktik ist häufig ein langsamer harmonischer Rhythmus zu beobachten. Es erscheint zum Beispiel in den ersten drei Takten des Satzes – neben der kurzzeitig eingefügten Dominante als Sextakkord mit Quartvorhalt im B.c. (T. 2 und 3) – lediglich die Tonika A-Dur. Weitere Beispiele sind die Takte 13–16 ab dem Einsatz der Sopranstimme (A-Dur) und die Takte 71–79 (A-Dur). Die Continuo-Stimme soll im *pizzicato* vorgetragen werden; dies galt neben dem synkopischen Rhythmus als modern.

Die Melodik der Arie Nr. 5 ist im ersten Teil einfach und gesanglich gestaltet. Im zweiten Teil (ab T. 69) ist die Altstimme fast durchgängig mit Koloraturen versehen. Vielfach treten Synkopen und ein lombardischer Rhythmus auf. Gleichzeitig behält die Oboe d'amore ihre Eigenständigkeit und trägt nicht zu Verstärkung der Altstimme bei. Einzige Ausnahme stellen die Terzparallelen in den Takten 91–93 dar, in denen eine harmonische Fläche über G-Dur über dem Orgelpunkt G im B.c. entsteht. An kontrapunktischer Arbeit sind häufig Imitationen zwischen der Oboen- und Vokalstimme entweder taktweise (T. 17–24) oder kanonartig über längere Abschnitte (T. 81–88, 90–94) zu erkennen. Imitationen zwischen den Instrumenten erfolgt in den Takten 34–43.

Die Arie Nr. 7 erfüllt mit ihren Synkopen und den beiden Sechzehntelnoten an Taktanfängen (T. 17, 18, 21, 22, 32, 36, 42, 44) die Anforderungen eines modernen Schreibstils. Vergleichbar mit dem Beginn des Eingangssatzes ist in den ersten drei Takten (T. 1–3 Zählzeit zwei) innerhalb des Ritornellthemas eine harmonische Fläche über der Tonika D-Dur zu erkennen. Die Dreiklangsmotivik der ersten beiden Takte wird mit Sechzehnteldurchgängen in den folgenden beiden Takten und schließlich ab Takt 9 mit der abwärtsgerichteten Melodik kontrastiert. In den Takten 9–14 ist durch den jetzt schnelleren harmonischen Rhythmus eine innere Beschleunigung wahrzunehmen.

Der Schlusssatz ist mit 2x48 Takten zweiteilig angelegt. Der zweite Teil stellt eine Wiederholung des ersten Teils mit Einsatz auf der 5. Stufe (A-Dur) und eine Rückführung zur Grundtonart D-Dur dar. Beide Teile bestehen aus 3x16 Takten. Dieser Satz weicht formal von den Schlusssätzen der Gruppe 1 ab.

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

Notenbeispiel 98: BWV 214/9, Grundgerüst Hauptthema

Die Tenor-, Sopran- und Altstimme setzen sukzessive ab Takt 17 mit einem tänzerischen und gesanglich einfachen, jeweils leicht verändertem Thema über vier Takte ein, bis sie mit einer Koloratur bzw. einem Liegeton den Einsatz des gesamten Chores in Takt 33 vorbereiten. Die Altstimme übernimmt das Ritornellthema und wird vom Sopran in Sextparallelen begleitet.

Erneut erscheinen Motive aus vorausgegangenen Sätzen, unter anderem das Dreiklangsmotiv aus dem Eingangssatz und der Arie Nr. 7 – wiederum in Verbindung mit dem Wort „Waffen“ – in Takt 21–25:

Notenbeispiel 99: BWV 214/9, Dreiklangsmotiv

Zu erkennen ist die Dreiklangsmotivik weiterhin in den Überleitungstakten zum Ritornelleinsatz im B.c. (T. 32–33, 48–49, 80–81), innerhalb der Couplets in der Sopranstimme (T. 69–70 „Schallet mit Waffen“, B.c. T. 76–77) und im Ritornell im Vokalbass und B.c. (T. 40–41).

Notenbeispiel 100: BWV 214/9

Notenbeispiel 101: BWV 214/9

The image shows a musical score for the Soprano part of BWV 214/9. It consists of two measures, 69 and 70. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The notes in measure 69 are G4, A4, and B4. The notes in measure 70 are C5, B4, and A4. The lyrics 'Schal-let mit Waf-fen und' are written below the notes.

Ein langsamer harmonischer Rhythmus ist wie in den übrigen Sätzen auch in diesem Satz zu beobachten (z. B. T. 21–24).

3.5.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215

Vergleichbar mit BWV 214 und 207a besitzt dieses Werk keine dramatischen Ansätze. Dafür lassen sich moderne musikalische Elemente und eine Oberstimmenbetonung feststellen. BWV 215 ist das einzige Werk mit Doppelchor im Eingangssatz. Dieser beginnt mit einem prägnanten und unisono gesetzten Thema in allen Instrumenten außer Blechbläsern und Pauke, die in Takt 5 und 6 hinzutreten. Der Chor setzt in Takt 33 solistisch und einstimmig mit dem Themenkopf ein.

Die Nähe zu BWV 214 wird im ersten Satz durch die Dreiklangsmotivik, periodische Anlagen und das Chor fugato (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 fugenhafte Abschnitte weisen dabei eine kontrapunktische Technik auf, die Bach, so zeitgemäß die Werke eingerichtet sind, immer noch anwendet.

Das kantable Hauptthema der Tenorarie Nr. 3 erfüllt mit seinen synkopischen Rhythmen die Merkmale des modernen und zeitgenössischen Stils. Die Singstimme wird teilweise rein akkordisch mit allen Instrumenten oder von Oboe d'amore I und Violine I mit einer zweiten Stimme begleitet und imitiert. Eine Verstärkung durch unisono-Begleitung findet selten statt (T. 15–16, 44–45). Neben Koloraturen lässt sich in den Takten 79–81 ein rezitativischer Stil erkennen, der wohl die „Bürger der Provinzen“ illustrieren soll. In den Takten 58–59 und 97–98 beschließt der Tenor mit einem vorgezeichneten Tempowechsel (*adagio*) die jeweiligen Gesangsabschnitte des Rahmen- bzw. Binnenteils und ermöglicht dem Solisten eine improvisierte Gestaltung.

Die Bassarie Nr. 5 stellt den am modernsten eingerichteten Satz dar. Neben der Periodik und den zum Teil symmetrisch gestalteten Abschnitten wird die Oberstimme (Oboe) durch Violine I mit ihren repetierenden Sechzehntelnoten verstärkt. Die Bassstimme bleibt fast immer eigenständig und wird nur einmal unisono (T. 51–53) und mit gleicher Rhythmik in Sextparallelen (T. 53–56) von Violine I begleitet. Imitationen zwischen dem Solisten und Violine I sind in den Takten 21–25, 95–97, 111–115 und 142–146 zu beobachten. Insgesamt

ist die Singstimme mit ihren Sprüngen und Koloraturen (T. 102–105, 154–158) überaus virtuos gestaltet.

Der Satz weist an vielen Stellen einen relativ langsamen harmonischen Rhythmus auf. Häufig werden Tonika-Dominant-Wendungen (zum Beispiel T. 1–5), Sekundstiege, Fauxbourdonsätze und Zwischendominanten im diatonischen Rahmen gebraucht. Im Falle einer überraschenden harmonischen Wendung wie in Takt 142 steht diese in direktem Zusammenhang mit dem Text („von deinem Neide“).

Die Streicher sind überwiegend homophon gesetzt und besitzen keine eigenständige Melodik. Die Oberstimme besteht größtenteils aus einer aus dem Anfangsmotiv fortgesponnenen Dreiklangsbrechung. In den Takten 17–20 und 42–45 wird die Eigenständigkeit der Streicher durch das Unisono komplett aufgehoben. Auch in diesem Satz lässt sich überaus häufig eine Verarbeitung der Motivik innerhalb von Quintfallsequenzen über mehrere Stufen erkennen.

Die Sopranarie Nr. 7 stellt in Bezug auf Charakter und die Grundtonart h-Moll einen Kontrast zu den zwei vorausgegangenen Arien dar. Neben einem Bassettchen aus Violinen und Viola als tiefste Stimme werden der Sopranstimme zwei unisono-gesetzte Flöten mit einer eigenständigen Stimme gegenübergestellt; eine Oboe d'amore begleitet die Vokalstimme *colla parte*. Zusätzlich zu den Koloraturen sind an modernen Elementen vereinzelt Synkopen und ein lombardischer Rhythmus in allen Stimmen zu erkennen. Vergleichbar mit der Tenorarie Nr. 3 wird der Abschluss des Gesangsparts im zweiten Teil des Satzes (T. 117–120) mit einem Tempowechsel (*adagio*) und zusätzlich mit einer angereicherten Harmonik gestaltet.

Das *Accompagnato-Rezitativ* Nr. 8 stellt als Ensemblesatz neben der *Licenza* im Schlusssatz das einzige formale Element der Oper dar. Nach den solistischen Beiträgen der Tenor-, Bass- und Sopranstimme setzen alle Stimmen ab Takt 28 in Imitation ein. Die Sopran- und Tenorstimme werden in Takt 34–38 weitestgehend in Terz- und Sextparallelen geführt. Als harmonisch modern gilt der Septnonakkord mit großer None ohne Grundton. Dieser erscheint – allerdings wenig auffällig – in der ersten Hälfte von Takt 12.

Der Schlusssatz Nr. 9 besitzt neben dem gesanglichen Ritornellthema und dem homophonen Chorsatz Ansätze von polyphonen Abschnitten (T. 17–20, 41–44). In der Sopran- und Tenorstimme sind Synkopen durch Antizipationen zu erkennen.

3.5.1.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206

In dieser Kantate lässt sich wie in BWV 214 und 215 neben einer kontrapunktischen Verarbeitung der Themen erneut eine Häufung von modernen Elementen erkennen. Die Eigenständigkeit der Sing- und Obligatstimmen in den Arien Nr. 3 und Nr. 5 in Kombination mit einem kontrapunktischen Stil entspricht hingegen mehr dem Schreibstil der Werke der Gruppe 2 (Parodiewerke).

Im Falle einer Aufhebung der Autonomie der Solostimme und ihrer Verschmelzung mit den Begleitstimmen – zu beobachten in den Arien Nr. 7 und 9 – erkennt man zum einen eine dichte kontrapunktische Arbeit und zum anderen eine Häufung von modernen Elementen.

Eine Geschlossenheit der Kantate wird wie in BWV 214 und ansatzweise in BWV 215 durch satzübergreifende Motivik („Wellen-Motivik“) erreicht.

Im Eingangssatz findet fast durchgängig eine Oberstimmenbetonung durch unisono geführte Stimmen – meist mit Umspielungen – und eine rhythmische Synchronisierung der Chorstimmen mit den Holzbläsern und Streichinstrumenten statt. Das Hauptthema ist geprägt durch eine dem Text entsprechende wellenartige Motivik. Die Sechzehntelnoten auf den Zählzeiten eins, zwei und drei stellen dabei jeweils eine Antizipation oder einen Vorhalt dar. Die „Wellen-Motivik“ erscheint weiterhin in den Sätzen Nr. 3, 4, 5, 7 (B.c.), 9 und 11.

Eine Verdoppelung von Stimmen findet durchgängig mit wenigen Ausnahmen statt. So übernehmen die Flöten größtenteils die Stimmen der Violinen, der Vokalbass wird durch den B.c. durch entweder identische oder leicht variierte Stimmführung verstärkt. Die Oboen laufen während ihrer Einsätze bis auf eine Ausnahme in den Takten 72–76 in Oboe II colla parte mit den Flöten. Die Stimme von Oboe II stellt in diesem Falle eine Oktavverdoppelung von Trompete I dar. Komplizierte Sprünge sind nicht zu erkennen. Größere Intervalle werden vorbereitet oder nachträglich mit einer linearen Stimmführung ausgefüllt.

Die Stimme des Vokalbasses in Arie Nr. 3 ist durchgängig eigenständig. Sie ist geprägt von einer synkopischen Rhythmik, wie sie im Eingangssatz von BWV 30a aus dem Jahre 1737 zu erkennen ist.⁹⁰ Die Obligatinstrumente werden häufig rhythmisch synchron geführt (z. B. T. 1–6) und verstärken den synkopischen Rhythmus, der jedoch nie gleichzeitig mit der Singstimme erscheint. Als Ausnahme könnte der Übergang von Takt 88 auf 89 in Violine I gesehen werden. Violine II und Viola besitzen keine eigenständigen melodischen Stimmen, der B.c. übernimmt teilweise das Hauptthema.

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.

und gleichen melodischen Charakters größtenteils eigenständig und gleichberechtigt. Zahlreiche Koloraturen und Chromatik verhindern eine liedhafte Melodik in der Singstimme.

Die Eigenständigkeit der Altstimme in Arie Nr. 7 ist weniger ausgeprägt als in den beiden vorangegangenen Arien. Ständig auftretende Imitationen und eine kontrapunktische Verarbeitung der Thematik in allen Instrumenten verhindern ein klares Hervorheben der Solostimme. Es erfolgt keine deutliche Oberstimmenbetonung, die Vokalstimme und Begleitinstrumente verschmelzen vielmehr zu einer gleichwertigen und konzertierenden Einheit. Dabei stellt die konsequente Imitation des auf- und abwärtsgerichteten Sechzehntelmotivs aus Takt 1 die „spielenden Wellen“ dar. Das Hauptthema ist geprägt von einem den gesamten Satz durchziehenden synkopischen Rhythmus. Vergleichbar mit Arie Nr. 3 erscheint die Synkopik zu keiner Zeit synchron mit der Vokalstimme. Diese ist neben den Koloraturen sehr gesanglich eingerichtet, Sprünge werden wiederum vorbereitet.

Im Rezitativ Nr. 8 erscheint auf der Zählzeit eins von Takt 10 auf dem Wort „Scherzen“ das fis^2 als große None von E-Dur.

Das kantable Hauptthema der Arie Nr. 9, vorgestellt von Flöte I, ist mit dem lombardischen Rhythmus (T. 2), den Synkopen und den häufigen Quartsext-Vorhalten in Kombination mit Flöte II und III überaus modern gestaltet. Die Sopranstimme wird beim Vortrag des Hauptthemas von Flöte I unisono begleitet (T. 21–29, T. 108–114). In den übrigen Abschnitten bleibt sie größtenteils eigenständig und wird nur teilweise und innerhalb der Phrasen von einer Flöte in Terz- oder Sextparallelen oder rhythmisch synchron verstärkt. Der B.c. erhält abgesehen von der Achtelbewegung kein motivisches Material aus dem Hauptthema, anders als in den vorausgegangenen Arien.

Im Schlusssatz lässt sich deutlich die „Wellen-Motivik“ in Verbindung mit einem Gigue-Rhythmus im 12/8-Takt erkennen. Die beiden Gruppen Flöte I/ Oboe I/ Violine I und Flöte II/ Oboe II spielen durchgängig dieselbe Stimme. Violine II setzt sich stellenweise von Flöte II und Oboe II ab. Eine deutliche Oberstimmenbetonung entsteht durch die konsequente Colla-parte-Begleitung der Sopranstimme durch Flöte I, Oboe I und Violine I. Eine Ausnahme bilden die Takte 41–48 (Teil C), in denen die Violinen in eine akkordische Begleitung mit repetierenden Achtelnoten übergehen und die Sopran- und Altstimme in Terz- und Sextparallelen solistisch geführt werden und gegenüber den Streichern eigenständig bleiben. Die Melodik der Oberstimme ist kleinintervallisch und einfach gestaltet. Die einzigen größeren Sprünge in den Singstimmen bilden die zwei Septimsprünge in den Takten 42 und 47. Die Synkopen in der Sopran- und Altstimme, besonders in Takt 17–20, aber auch im Ritornell (T. 15), tragen zu einem modernen Stil bei.

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 Drama 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 Königskrönung August III. (BWV 207a) den textlichen Inhalt. Grundlagen der Analysen sind BWV 205 und BWV 207a.

3.5.2.1. Zerreißen, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205

Die Vokalstimmen des Eingangssatzes sind durch ständige Koloraturen (Sechzehntelläufe), imitatorische Abschnitte, zum Teil chromatische Linien und Querstände überaus virtuos gestaltet. Größere Sprünge finden vorwiegend innerhalb eines Akkordes statt und sollen das „Zerreißen“ und „Durchbrechen“ illustrieren. Ausnahmen treten im Mittelteil (T. 84–111) auf, so zum Beispiel der Tritonusprung e–ais in der Bassstimme von Takt 86 auf 87 von e-Moll nach Fis-Dur.

Die Chorstimmen werden überwiegend eigenständig behandelt. Bis auf den Anfang (T. 29–32) werden sie bei Koloraturen durch unisono geführte Instrumente verstärkt. Häufig – meistens bei den Sechzehntelketten – spielen die Instrumente der jeweiligen Stimmengruppen colla parte, oder die Gruppen Flöte I/ Oboe I/ Violine I und Flöte II/ Oboe II/ Violine II werden unisono geführt. Die Trompeten bleiben bis auf Takt 82–84 durchgängig eigenständig, die Hörner übernehmen oft eine Oktave tiefer die Stimmen der Holzbläser oder Streicher. Der B.c. wird in die Thematik und das Wechselspiel miteinbezogen, welches sich in den kontinuierlichen Sechzehntelläufen widerspiegelt.

Die Bassstimme der Arie Nr. 3 ist einfach, fast primitiv und gleichzeitig virtuos eingerichtet. Sie besitzt nicht die typischen Merkmale einer kantablen Melodik. Koloraturen, Sprünge (z. B. T. 49–50) und sich wiederholende Sechzehntelfiguren verhindern eine gesangliche und eingängige Melodik. Als moderne Stilelemente sind ein langsamer harmonischer Rhythmus und der repetierende B.c. („Klopfbass“, z. B. T. 6–8) zu beobachten. Dieser Satz grenzt sich mit seinen fehlenden geraden Takteinheiten, Erweiterungen, doppelten Kadenz (T. 9–10, 33–34, 48–49, 73–74, 83–84) und einer nicht vorhandenen kantablen Melodik eindeutig von dem Schreibstil der Werke der ersten Gruppe ab. Dass Bach diesen Satz (und damit verbunden eine Charakterisierung des Äolus) bewusst auf diese Art eingerichtet hat, ist als musikalische Entsprechung zum Text zu verstehen.

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.

Eingängigkeit der Musik. Dennoch treten übermäßige Intervallsprünge (T. 22–23 e–b, T. 46 a–eis, T. 123 d–ais), abwärtsgerichtete Septimsprünge (T. 69, 71), ansatzweise Chromatik und Querstände auf. Die Koloratur in den Takten 85–89 verdeutlicht die „Freude“ und stellt einen hohen Anspruch an den Solisten. Zu beachten ist das Aussetzen der Violen, die zu der kurzen und durch die Moll-Tonalität getrübbten „Freude“ nicht beitragen und gleichzeitig das Erscheinen des Hauptthemas im B.c. (T. 86–89). Imitationen zwischen allen Beteiligten, besonders zwischen den Violen, und Engführungen (z. B. T. 62–64) kennzeichnen den Satz. Moderne musikalische Elemente wie synkopische oder lombardische Rhythmen sind nicht vorhanden. Die Vokalstimme wird von den Begleitinstrumenten nicht verstärkt.

Die Melodik der Arie Nr. 7 ist durch ihre latente Zweistimmigkeit, Chromatik und schwer singbare Intervallsprünge 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 variiert Form wiederholt. Nach einem phrygischen Halbschluss in Takt 6 wird in abgespaltener Form die abwärtsgeneigte Sechzehntelmotivik aus den Takten 27–28 in der Altstimme („wie die Blätter von den Zweigen sich betrübt zur Erde beugen“) vorweggenommen.

Im Vorspiel und auch im gesamten Satz erscheint kein über mehrere Takte gestaltetes Thema, sondern eine Verarbeitung von Motivik in Form von Abspaltung, Fortspinnung und Sequenzierung. Halbschlüsse und fehlende Kadenz verhindern eine Einteilung in klare Phrasen, wie es in den meisten Sätzen der ersten Werkgruppe (Originalwerke) zu erkennen ist. So beendet die Altstimme ihre Abschnitte jeweils nur zum Abschluss der beiden Satzteile auf einem vollkommenen Ganzschluss (T. 31 und 42). Häufig stehen Melodietöne der Singstimme auf schweren Zählzeiten in Dissonanz zur Oboe oder zum B.c., wie zum Beispiel in den Takten 24 und 25 jeweils auf der Zählzeit drei. Die Töne a¹ bzw. h¹ stellen dabei die Septime von H-Dur bzw. Cis-Dur dar, in Takt 40 stellt das a² die kleine None von Gis-Dur dar. In Zusammenhang mit dem Wort „Elend“ in Takt 40 erklärt sich der Tritonusprung a¹–dis¹, mit dem Wort „neigen“ in Takt 41 der Sprung h¹–eis¹.

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.

In Arie Nr. 9 wird die Singstimme stellenweise von der Violine solo und dem B.c. in Terz- oder Sextparallelen begleitet, ansonsten wird sie überwiegend eigenständig behandelt. Die Melodik ist geprägt durch eine synkopische Rhythmik (T. 8, 12, 13, 25, 34, 40). Violine solo besitzt durch ihre melodische Gerüstlinie – zu erkennen an den Spitzentönen – eine kantable Melodik. Es ist jedoch wiederum eine latente Zweistimmigkeit vorhanden.

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

Instrumentengruppen Trompeten und Hörner – stellenweise auch der B.c. – imitieren sich häufig über ein oder zwei Takte. Bei Beteiligung sämtlicher Bläser in den Gesangspassagen tritt die Continuostimme mit Ausnahme der Takte 142–149 in eine Achtelbegleitung in den Hintergrund.

Die Bassstimme ist geprägt von Koloraturen und einer Dreiklangsmotivik. Neben Quint- und Oktavsprüngen (z. B. T. 49, 51, 137 ff.) treten als schwerer singbare Intervalle nur ein verminderter Quint- (T. 133–134) und zwei große Sextsprünge abwärts auf (T. 44–45, 131–132).

Im Duett Nr. 13 stehen Flöte I und II den Singstimmen thematisch nahe, bleiben bis auf kurze Ausnahmen aber größtenteils eigenständig. Neben geradtaktigen Phrasen – meistens zwei Takte – ist der Satz durch eine leichte und kantable Melodik geprägt. Vergleichbar mit dem Duett BWV 213/11 werden die Alt- und Tenorstimme bei gleichzeitigem Einsatz überwiegend in Terz- und Sextparallelen geführt.

Der Schlusssatz nimmt die Dreiklangsmotivik der Äolus-Arie und des Eingangssatzes auf. Im Ritornell 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

Die Grundlage des Eingangssatzes ist der 3. Satz des ersten Brandenburgischen Konzerts (BWV 1046) aus dem Jahre 1719/20. Wegen der neuen Besetzung – drei Trompeten anstelle zweier Hörner – steht dieser jetzt in D-Dur.⁹²

Entgegen den Eröffnungssätzen aus den bereits besprochenen *Drammi per musica*, in denen alle Vokalstimmen zusammen einsetzen, geht hier die Bassstimme den anderen Stimmen mit dem Hauptthema (T. 17 mit Auftakt) voraus. Erst in Takt 21 mit Auftakt folgen die übrigen Sänger. Die Singstimmen bleiben überwiegend eigenständig und werden vom Orchester nicht gedoppelt. Eine Ausnahme bilden die Takte 20–30 und 93–103 (Da-capo-Teil).

Vergleichbar mit den Eingangssätzen der übrigen Werke wechseln sich homophon und polyphon gestaltete Abschnitte ab. In letzteren werden allerdings häufig zwei Vokalstimmen parallel geführt.

Das Ritornellthema 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 Ritornellthemas in den

⁹² Vgl. Dürr 1981, S. 681–682.

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 (d^1-e^1) als Auftakt und der folgende synkopische Rhythmus veranschaulichen die zugrundeliegende erste Verszeile „Zieht euren Fuß nur nicht zurücke“. Nach Alfred Dürr soll dadurch das „mühsame Voranschreiten“⁹³ 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 diene.

Der fünfte Satz ist als Duett gestaltet. Ein ausgeschriebener Da-capo-Teil, der lediglich im Schlusstakt eine Änderung erfährt, leitet in das anschließende Ritornello Nr. 5a über. Bei dem Ritornell handelt es sich dabei um das Trio Nr. II aus dem ersten Brandenburgischen Konzert. Der Einschub eines reinen Orchestersatzes ohne einen inhaltlichen Bezug zum Gesamtgeschehen bildet eine Ausnahme in den ausgewählten Werken. Im Vergleich zum Duett BWV 213/11 lässt sich so gut wie keine Parallelbewegung zwischen den Vokalstimmen erkennen; beide bewegen sich unabhängig voneinander. Moderne Elemente sind abgesehen von der Synkope im Hauptthema nicht vorhanden.

Die Arie Nr. 7 zeichnet sich durch ein hohes Maß an Imitationen zwischen Flöten, Altstimme und B.c. aus. Die Singstimme ist mit ihren Koloraturen (z. B. T. 82–85), teilweise schwer singbaren Intervallen (z. B. T. 37–38) und Chromatik (T. 104–109) überaus virtuos eingerichtet. Gleichzeitig tritt die Altstimme durch die dichten Imitationen häufig in Dissonanz zu den übrigen Stimmen, welches eine leichte Gesanglichkeit und einfache harmonische Einbettung verhindert.

Eine rhythmisch markante, ostinate Figur in den Streichern soll nach Alfred Dürr das „Ätzet dieses Angedenken in den härtesten Marmor ein“ aus der Originalversion BWV 207/7 darstellen. In Verbindung mit dem neuen Text in der Parodieversion erklären sich diese Figur und die eigenartige Instrumentierung hingegen nicht. Ein indirektes Lob an den (polnischen) König könnte im Polonaise-Rhythmus versteckt sein, der sich im Themenkopf über zwei Takte und durch dessen ständige Wiederholung über den gesamten Satz erstreckt. In den Gesangsabschnitten wird dieser konkret mit August III. in Zusammenhang gebracht: In der Continuostimme zu „des Augustus“ (T. 35) und „gütigen Geschick“ (T. 54–55), in Flöte I zu „Augustus“ (T. 111).

⁹³ Dürr 1981, S. 682.

Der Schlusssatz unterscheidet sich von allen anderen Schlusssätzen leicht im Aufbau. So erscheint weder ein vollständiger noch verkürzter Ritornellabschnitt in der Grundtonart zwischen den beiden Couplets, die jeweils aus zwölf bzw. acht Takten bestehen. Stattdessen werden beide Teile durch ein kurzes Zwischenspiel, das die Takte 9–16 transponiert nach h-Moll darstellen, verbunden. Ein Grund dafür sind wohl die beiden Ritornelle mit je einer Länge von 64 Takten (im Gegensatz zum Binnenteil von insgesamt 28 Takten). Es liegt eine A-B-A-Form zugrunde, die in den Werken der Gruppe 1 nicht vorkommt. Des Weiteren ist es der einzige Satz, in dem der Chor mit dem gesamten Orchester bereits in Takt 1 einsetzt.

Die Sopran- und Altstimme werden in den Ritornellabschnitten überwiegend von den jeweils ersten und zweiten Stimmen der Holzbläser und Streicher verstärkt, sodass man von einer deutlichen Oberstimmenbetonung sprechen kann.

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*“

Dieser Satz soll kurz erwähnt werden, da er eine weitere Ausnahme in den ausgewählten Werken darstellt und auf eine Freiluftaufführung hindeutet. Nach Alfred Dürr wurde der Marsch „erst zur Aufführung dieser Kantate“⁹⁴ hinzugefügt und neu komponiert.

⁹⁴ Vgl. Dürr 1981, S. 673.

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.

Bachs Kenntnis von weltlichen Vokalwerken fremder Komponisten ist nur in wenigen Fällen gesichert.⁹⁵ Daher erscheint es schwierig und wenig sinnvoll, einen Nachweis zu erbringen, dass er konkrete Motive, Themen oder Formmodelle übernommen hat. Überdies ist es ganz unwahrscheinlich, dass die Häufung von Quintfallsequenzen oder periodisch gestalteten Themen in den Rahmensätzen und Arien seiner Drammi per musica von einem konkreten Werk oder Komponisten herrühren. Von einer Orientierung am modernen (italienischen) Opernstil im Allgemeinen kann hingegen ausgegangen werden.

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.

Übereinstimmungen lassen sich vor allem in der melodischen Gestaltung der Singstimme und im Aufbau periodisch gestalteter Themen und Phrasen finden. In Bezug auf Besetzung und Instrumentation weichen die Arien Bachs hingegen deutlich von den Werken italienischer Komponisten – insbesondere Hasse – ab.

Neben italienischen Vokalwerken könnte Bach auf seinen Reisen nach Norddeutschland auch Hamburger Opern kennengelernt haben. Georg Philipp Telemann und Reinhard Keiser stellen dabei Vertreter der norddeutschen Opernpraxis dar, die ihrerseits die italienische und besonders die venezianische Oper als Vorbild hatten. Beide Komponisten haben ihren eigenen Stil entwickelt, der Bachs weltliches Vokalwerk beeinflusst haben könnte. Bach und Telemann kannten sich persönlich, Werke von Keiser waren ihm bekannt.⁹⁶ Möglicherweise hat sich Bach neben der italienischen auch an der norddeutschen Opernpraxis orientiert. Die wichtigsten stilistischen Unterschiede zwischen beiden Operntypen werden in Kapitel 4.2. erläutert.

⁹⁵ Vgl. Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel und New York, 1992.

⁹⁶ Vgl. ebd., zu Keiser: S. 295–299, zu Telemann: S. 68–71, 316–320, 372–379.

4.1. Werkauswahl

Bach hatte im Laufe seines Lebens viele Gelegenheiten, Werke fremder Komponisten zu hören, zu studieren und aufzuführen. Forschungsergebnisse über seine Privatbibliothek⁹⁷ belegen, dass er sich mit allen Gattungen der Vokalmusik beschäftigt hatte. Eigenhändige Abschriften von Opernkompositionen sind hingegen nicht nachzuweisen.

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.⁹⁸ 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:⁹⁹

Tabelle X:

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

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.

⁹⁸ Bach hatte u. a. persönlichen Kontakt zu J. A. Hasse, J. Zelenka und J. G. Pisendel (ab 1712 erster Violinist und ab 1728 Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle).

⁹⁹ Vgl. George B. Stauffer, *Music for „Cavaliers et Dames“: Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum*, in: *About Bach*, hg. von Gregory G. Butler und George B. Stauffer und Mary Dalton Greer, Urbana und Chicago 2008, S. 135–156, hier: S. 152, Fortsetzung Tabelle I.

auseinandergesetzt und sich ihrer Stilmittel bedient, sind zum Teil plausibel, aber nicht beweisbar.

Die Kantaten für Solostimme und Cembalo bzw. Basso continuo von Porpora und die Kantate für Solostimme und Basso continuo von Scarlatti weisen sämtliche Elemente moderner italienischer Musik auf, die sich auch im Allgemeinen in Bachs *Drammi per musica* beobachten lassen: periodische Themengestaltung, kantable und liedhafte Melodik, Klopfbässe, kurze Binnenteile in den Arien, ritornellartige Strukturen etc. Besonders bei Porpora lassen sich überaus häufig Imitationen zwischen den Stimmen beobachten. Wegen ihrer Besetzung nur für B.c. und Solostimme sollen sie hier aber nicht für einen direkten Vergleich mit Bachs *Drammi per musica* herangezogen werden.

Die *Cantata* und die Arien von Händel hingegen weisen konkrete Gemeinsamkeiten mit Bachs Werken in Bezug auf Singstimmenbehandlung, Instrumentierung und affektive Darstellung einzelner Wörter auf und sollen in Kapitel 4.4.4. kurz angesprochen werden.

Wie eingangs erwähnt, sollen Werke von Telemann und Hasse als Vergleiche dienen, von denen Bach nachgewiesen oder vielleicht Kenntnis besaß. Neben dem Besuch der Premiere von Hasses Oper *Cleofide* hatte Bach auch Gelegenheit, die Gänsemarkt-Oper in Hamburg zu besuchen, an der unter anderem Werke von Telemann aufgeführt wurden. Darüberhinaus stand Bach sowohl mit Hasse als auch mit Telemann persönlich in Kontakt.

Aus einem Antwortschreiben von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Nikolaus Forkel geht hervor, dass Bach wahrscheinlich Werke von Jan Dismas Zelenka und Johann Joseph Fux bekannt waren.¹⁰⁰ In Bezug auf Dissonanzbehandlung und Harmonik sollen abschließend zwei Stellen aus Kantaten von Zelenka und ein Motiv aus einer Oper von Fux vorgestellt werden.

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.

¹⁰¹ Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Textband I, Wolfenbüttel 1975, Einleitung S. 9–21, hier: S. 10.

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 Rhythmik (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

Möglicherweise hat sich Bach auch am norddeutschen Opernstil orientiert. Dies könnte erklären, warum seine *Drammi per musica* sowohl Elemente der italienischen Oper als auch die für die Hamburger Oper charakteristischen Merkmale aufweisen. Besonders in den Werken der Gruppe 2 (Parodiewerke) ist Bachs unverkennbare Schreibweise – Themenverarbeitung, Polyphonie und ein dichter und kompakter Satz – zu erkennen.

In einem Vergleich zwischen dem Kompositionsstil italienischer und Hamburger Komponisten in Bezug auf die Verarbeitung von mehreren Mittelstimmen schreibt Johann Mattheson: „Die Vollstimmigkeit ist ja von Natur und bekanntermaßen vielmehr ein kräftiges Mittel zur Vorstellung der Majestät, des Erhabenen, der Ernsthaftigkeit, des reichen, männlichen, starken Wesens“.¹⁰⁴ Sowohl auf Bachs Kompositionsstil als auch auf das gewählte Sujet der *Drammi per musica* – der Lobpreis der Herrscher – trifft Matthesons Aussage zu.

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 Hesses Oper *Cleodife* – vertraut war, ist nicht bekannt. Seine Drammi per musica jedenfalls weisen in diesem Punkt nur wenige Gemeinsamkeiten mit dieser auf.

Die häufigste Besetzung, die Hasse für seine Arien benutzt, besteht aus einer Vokalstimme mit Begleitung eines drei- oder vierstimmigen Satzes. Dieser setzt sich fast immer aus zwei Violinen, die jeweils durchgängig oder abschnittsweise durch Oboen oder Flöten unisono verstärkt werden, einer Viola und Continuostimme zusammen. In den Arien aus *Cleofide* ist meist ein dreistimmiger Satz zu erkennen, während beide Violinen colla parte spielen und die Viola und die Continuostimme eine eigene Stimme erhalten oder beide Violinen mit einer separaten Stimme besetzt werden und die Viola colla parte mit der Continuostimme verläuft (Viola col basso). Die Vokalstimme wird dabei immer durch die erste Violine oder beide Violinen unisono verdoppelt. Weitere Obligatinstrumente setzen während des Vokalabschnitts aus oder verlaufen colla parte mit der Singstimme.

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 zwo 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 zwo 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 Singstimme begleiten [...].¹⁰⁵

Scheibe empfiehlt also folgende Arten der Besetzung, die besonders in den Arien Hesses 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 zu erkennen. Lässt sich zwar eine deutliche Oberstimmenbetonung durch Duplierung

¹⁰⁵ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 431–432.

der Singstimmen in den chorischen Rahmensätzen der ausgewählten *Drammi per musica* (außer BWV 205/1) durchgehend oder über weite Stellen beobachten, kommt diese in den Arien nur vereinzelt (z. B. BWV 213/9, T. 17–24, BWV 214/5, T. 77–79) oder gar nicht vor. Eine Ausnahme stellt die Arie BWV 215/7 dar, in der die Sopranstimme durchgängig von der Oboe d'amore colla parte verstärkt wird. Dieser Satz weist mit dem sogenannten „Bassetchen“ eine weitere operntypische (wenn auch seltene) Besetzung auf.

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. Alsdenn pflegt insgemein die erste Geige, oder wenn Flöten, oder Hoboen dabey sind, die erste Flöte, oder Hoboe die Singstimme in eben derselben Melodie zu begleiten.“¹⁰⁶

In der genannten Arie BWV 215/7 stellen Violinen und Viola das Bassetchen dar, zwei unisono geführte Flöten bilden eine eigenständige Obligatstimme. Nach Alfred Dürr erklärt sich das Bassetchen in dieser Arie durch den Text und soll das Fehlen eines Fundaments darstellen.¹⁰⁷ Andererseits könnte sich Bach auch einer aus Gründen der Abwechslung operntypischen Besetzung bedient haben. Der zusätzliche Gebrauch von modernen Stilelementen – Periodik, lombardische Rhythmen, zum Teil repetierende Achtel im Continuo – spricht für diese Annahme.

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 Schlusssatz Nr. 11 (Teil C, T. 41–48) übernehmen Violinen und Viola unisono (Viola zum Teil eine Oktave tiefer geführt) die Bassstimme.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Arien Hasses und Bachs in der Besetzung ist der Gebrauch einer eigenständigen Begleitstimme. Diese ist fast immer in den Bach-Arien vorzufinden. Scheibe empfiehlt dabei auf eine Obligatstimme zu verzichten:

“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.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ebd., S. 433–434.

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 größtenteils 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.

In den Arien der Gruppe 1 hingegen ist eine Zurücknahme der Begleitinstrumente während des Gesangsabschnitts zu beobachten. Nur in BWV 206 treten ein oder mehrere Instrumente mit einer eigenen Stimme deutlich und ohne Unterstützung zur Vokalstimme in Kontrast: BWV 206/3 (Violine I), BWV 206/5 (Violine solo) und BWV 206/7 (zwei Oboen d'amore in ständiger Imitation zur Altstimme). Eine vergleichbare Reduktion der Instrumente lässt sich vor allem bei Telemann, aber auch ansatzweise in Hasses *Serenata Marc'Antonio e Cleopatra* beobachten.

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* TWV 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 Glückwunschnusiken 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

große Bandbreite von Telemanns Schreibweise und eignen sich dadurch besonders gut zu einem Vergleich mit den *Drammi per musica* Bachs.

Die erste Arie aus TVWV 20:20 stellt eine Parodie einer Opernarie aus *Margaretha, Königin von Castilien* TVWV 21:29 von 1729 dar, die Sätze 1 und 3 aus TVWV 20:19 stammen aus dem Oratorium der *Kapitänsmusik* TVWV 15:2 von 1724. Satz 3 aus TVWV 20:20 ist eine Parodie einer Arie aus der *Serenata* der *Kapitänsmusik* von 1730, der erste und vierte Satz aus TVWV 20:17 sind einer fragmentarisch überlieferten *Serenata* oder Oper entnommen.¹⁰⁹

Es lassen sich folgende Gemeinsamkeiten zwischen Bachs *Drammi per musica* und den genannten Werken Telemanns feststellen:

- 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

Die *Sechs Cantaten* Telemanns sind geprägt von einer freien und abwechslungsreichen Instrumentierung und weisen in vielen Punkten Gemeinsamkeiten mit den Arien aus Bachs *Drammi per musica* auf.

Ein durchgängiges Colla-parte der Violine(n) mit der Singstimme erfolgt im Vergleich zu den Opernarien Hasses nur in der *Cantata quarta* (1. Aria). Eine Duplierung der Vokalstimme erfolgt teils über lange Strecken oder nur für einen Takt wechselweise durch Violine I und II oder ein weiteres Obligatinstrument.¹¹⁰ Zum Teil wird die Singstimme in Terz- oder Sextparallelen, in Abschnitten auch nur vom B.c. begleitet (z. B. *Cantata quarta*, 3. Aria).

Einen entsprechenden dichten Satz durch Imitationen zwischen der Instrumental- und Singstimme, wie er für Bach charakteristisch ist, findet sich bei Telemann nicht. So setzt zum Beispiel die Vokalstimme in der *Cantata quarta* (3. Aria) während der Imitation in Violine I aus, sodass die Imitation als Echo wahrgenommen wird.

¹⁰⁹ Vgl. Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke*, Band XLIV *Kammerkantaten*, hg. von Steven Zohn, Vorwort S. VIII–XVIII, hier: S. XIII, Kassel 2011.

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.

Notenbeispiel 102: *Cantata quarta*, 3. Aria

48 Violine I, II 49 50 51
 Singstimme
 eint
 52 53 54 55
 p

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.

Notenbeispiel 103: BWV 213/5

45 Oboe d'amore 46 47 48 49
 Echo: Nein, pp p Echo: nein. pp
 Alt (Herkules)
 Nein! Gib mir Ant - wort: Nein! Sollt ich
 50 51 52
 p
 bei den Schmei - chel - wor - ten sü - ßer Lei - tung ir - rig

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

67 Flöte oder Violine 68 69 70 71 72 73 74

Violine I, II con l'arco Imitation Singstimme

Singstimme *p* *tr*

Weicht ihr Schmer-zen, aus dem Her-zen, denn mein Glücks-ster-n ist schon nah

75 76 77 78 79 80

Imitation Singstimme *tr* *tr*

weicht, weicht, weicht, weicht, mein Glücks-ster-n ist schon nah

In der ersten Arie aus der *Cantata sexta* (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 Continuo-Stimme 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 Continuo-Stimme dem Rezitativ Nr. 12 aus der „Äolus-Kantate“ (BWV 205/12).

Ein weiteres Merkmal der *Sechs Cantaten* ist die Reduktion oder Zurücknahme der Instrumente während der Gesangsabschnitte, besonders im Binnenteil einer Arie. So setzt im ersten Satz der *Cantata prima* die Viola immer aus, die Singstimme wird von Violine I und II – zum Teil in Terz- oder Sextparallelen – begleitet. Im vierten Satz der *Cantata prima* stellt Telemann der Vokalstimme nur Violine I oder eine Violine solo mit einer eigenständigen Stimme gegenüber. Im Binnenteil des dritten Satzes der *Cantata quinta* setzen sogar alle Begleitinstrumente aus, die Vokalstimme wird nur vom B.c. begleitet.

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 Einwüfen 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.¹¹¹

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 213/3 (T. 53–55, 94–96, 148–152), 213/5 (T. 43–45, 59–60, 89–90, 125–126), 213/7 (T. 52–53, 69–70), 213/11 (T. 41, 96–97, 165–166)
- BWV 214/3 (T. 28–29), 214/5 (T. 55, 120–123), 214/7 (T. 47–49, 65–66, 117–120)
- BWV 215/3 (T. 55–58, 81–82, 92), 215/5 (T. 33–34, 71–73, 117, 126), 215/7 (T. 57–60, 82–84, 117–120)
- 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)
- 207a/3 (T. 14–15 mit Weiterführung der Phrase unter Instrumentalbegleitung bis Abschluss in T. 18, T. 24–25, 41, 57–58, 68–69 vgl. mit T. 14–15, 72–74 mit Verschränkung in T. 74/75)

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

- *Cantata prima*: 1. Aria (T. 20–21, 25–26, 32–33, 54–55), 4. Aria (T. 32, 90–91, 105–110)
- *Cantata seconda*: 1. Aria (T. 90–92), 3. Aria (T. 17–21, 53–56, 85–86, 98–99, 104–106)
- *Cantata terza*: 1. Aria (T. 18–19, 33, 53–54), 3. Aria (T. 14–15, 16–17, 27–28, 31–32, 44–45, 51–52)
- *Cantata quarta*: 3. Aria (T. 32, 43–46, 65–68, 96–97)
- *Cantata quinta*: 3. Aria (T. 31–34, 35–39), 5. Aria (T. 19–20)
- *Cantata sexta*: 2. Aria (T. 43–44 Abschluss Binnenteil), 4. Aria (T. 10, 13–14, 21–22, 27–28, 44, 46–47)

¹¹¹ Zu BWV 214/3 siehe auch Notenbeispiele 55 S. 141 und 92 S. 188.

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

44 Violine I, II 45 46 47

Singstimme

Oft änderet es sich, und will mir, aus

B.c.

5 5 3 3 6 6[♯]
3 4 3 9 8

Notenbeispiel 106: BWV 213/3

113 Violine I, II 114 115 116

Sopran (Wollust)

Schmek-ke die Lust, der lüster-nen Brust, und er-

B.c.

piano

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. Einwüfze die jeweiligen Phrasen der Singstimme.

Notenbeispiel 107: *Cantata quinta*, 3. Aria

9 Violine I, II 10 11 12 VI. I 13 tr

Singstimme *p* tr

Er - bar - me dich, du Preis der — Schö - nen, und sa - ge

B.c.

6 6 6 7 7

Bei Bach lässt sich eine entsprechende Zurücknahme der Begleitinstrumente mit vorgezeichnetem *piano* z. B. in der Arie BWV 215/5 beobachten:

Notenbeispiel 108: BWV 215/5

17 Violine I, II, Viola 18 19 20 21 Violine I, II

a3 *piano* tr Viola

Bass

Ra - se nur —, ver - we - gner — Schwarm,

B.c.

In BWV 215/3 wird die Singstimme zusätzlich zum Abschluss der Viertaktphrase von Violine I und Oboe d'amore I unisono begleitet:

Notenbeispiel 109: BWV 215/3

13 Violine I, Oboe d'amore I 14 15 16

piano

1. Violine II
Oboe d'amore II
2. Viola *piano*

Tenor

Frei - lich trotzt Au - gu - stus' Na - me, ein so ed - ler Göt - ter Sa-me al - le

B.c.

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.

Accompagnato-Rezitative sind bei Telemann relativ selten zu finden. In *Flavius Bertaridus* nutzt er das Accompagnato zur Herausstellung des Königs (8b. Recitativo accompagnato), in *Miriways* symbolisieren die Streicher den Geist des verstorbenen Persischen Königs Schach Abas des Ersten (40. Accompagnement).

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

Wie im vorangegangenen Notenbeispiel aus *Flavius Bertaridus* zu erkennen war, setzt Telemann ähnlich wie Bach musikalische Figuren zur affektiven Darstellung einzelner Wörter ein. Häufig werden Wörter wie „mein Herze“ (*Cantata prima*, 4. Aria, T. 62–68) oder „erboht“ (*Cantata terza*, 1. Aria, T. 56–58) mit Koloraturen versehen.

Nach Hellmuth Christoph Wolff ist diese Praxis charakteristisch für die Hamburger Opernpraxis. Aufgrund der Fülle sollen nur einige Beispiele exemplarisch vorgestellt werden.

Notenbeispiel 111: *Cantata prima*, 1. Aria, Katabasis

43 44 45
Wer den Schiff-bruch nah ge - we - sen,

Notenbeispiel 112: *Cantata seconda*, 1. Aria, Katabasis

67 68
Weicht, ihr Schmer - zen,

Diese Katabasis ist durch den E-Dur Dreiklang vergleichsweise harmlos. Telemann scheint den fröhlichen Charakter und den Gesamteffekt 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 Septnonakkords, 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.

Notenbeispiel 113: *Cantata quarta*, 1. Aria

17 18 19 20 21
wei - ne nicht, ach , wei-ne nicht, ach ! dein Seuf - zen dringt

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:

Notenbeispiel 114: *Cantata quarta*, 1. Aria

33 34 35
dich von dei - nem Schmer-ze! weil dein Ge - wis sen

Dagegen ist das „Quälen“ in der ersten Arie aus der *Cantata sexta* (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.

Notenbeispiel 115: *Cantata sesta*, 2. Aria

41 42 43 44 *tr*
 Quä - - - - len, bei-des bringt mir Quä - len.

Im Rahmenteil der ersten Arie (Nr. 2) wird das „Wanken“ mit verschiedenen Motiven dargestellt:

Notenbeispiel 116: *Cantata sesta*, 2. Aria

7
 Ich wan - ke
 15 16 17
 ich wan - - - ke, ich wan - - - ke

Im Binnenteil wird nahezu jedes Wort musikalisch dargestellt: „Länge“ durch den langen Ton in der Flöte (T. 34–35), „Enge“ durch die Imitation in Flöte und Violinen (T. 35–36), „Scherze“ durch den gebrochenen C-Dur Dreiklang in der Singstimme (T. 36), „Steig und falle“ mit einer Auf- und Abwärtsbewegung (T. 37–38), „Schleife“ mit einer Synkope (T. 37), „schwirrend“ (T. 40) mit einer kreisenden Figur und „laut“ mit Viertelnoten auf der Zählzeit zwei und vier in Flöte und Violinen (T. 41). Das folgende Beispiel soll gleichzeitig Telemanns differenzierte Instrumentation und den Einsatz einer Obligatstimme zeigen:

Notenbeispiel 117: *Cantata sesta*, 4. Aria

Flöte 34 35 36
 Violine I, II
 Viola
 Singstimme
 Zie-he sie weit in die Länge! Len-ke - sie drauf in - die En - ge! Scher - ze!

37 38

Schlei - fe Steig' und fal - - le,

39 40 41 42 43

lok - kend, schwir - rend, laut, laut mit Schal-le!

Eine affektive und vergleichbare Darstellung von einzelnen Wörtern erfolgt ebenso häufig in den Bachschen Drammi per musica. Besonders in *Zerreiβet, zersprenget, 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

Bass (Äolus) 11 12 13

Wie will ich lu-stig la - - - - - chen,

Notenbeispiel 119: BWV 205/3

Oboe I
Violine I 39 40 41

Bass (Äolus)

und wenn die Dä-cher kra - - - - - chen,

Weitere Beispiele entsprechender Affektdarstellung stellen zum Beispiel die zweite Arie des Äolus (BWV 205/11) zu den Worten „geflügelten Winde“ (T. 53–65) und „doch wehet ihr gleich“ (T. 82–89) dar.

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

Singstimme 42
dein Blitz, es wer-de mein Au - ge dein tö - ten-der Blitz, mein Au-ge dein Blitz.
43
Violine I, II
f
B.c.
f
44
VI. I

Notenbeispiel 121: BWV 215/8

Trompete I-III 10
11
Bass
Violine I
Zu ei-ner Zeit, da al-les um uns blitzt und kracht,
B.c.

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 a^1-d^2) 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 Continuo Stimme¹¹³, verbunden mit einer Wendung zur Subdominante¹¹⁴:

Notenbeispiel 123: *Sieg der Schönheit*, 15. Recitativo

¹¹² Vgl. Kapitel 3.3.1.3., S. 101.

¹¹³ Die Continuo Stimme ist in der vorliegenden Notenausgabe unbeziffert. Die Bezifferung in diesem und in den folgenden Notenbeispielen entspricht der abgedruckten und ausnotierten Harmonisierung.

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)

Zusätzlich zu musikalischen Figuren setzt Telemann harmonische Wendungen und Verläufe zur Darstellung einzelner Wörter oder Aussagen ein. So beginnt das Rezitativ Nr. 7 aus *Sieg der Schönheit* in G-Dur. In Verbindung mit der Aussage des Gensericus, „sie sollen Rom zu ihrer Beute haben“ und der Aufforderung des Trasimundus „Wohlan, ihr tapfern Scharen! Macht Rom jetzt den Garaus“ wird ab Takt 40 der Kreuztonartenbereich verlassen und zunächst C-Dur (T. 41–44) und F-Dur als Sextakkord (T. 45) angesteuert. Mit den Worten „Verbrennet, mordet, raubt“ wird über B-Dur als Septakkord (T. 49) nach Es-Dur moduliert (T. 49). Über c-Moll (T. 50) und F-Dur schließt das Rezitativ in B-Dur.

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

43 (Gensericus) Trasimundus 44 45 Gensericus

(ha-ben) Wohl-an, ihr tap-fern Scha-ren! Macht Rom jetzt den Gar - aus. Ihr mö-get, wie ihr

B.c.

6

46 47 48

wollt, ver-fah-ren. Ver-bren-net, mor-det, raubt, ver-schont kein ein-zig Haus! Ich geb euch Zeit von

6^b 6^b 5

49 50 51

zwei-mal sie-ben Ta-gen, das stol-ze Rom aufs bit-ter-ste zu pla-gen.

6^b 5^b 6

Bach setzt ebenfalls Modulationen und (überraschende) harmonische Wendungen zur Illustration einzelner Wörter oder des Textinhalts ein (z. B. in BWV 205/2, 215/3 und 215/5).¹¹⁵ Im Rezitativ Nr. 4 aus dem Drama per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* BWV 213 erfolgt eine Modulation von C-Dur nach fis-Moll. Mithilfe von weit entfernten Tonarten werden hier die Wollust (C-Dur) und die Tugend (fis-Moll) auf maximale Distanz gestellt.¹¹⁶ Modulationen, die sich über ähnlich weit entfernte Tonarten erstrecken, lassen sich bei Telemann nicht beobachten.

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 Persianer“)
- *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. Abschnittsweise unisono (auch in Oktaven) durch Violine I, Violine I und II oder ein anderes Obligatinstrument
 2. Abschnittsweise durch Terz- oder Sextparallelen
 3. Keine Verstärkung; Obligatinstrumente mit eigenständiger Stimme oder Motivik
 4. Instrumentale Reduktion im Gesangsabschnitt (Aussetzen, akkordische Begleitung, Einwüfje)
 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 Ritornell 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

Zusätzlich zu *Cleofide* soll die Serenata *Marc'Antonio e Cleopatra* als Vergleich dienen. Beide Werke entstanden etwa zeitgleich mit den Bachschen Drammi per musica: *Marc'Antonio e Cleopatra* wurde 1725 – im selben Jahr wie Bachs erstes Drama per musica – aufgeführt, die Premierenfeier von *Cleofide* fand 1731 statt. Ein Jahr darauf setzte Bachs kontinuierliches Schaffen seiner Drammi per musica für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus ein.¹¹⁹

Wie die Drammi per musica von Bach weisen auch *Marc'Antonio e Cleopatra* und *Cleofide* untereinander stilistische Unterschiede auf. Die über weite Strecken oder fast durchgängige Verdoppelung der Singstimme in *Cleofide* durch Violine I oder zusätzlich Violine II oder deren stellenweise Begleitung in Terz- und Sextparallelen findet in *Marc'Antonio e Cleopatra* deutlich seltener statt. So sind in der Serenata von 1725 häufig eigenständigere Vokalstimmen zu beobachten.

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

¹¹⁸ Siehe auch Kapitel 4.3. Zeitgenössische Besetzung und Instrumentation im Allgemeinen, S. 205 ff.

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.

früher komponierten Werken statt. Darüberhinaus ist die Melodik der Singstimmen in den nichtrezitativischen Sätzen der zweiten Werkgruppe (Parodiewerke) insgesamt kantabler und liedhafter gestaltet – abgesehen von virtuosen Koloraturen.

Im Gegensatz zu *Marc'Antonio e Cleopatra* macht Hasse in *Cleofide* vermehrt Gebrauch von rhythmischen Manierismen (lombardischer Rhythmus, Synkopen, 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 Einfluss 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 sì nobile desio meco portai“ („Seit frühester Kindheit trage ich den edlen Wunsch in mir“).

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

Cleopatra 14 15 16 17 18

mo - rir sul tro - no mi - o, mo - rir sul tro - no mi - o, do - ve - re - gna - i.

In den Arien aus *Marc'Antonio e Cleopatra* setzen die Instrumente bei Abschlüssen der Singstimme aus. In seiner acht Jahre später entstandenen Oper *Cleofide* hingegen ist dieses Vorgehen nicht mehr zu erkennen. Bei Bach verhält es sich umgekehrt: In den *Drammi per musica* von 1725/26 wird die Vokalstimme bei ihren Abschlüssen fast immer begleitet, in den Werken ab 1733 entspricht es der früheren Praxis Hasses.

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 wohlgegriffnen Flöten* BWV 214/3 finden. Auffällig ist die ähnliche Gestaltung des Einsatzes der Sing- als auch der Continuostimme im folgenden Takt.

Notenbeispiel 126: *Marc'Antonio e Cleopatra*, 8. Aria, Einsatz Singstimme

Violine I
Violine II
Viola
Marc'Antonio
B.c.

9 10 11 12 13

p *f* *p* *f*

a2

Fra le pom - - - pe pe-re-gri-ne

Notenbeispiel 127: BWV 214/3, Einsatz Singstimme

12 13 14 15

Flöte I
Flöte II
Sopran (Bellona)
B.c.

Blast die wohl - ge - griff - nen Flö - ten.

piano

Im Rezitativ Nr. 17 spricht Cleopatra von ihrem und Antonius' bevorstehenden Schicksal. Mit den Worten „le dolcezze gustai d'un dolce amore („genoss ich die volle Süße der Liebe“) – harmonisiert mit einer Kadenz in D-Dur (T. 10–12) – erinnert sich Cleopatra noch einmal an ihre glückliche Vergangenheit. In Takt 12 folgt eine Eintrübung durch den Streichereinsatz mit einem g-Mollakkord und hebt das „Or infelici siamo“ („Jetzt sind wir im Unglück“) hervor. Diese Stelle ist vergleichbar mit den affektiven Darstellungen der Wörter „Blitz“ aus Telemanns *Sieg der Schönheit* (37. Aria, Notenbeispiel 120, S. 218) und „blitzt und kracht“ aus Bachs *Dramma per musica* (BWV 215/8, Notenbeispiel 121, S. 218):

Notenbeispiel 128: *Marc'Antonio e Cleopatra*, 17. Recitativo

11 Violine I
Violine II
Viola

12 13 14

Cleopatra

(gu)stai d'un dolce a-mo-re. Or in-fe-li-ci siam, tut-ta già pio-ve so-vra del no-stro

B.c.

6 # # b 7b

15 VI. I, II
Va.

16

ca - po di sde-gna-to de-stin l'i-ra cru-de - le.

2 6 2 6b

17 18

D'i - nu - ti - li que - re - le va - no è lo sfo - go.

6# 6#

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.

Wie bei Hasse sind auch bei Händel die einzelnen Sätze von einem Gesamtaffekt geprägt. Auf- und absteigende Läufe und Tonrepetitionen stellen im Accompagnato Nr. 3 aus *Armida abbandonata* die „schrecklichen Ungeheuer des unbeständigen und stürmischen Meeres“ dar. In der Arie Nr. 4 werden die „Winde“ und „grausame Wellen“ durch Skalen und Achteltriolen illustriert. Gleichzeitig sind Stellen erkennbar, an denen die Musik direkt Bezug auf den Text nimmt. So wird die Sopranstimme zunächst zu den Worten „Venti“ („Winde“) mit Achteltriolen im Continuo begleitet, bei „fermate“ („haltet ein“) geht sie in eine ruhige Viertelbewegung über. Das Beruhigen der Winde wird zudem durch das Ausbleiben der Einwüfe in den Violinen nach der zweiten Aufforderung „fermate“ ab Takt 18 musikalisch dargestellt.

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

Beide Arien sind im zeitgenössischen italienischen Stil geschrieben. Die Melodik ist geprägt von lombardischen Rhythmen, Synkopen und Vorhaltsbildungen. Originelle harmonische Wendungen oder unvorbereitete Dissonanzen könnten dabei Bachs Interesse geweckt

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

Im Binnenteil der Arie ZWV 176/II ist ein Wechsel von g-Moll nach e-Moll zu beobachten. Diese Wendung erklärt sich erst im Nachhinein als Sekundstieg von g-Moll über E-Dur (T. 171) nach a-Moll.

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 132: *Costanza e Fortezza*, Scena XII

¹²⁰ Klaus Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach, in: Bach-Jahrbuch 1995, S. 31–46, und ders., *Nochmals: Bachs Fanfarenthema*, in: Bach-Jahrbuch 1997, S. 177–179.

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 Glückwunschkantaten, 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:

1. BWV 205, 206 und 213 erfüllen sämtliche Kriterien eines *Dramma per musica* nach zeitgenössischer Definition. Bei BWV 207a, 214 und 215 handelt es sich um Glückwunschnusiken ohne erkennbare dramatische Anlage. BWV 205a erfüllt als Parodie mit neuem Text die Bedingungen ebenfalls nicht.

Angesichts der gegebenen Kürze einer Glückwunschkantate lassen sich dramaturgische Elemente durch Charakterisierung der agierenden Personen auch in den Rezitativen beobachten. Bach und dem Librettisten gelingt es, auf engstem Raum einen der Oper entsprechenden dramaturgischen Handlungsverlauf zu schaffen.

2. Alle Werke weisen Stilmerkmale der italienischen Oper auf. Da es sich bei BWV 205a und BWV 207a um Parodiefassungen von BWV 205 bzw. BWV 207 aus den Jahren 1725 bzw. 1726 handelt, wurden die Werke chronologisch in zwei Gruppen eingeteilt. Gruppe 1 stellte dabei die neu komponierten Werke ab 1733, Gruppe 2 die Parodieversion BWV 207a und wegen nicht möglicher Rekonstruktion von BWV 205a die Originalversion BWV 205 dar.

In Bezug auf einen modernen Schreibstil lassen sich erhebliche Unterschiede zwischen beiden Gruppen beobachten. Alle neu entstandenen Werke ab 1733 weisen im Gegensatz zu den früher komponierten Werken einen zur Entstehungszeit modern empfundenen Schreibstil und eine Häufung von stiltypischen Elementen der italienischen Oper auf. Diese lassen sich vor allem in periodischer Themengestaltung, symmetrischen Anlagen und geradtaktigen Einheiten, verbunden mit einer kantablen und liedhaften Melodik, wiederfinden. Weitere Merkmale sind die Betonung von Oberstimmen durch Verdoppelung von Instrumentalstimmen. Vokalsolisten werden in nichtrezitativen Sätzen meistens durch Zurücknahme der Begleitinstrumente hervorgehoben oder verstärkt (unisono, Terz- oder Sextparallelen).

3. Es konnten eindeutig Parallelen zwischen den Bachschen Drammi per musica und ausgewählten Fremdwerken festgestellt werden. Dabei stellte sich heraus, dass sich Bach neben dem italienischen Stil möglicherweise auch an der norddeutschen Opernpraxis orientiert hat. Die Werke von Hasse, Porpora, Scarlatti und Händel weisen Parallelen in Bezug auf periodische Themengestaltung, geradtaktige Einheiten und formale Satzanlagen auf.

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.

Der für Bach charakteristische Schreibstil ist trotz möglicher Orientierung am (italienischen) Opernstil immer deutlich erkennbar. Insgesamt sind seine Drammi per musica – besonders diejenigen ab 1733 – geprägt von einer Kombination von modernen Stilelementen und einer kontrapunktischen Verarbeitung des (meist in den Vorspielen vorgestellten) thematischen Materials.

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 *Dramma 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 opernhafte 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.

Ein Paradebeispiel ist das Drama per musica *Angenehmes Wiederau* BWV 30a aus dem Jahre 1737. Alle nichtrezitativischen Sätze sind modern gestaltet. Sie enthalten synkopische und lombardische Rhythmen, periodische Themengestaltung, symmetrische Anlagen und fanden im Jahre 1738 Einzug in die geistliche Kantate *Freue dich, erlöste Schar* BWV 30.

3. Direkter Einfluss auf das geistliche Vokalwerk als Neukomposition

Nachweise, dass die Oper oder der moderne italienische Stil einen direkten Einfluss – also ohne den Umweg der Parodie – in Bachs geistliches Vokalwerk Einzug gefunden hat, könnten die etwa 30 Kirchenkantaten erbringen, die Bach ab dem Sommer 1727 komponiert hatte.¹ Im Gegensatz zu den Kantaten aus den Jahrgängen zwischen 1723 und 1727 sind diese in einem Zeitraum von etwa 20 Jahren entstanden. Möglicherweise könnte eine (vermehrte) Aufnahme von modernen Stilelementen nachgewiesen werden.

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 geistliches 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 Fremdwerte herangezogen werden, die möglicherweise neue Erkenntnisse in Bezug auf Parallelen und Einfluss der weltlichen italienischen Vokalmusik auf das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs bringen.

¹ Zur Übersicht der Kirchenkantaten, die Bach ab der Mitte von 1727 geschrieben hat, siehe Bernd Heyder, *Kirchenkantaten nach dem Sommer 1727*, in: Emans und Hiemke 2012, S. 127–180.

6. Abkürzungsverzeichnis

B.c.	Basso continuo
BC	Bach-Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC), hg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Vokalwerke (Bd. I–IV), Leipzig 1986–1989
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, hg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950; 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990
HWV	Händel-Werke-Verzeichnis, Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (HWV), zusammengestellt von Bernd Baselt, Kleine Ausgabe, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1986
KB	Neue Bach-Ausgabe, Kritischer Bericht (folgend Serien- und Bandangabe)
MGG²	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
NBA	Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. vom Johann Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig und Kassel u.a. 1954 ff., Kassel 1991 ff.
TWV	Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Georg Philipp Telemann, Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke, 3. Bde., hg. von Martin Ruhnke, Bärenreiter Kassel u. a., 1984, 1992 u. 1999
TVWV	Telemann-Vokal-Werk-Verzeichnis, Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, 2 Bde., hg. von Werner Menke, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1982–1983
ZWV	Zelenka-Werkverzeichnis: Jan-Dismas Zelenka – Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke. Kleine Ausgabe, zusammengestellt von Wolfgang Reich, in: Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, Bd. 6, Sächsische Landesbibliothek, Dresden 1985

7. Literaturverzeichnis

Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber-Verlag, Laaber 1985, 5. Auflage 2007.

Basso, Alberto: *Oper und "dramma per musica"*, in: Wolff 2006, Band 2, S. 49–63.

Beißwenger, Kirsten: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Bärenreiter, Kassel u. a. 1992.

Beißwenger, Kirsten: *Weltliche Kantaten*, in: Emans und Hiemke 2012, S. 203–277.

Böhme, Erdmann Werner: *Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock*, Richter, Stadtroda 1931.

Boresch, Hans-Werner: *Besetzung und Instrumentation, Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, in: *Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft*, hg. von Werner Breig, Bd. 1, Bärenreiter, Kassel u.a. 1993.

Breig, Werner: Artikel „Bach, Johann Sebastian“, in: MGG², Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. und Stuttgart u. a. 1999, Sp. 1397–1535.

Brockhaus Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit, 6 Bde., 2 Nachtragsbände, Im Kunst- und Industrie-Comptoir, Amsterdam und Leipzig 1809/1811.

Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband, hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Piper u. Schott, Mainz und München 1995.

Brusniak, Friedhelm (Hg.): *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, 8. Arolser Barock-Festspiele 1993, *Tagungsbericht, Köln*, Arolser Beiträge zur Musikforschung 2, Köln 1994.

Christ, Stephen A.: *The Question of Parody in Bach's Cantata* Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, BWV 215, in: *Bach Perspectives*, hg. von Russell Stinson, Bd. 1, University of Nebraska Press, Lincoln u. a. 1995, S. 135–161.

Dadelsen, Georg von: *Wenn Bach Opern geschrieben hätte*, in: Wolff 1988, S. 177–183.

Dürr, Alfred: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, DTV und Bärenreiter, München und Kassel u. a. 1971, 4. Auflage 1981.

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

Felix, Werner, und Hoffmann, Winfried, und Schneiderheinze, Armin (Hg.): *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975*, im Auftrage des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1977.

Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume; Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Bärenreiter und Metzler, Kassel u. a. und Stuttgart u. a. 1994–2008.

Glöckner, Andreas: Artikel „Stricker, Augustin Reinhard“, in: MGG², Personenteil Bd. 16, Kassel und Stuttgart 2006, Sp. 172–173.

Glöckner, Andreas: *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, in: Bach-Jahrbuch 1981, S. 43–75.

Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Überall aber gezeigt wird Dass das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe*, Breitkopf, Leipzig 1730.

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.

Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst Durchgehends mit den Exempeln unsrer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert*, Breitkopf, Leipzig 1742.

Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst Durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. Diese neue Ausgabe ist, sonderlich im II. Theile, mit vielen neuen Hauptstücken vermehret*, Breitkopf, Leipzig 1751.

Grosse, Bernhard: *Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707*, in: Bach-Jahrbuch 1935, hg. von Arnold Schering, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1936, S. 97–106.

Heyder, Bernd: *Kirchenkantaten nach dem Sommer 1727*, in: Emans und Hiemke 2012, S. 127–180.

Hirschmann, Wolfgang: „Glückwünschendes Freuden=Gedicht“ - *Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie, Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Brusniak 1994, S. 75–117.

Hofmann, Klaus: *Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209*, in: Bach-Jahrbuch 1990, S. 7–25.

Hofmann, Klaus: *Die Hasses und die Bachs. Begegnungen und Verbindungslinien, in: Johann Adolf Hasse. Tradition, Rezeption, Gegenwart. Bericht über das Symposium vom 23. bis 25. April 2010 in der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, Hasse-Studien, hg. von Wolfgang Hochstein, Sonderreihe, Bd. 3, Carus-Verlag, Stuttgart 2013, S. 143–156.

Hofmann, Klaus: „Großer Herr, o starker König“. *Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach*, in: Bach-Jahrbuch 1995, S. 31–46.

Hofmann, Klaus: *Italienische Kantaten*, in: Emans und Hiemke 2012, Bd. 1, Teilband 2, S. 317–339.

Hofmann, Klaus: *Nochmals: Bachs Fanfarenthema*, in: Bach-Jahrbuch 1997, S. 177–179.

Jung, Hans Rudolf: *Weltliche Festmusiken Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns: Bemerkungen zur Entwicklung der Gattung sowie zu deren Stellung und Funktion im Schaffen beider Komponisten*, in: Felix, Hoffmann und Schneiderheinze 1977, S. 205–214.

Kolneder, Walter: *Johann Sebastian Bach (1685–1750): Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten*, Noetzel, Wilhelmshaven 1991, 2. Auflage 2005.

Kolneder, Walter: *Lübbes Bach Lexikon*, Lübbecke, Bergisch Gladbach 1982.

Küster, Konrad: *Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musicus. Die Vokalmusik*, in: Küster 1999, S. 95–534.

Küster, Konrad: „*Theatralisch vorgestellt*“ – zur Aufführungspraxis höfischer Vokalwerke in Thüringen um 1710/20, in: Brusniak 1994, S. 118–141.

Küster, Konrad (Hg.): *Bach-Handbuch*, Bärenreiter Metzler, Kassel u. Stuttgart 1999.

Marx, Hans Joachim: *Bach und der „Theatralische Stil“*, in: Wolff 1988, S. 148–154.

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 Wissenschaften ertheilet wird*, Schiller, Hamburg 1717.

Maul, Michael: „*Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein*“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach, in: Bach-Jahrbuch 2001, S. 7–22.

Platen, Emil: *Bachs Passionsmusiken als Sakrales Theater: ein Seitenweg ihrer Rezeptionsgeschichte*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Georg Olms Verlag, Hildesheim u. a. 1995.

Scheibe, Johann Adolph: *Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Breitkopf, Leipzig 1745.

Schleuning, Peter: *Vom Kaffeehaus zum Fürstenhof. Johann Sebastian Bachs Weltliche Kantaten*, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 79, Georg Olms Verlag, Hildesheim u. a. 2014.

Schmierer, Elisabeth (Hg.): *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, 2 Bde., unter Mitarbeit des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth und mit einem Geleitwort von Dieter Schnebel, Laaber-Verlag, Laaber 2002.

Schultz, Wolfgang-Andreas: *Das Ineinander der Zeiten, Kompositionstechnische Grundlagen evolutionären Musikdenkens*, in: *Musik und. Neue Folge, Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, hg. von Hanns-Werner Heister und Wolfgang Hochstein, Bd. 1, Weidler, Berlin 2001.

Schulze, Hans-Joachim: *Kantatenformen und Kantatentypen*, in: Wolff 2006, Bd. 2, S. 157–165.

Schulze, Hans-Joachim: *Texte und Textdichter*, in: Wolff 2006, Bd. 1, S. 109–125.

Smend, Friedrich: *Bach in Köthen*, Christl. Zeitschriftenverlag, Berlin 1952.

- Snyder, Kerala J.: *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Übersetzt von Hans-Joachim Schulze, Bärenreiter, Kassel u. a. 2007.
- Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, Erster Band, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Leipzig und Paris, 9., unveränderter Nachdruck 1993 der 1. Auflage Leipzig 1873.
- Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, Zweiter Band, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Leipzig und Paris, 9., unveränderter Nachdruck 1993 der 1. Auflage Leipzig 1880.
- Stauffer, George B.: *Music for „Cavaliers et Dames“: Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum*, in: Butler, Gregory G. und Stauffer, George B. und Greer, Mary Dalton (Hg.): *About Bach*, University of Illinois Press, Urban und Chicago 2008, S. 135–156.
- Strohm, Reinhard: Artikel „Rezitativ“, in MGG², Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 224–242.
- Talbot, Michael: *Die italienische weltliche Kantate*, in: Wolff 2006, Bd. 2, S. 33–47.
- Viertel, Karl-Heinz: *Johann Sebastian Bachs Verhältnis zur Oper seiner Zeit*, in: Felix, Hoffmann und Schneiderheinz 1977, S. 223–231.
- Walter, Meinrad: *Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium*, Bärenreiter, Kassel u. a. 2006.
- Wolff, Christoph: *Anmerkungen zu Bach und „Cleofide“ (Dresden 1731)*, in: Wolff 1988, S. 167–169.
- Wolff, Christoph: *Bachs weltliche Kantaten: Repertoire und Kontext*, in: Wolff 2006, Bd. 2, S. 13–31.
- Wolff, Christoph (Hg.): *Die Welt der Bach-Kantaten*, 3 Bde., Metzler und Bärenreiter, Stuttgart und Kassel 2006.
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme, Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg, 28.-30. Mai 1986*, Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Bd. 61, Bärenreiter, Kassel u. a. 1988.
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2000.
- Wollny, Peter: *Neue Bach-Funde*, in: Bach-Jahrbuch 1997, S. 7–50.

Dokumente:

- Bach, Johann Sebastian: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Serie I, Bde. 35–41:
- Bd. 35: *Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weissenfels und Köthen*, Kritischer Bericht von Alfred Dürr, Bärenreiter, Kassel u. a. 1964.
- Bd. 36: *Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus I*, Kritischer Bericht von Werner Neumann, Bärenreiter, Kassel u. a. 1962.
- Bd. 37: *Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus II*, Kritischer Bericht von Werner Neumann, Bärenreiter, Kassel u. a. 1961.

- Bd. 38: *Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern*, Kritischer Bericht von Werner Neumann, Bärenreiter, Kassel u. a. 1960.
- Bd. 39: *Festmusiken für Leipziger Rats- und Schulfeste. Huldigungsmusiken für Adlige und Bürger*, Kritischer Bericht von Werner Neumann, Bärenreiter, Kassel u. a. 1977.
- Bd. 40: *Hochzeitskantaten – Weltliche Kantaten verschiedener Bestimmung*, Kritischer Bericht von Werner Neumann, Bärenreiter, Kassel u. a. 1970.
- Bd. 41: *Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen*, Kritischer Bericht von Andreas Glöckner, Bärenreiter, Kassel u. a. 2000.

Bach-Dokumente, hg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.

- Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963.
- Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Bärenreiter, Kassel u. a. 1969.
- Band VII: *Johann Nikolaus Forkel. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition, Quellen, Materialien. Vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul*, Bärenreiter, Kassel u. a. 2008.

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Autobiography & Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Fotomechanischer Nachdruck, Facsimiles of Early Biographies, Volume 4, Frits Knuf Publishers - Buren - The Netherlands, 1991.

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

Nekrolog auf Johann Sebastian Bach, in: Bach-Dokumente VII, S. 93–103.

Notenausgaben:

Bach, Johann Sebastian: *Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder*, hg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und Bach-Archiv Leipzig, Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, Bde. 15–16, Bärenreiter, Kassel u. a. 2007.

Bach, Johann Sebastian: *Weihnachts-Oratorium BWV 248*, hg. von Walter Blankenburg und Alfred Dürr, in: *Die großen Vokalwerke*, Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, hg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und Bach-Archiv Leipzig, Bd. 3: Oratorien, Kassel u. a. 1999.

Fux, Johann Joseph: *Costanza e Fortezza*, Festa teatrale in drei Akten, bearbeitet von Egon Wellesz, in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 34/35, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Wien 1910.

Händel, Georg Friedrich: *Hallische Händel-Ausgabe*, Kritische Gesamtausgabe, hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie V: Kleinere Gesangswerke, Bd. 4: *Kantaten mit Instrumenten II*, hg. von Hans Joachim Marx, Bärenreiter, Kassel u. a. 1995.

Händel, Georg Friedrich: *Alcina*, Opera in tre atti HWV 34, hg. von Siegfried Flesch, in: *Hallische Händel-Ausgabe*, Kritische Gesamtausgabe, hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie II: Opern, Bd. 33, Bärenreiter, Kassel u. a. 2009.

Hasse, Johann Adolf: *Cleofide*, Opera seria, Fassung der Uraufführung Dresden 1731, hg. von Zenon, Mojzysz, in: Johann Adolf Hasse: *Werke*, hg. von der Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V., Abteilung I: Opern, Bd. 1, Carus-Verlag, Stuttgart 2008.

Hasse, Johann Adolf: *Marc'Antonio e Cleopatra*, Serenata, hg. von Reinhard Wiesend, in: Johann Adolf Hasse: *Werke*, hg. von der Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V., Abteilung II: Serenata, Feste teatrali, Bd. 1, Carus-Verlag, Stuttgart 2001.

Keiser, Reinhard: *Die großmütige Tomyris*, hg. von Klaus Zelm, in: *Die Oper*, Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte, hg. von Heinz Becker, Bd. 1, G. Henle Verlag, München 1975.

Keiser, Reinhard: *Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus*, hg. von Max Schneider, in: *Denkmäler deutscher Tonkunst*, hg. von der musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung von Hermann Kretzschmar, Folge I, Bde. 37 und 38, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912.

Porpora, Nicola Antonio: *Sei Cantate a Soprano con Cembalo*, Manuskript, Quelle: Musikbibliothek Leipzig, Signatur: III. 5.24.

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.

Telemann, Georg Philipp: *Sieg der Schönheit*, Singspiel in drei Akten (Hamburg 1722), TVWV 21:10, Braunschweiger Bearbeitung 1728, hg. von Wolfgang Hirschmann, in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Bärenreiter, Kassel u. a. 2008.

Telemann, Georg Philipp: *Flavius Bertaridus, König der Longobarden*, Oper in drei Akten TVWV 21:27, hg. von Brit Reipsch, in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Bärenreiter, Kassel u. a. 2005.

Telemann, Georg Philipp: *Miriways*, Singspiel in drei Akten TWV 21:24, hg. von Brit Reipsch, in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Bärenreiter, Kassel u. a. 1999.

Telemann, Georg Philipp: *Kammerkantaten*, Bd. XLIV, hg. von Steven Zohn, in: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Bärenreiter, Kassel u. a. 2011.

Zelenka, Jan Dismas: *Se pensi cangiar quel core*, Aria italiana ZWV 176/I, Edizioni Mario Bolognani, Rom 2014 (Quelle: <http://www.baroquemusic.it/content/aria-italiana-se-pensi-cangiar-quel-core-zwv-1761>, Stand: 23.11.2015).

Zelenka, Jan Dismas: *Povera fede*, Aria italiana ZWV 176/II, Edizioni Mario Bolognani, Rom 2015 (Quelle: <http://www.baroquemusic.it/content/aria-italiana-povera-fede-soprano-con-2-violini-viola-e-basso-zwv-176ii>, Stand: 23.11.2015).

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.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Eltern. Sie unterstützten und förderten meine Begeisterung für die Musik – unter anderem mit jahrelangem Oboen-, Klavier- und Orgelunterricht – und ermöglichten mir das Kompositionsstudium an der Musikhochschule.

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