Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herz schwimmt in Blut

Author(s): Friedrich Noack

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2. Jahrg., H. 1. (Jan., 1920), pp. 85-98

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929576>

Accessed: 13/06/2014 05:12

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt in Blut

Von

Friedrich Noack, Darmstadt

Philipp Spitta hat in seiner Bachbiographie Telemannsche Werke zum Vergleich herangezogen, die auf dieselben Texte komponiert waren wie Kantaten von Bach¹⁾. Gerade solche Studien sind besonders dazu geeignet, die künstlerische Persönlichkeit Bach's, wie sie sich den Augen seiner Mitwelt darbot, klarzulegen, und das ihm völlig Eigene von dem in seiner Zeit Typischen zu unterscheiden. Demselben Zweck will vorliegende Skizze dienen, indem sie die vor einigen Jahren wiedergefundene Kantate Bach's „Mein Herze schwimmt in Blut“²⁾ mit der auf denselben Text komponierten vergleicht, die sich unter den Kirchenmusiken von Christoph Graupner in der hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt befindet. Ein ähnlicher vergleichender Aufsatz konnte schon einmal veröffentlicht werden in der Gegenüberstellung der Kompositionen, die beide Meister zur Bewerbung um das Thomaskantorat³⁾ verfaßt haben. Hier sind aber durch die Übereinstimmung der Dichtungen weit genauere Vergleichungsmöglichkeiten gegeben. Während bei Spitta Telemann weit hinter Bach zurücksteht, da seine Kirchenwerke meist flüchtig geschrieben sind und allzu viel Zugeständnisse an den modischen Zeitgeschmack machen, werden wir sehen, daß Graupner als ernst strebender Künstler voll Empfindungstiefe und selbständigem Gepräge wohl Anspruch auf Interesse erheben kann selbst neben Bach. Des letzteren Werk gehört seiner Weimarer Schaffensperiode an und ist etwa in die Jahre 1714 oder 1715 zu setzen⁴⁾. Graupner schrieb das seinige im August 1712 und führte es am 11. Trinitatis-Sonntag desselben Jahres auf⁵⁾. Sind so beide Werke fast gleichzeitig komponiert, so fallen sie auch beide in die Frühperioden der Künstler, wo sich deren Stil noch stark in der Entwicklung befindet. Der um 2½ Jahre ältere Graupner war bei Abfassung also etwa gleich alt wie Bach, als dieser an die Komposition der

¹⁾ Spitta, J. S. Bach, Bd. I, S. 480—494, S. 800f.; Bd. II, S. 244f.

²⁾ Werner Wolffheim, „Mein Herze schwimmt in Blut“. Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs. Bach-Jahrbuch 1911, S. 1—22. — Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XIII, Heft 2 (herausgegeben von E. A. Martienssen).

³⁾ F. Noack, Bachs und Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig, 1722—23, Bach-Jahrbuch 1913.

⁴⁾ W. Wolffheim, a. a. O., S. 14f.

⁵⁾ Die autographe Partitur befindet auf der Landesbibliothek in Darmstadt.?

Kantate ging. Schon äußerlich ist die Ähnlichkeit beider Werke groß. Für Sopran geschrieben, weisen sie die gleiche Instrumentalbesetzung, Streicher und Oboen mit Fagott auf, nur beschränkt sich Bach auf eine Solo-Oboe, während Graupner das altbeliebte Trio von zwei Oboen und Fagott in Gegensatz zu den Streichinstrumenten bringt. Bemerkenswert ist ferner, daß die Tonarten fast Satz für Satz miteinander übereinstimmen. Auch im Ausdruck einzelner Textworte finden sich die auffallendsten Ähnlichkeiten, die sich aber daraus erklären lassen, daß die Praxis der Zeit durch die Affektenlehre stehende Ausdruckstypen geschaffen hatte, denen sich niemand entziehen konnte noch wollte, die vielmehr jeder Künstler mit seinen Mitteln zu vertiefen und vollenden bestrebt war. Andererseits aber sind die Unterschiede im Aufbau der Satzformen, in der künstlerischen Stellung zur Kirchenmusik im allgemeinen und in dem eigenst persönlich Musikalischen so groß, daß eine eingehende Vergleichung der einzelnen Sätze überaus lohnend ist.

Obwohl es bisher nicht gelungen ist, die gedruckte Textvorlage aufzufinden, sind wir aus mancherlei Gründen anzunehmen berechtigt¹⁾, daß die Dichtung dem Textjahrgang entnommen sein muß, den der Darmstädter Hofpoet Georg Christian Lehms²⁾ im Jahre 1711 in den Druck gebracht hat. Auch Bach kann ein solches Büchlein leicht in die Hände gekommen sein, denn Lehms erwähnt in der Vorrede seines Kantatenjahrgangs von 1716, „daß unsere einfältige Lieder so wohl in Unserm Hoch-Fürstl. Zion, als auch bey Ausländern einen gnädigen und geneigten Beyfall gefunden.“ Einige unwesentliche Abweichungen der Texte beider Partituren sind wohl den Komponisten zuzuschreiben, jedenfalls hat Graupner in anderen Werken nicht selten Kleinigkeiten der Dichtung teils mit, teils ohne Absicht verändert. So schon der Beginn, wo Graupner „Mein Herz“ statt „Herze“ bei Bach schreibt. Dann heißt es bei Graupner „Verhaßter Laster Nacht“ statt „verhaßte Lasternacht“, „befeuchten“ statt „befruchten“, ferner am Ende des zweiten Rezitativs „und ich kann dieses sagen“ an Stelle von „und mein Herze spricht“. Stilistisch steht die Dichtung den Textjahrgängen Neumeister's³⁾ nahe, der ähnlichen Aufbau und auch im einzelnen verwandte Ausdrücke und Bilder aufweist. Auch das in Blut schwimmende Herz kommt bei ihm vor. Manches in den erhaltenen Dichtungen von Lehms erinnert weiter an Hamburger Vorlagen, deren schwülstige Ausdrucksweise und übertriebene Bilder aus der Passion von Brodes⁴⁾ hinlänglich bekannt sind.

Gehen wir nun zu den einzelnen Teilen beider Kantaten über. Die Notenbeispiele sind nur dem Graupnerischen Werk entnommen, da die Partitur von Bach's Kantate allgemein zugänglich ist. Beide Musiker beginnen mit begleitetem Rezitativ in c-moll, von beiden Komponisten nach dem Gebrauch der Zeit mit nur zwei Systemvorzeichnungen versehen. Finden wir nun bei Bach viele Verzierungen und kleine oder größere Koloraturen zum Ausmalen der Worte und Begriffe sowie stellenweise leben-

¹⁾ F. Noack, Vorrede des in kurzem erscheinenden Doppelbandes der Denkmäler Deutscher Tonkunst: 17 Kantaten von Christoph Graupner.

²⁾ F. Noack, Christoph Graupners Kirchenmusiken, Leipzig 1916, S. 13f.

³⁾ M. Seiffert, Vorrede zum 53. und 54. Band der Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1916 S. LXXIV ff.

⁴⁾ Barthold Heint. Brodes, Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus, 1712.

diger sich bewegende Orchesterbegleitung, so hält Graupner an syllabischer Deklamation fest, wie sie ihm durch seine Tätigkeit an der Hamburger Oper vertraut war, und an einfachen, lang liegenden Begleitungsakkorden, so daß sich sein Recitativo accompagnato von dem Secco-Recitativ nur klanglich, nicht auch stilistisch unterscheidet. So bleibt ihm für die Wiedergabe des gedanklichen Inhalts nur die Harmonie und die allgemeine melodische Linie, während Bach in beweglicher Weise schon das einzelne Wort trefflich charakterisieren kann; so gleich am Anfang die Worte „schwimmt“ und „Ungeheuer“. Graupner dagegen verwendet größere Intervalle und charakteristische Stimmungen sehr glücklich in Verbindung mit dem Harmoniewechsel, so bei „Blut“, „Sünden Brut“, „zum Ungeheuer macht“, wo die tief liegende Dissonanz von bester Wirkung ist, und weiter auf Schritt und Tritt.

Canto Solo.

Mein Herz schwimmt in Blut, weil mich der Sün = den

Violino 1.
Violino 2.
Viola.

Contin.

Brut vor Got : tes heil : gen Au : gen zum Un : ge : heu : er macht, ...

Die Mitte des Rezitativs, die dramatisch lebhafter gehalten ist, wird bei Graupner nur vom Continuo begleitet, und die Erregung tut sich wie bei Bach in heftiger Deklamation und Melodik und in der Harmonie kund. Mit den Worten „Ach! Unerhörter Schmerz!“ setzen die Streicher wieder ein und lehren nach dem aufgeregten Mittelteil zu der schmerzlichen, zerknirschten Stimmung des Anfangs zurück. Zwei kleine Proben mögen die Ähnlichkeit im Ausdruck illustrieren.

Ver : haß : ter La : ster Nacht, du, du al : lein

zu. Ach! Un = er = hör = ter Schmerz! Mein aus = ge = dorr = tes Herz

Besonders eindrucksvoll ist der Harmoniewechsel auf „Schmerz“. Selbstverständlich ist es, daß das Wort „Nacht“ in tiefer Stimmlage gebracht wird und „Engel“ in den höchsten Tönen.

Gänzlich verschieden ist in beiden Partituren die folgende Arie. Die äußere Form wird zwar durch den gedruckten Text vorgeschrieben, also auch die Einfügung des *Secco-Recitativs* vor der *Da capo*-Wiederholung. Wolffheim¹⁾ gibt dafür folgende Erklärung:

„Zunächst bringt die Singstimme die folgenden drei Textzeilen wie im Hauptteil von der Oboe begleitet; daran schließen sich ganz unvermittelt die Zeilen 7—9 als *Recitativ* ohne Oboe. Dann folgt das *Da Capo*. Es mag ein Zufall sein, daß durch die Einschlebung dieses sechstaktigen *Recitativs* ein Gleichgewicht in der Ausdehnung zwischen dem Haupt- und Mittelteile der Arie erreicht wird; beide zählen so 27½ Takte.“

Demgegenüber sei festgestellt, daß im allgemeinen in den Darmstädter Textdrucken die für Arien vorgesehenen Textabschnitte von den für *Recitative* bestimmten durch verschiedenartigen Druck unterschieden sind. Beide Komponisten waren also schon dadurch veranlaßt, die drei letzten Zeilen *recitativisch* zu vertonen. An ihrem Ende wird wahrscheinlich in der Vorlage gestanden haben „*Stumme Seufzer Da Capo*“ und nach den Worten „geschlossen ist“ das Wort „*Finis*“, so daß die Form schon durch den Dichter genau vorgeschrieben war. Lehms lehnt sich dabei an Hamburger Vorbilder an, die wohl durch den Einfluß der Oper solche Mittel gern zur Belebung und Abwechslung gebrauchen. Dies liegt nahe durch den regen Verkehr, der zwischen Darmstadt und Hamburg stattfand; hatte doch der Landgraf sogar ein eigenes Haus als Absteigequartier in Hamburg²⁾. Bach begleitet die Arie mit obligater Oboe und Continuo, beginnt mit einem breiten Ritornell, in dem er die Seufzer und Klagen ausdrückt, schon hier in der weitgeschwungenen, reichen Melodie seine Meisterschaft erweisend und seine bedeutendsten Werke vorahnend lassend. Nun beginnt die Singstimme ebenfalls in breiter Ausführlichkeit mit vielen Textwiederholungen und fast denselben Seufzer-Motiven und Figuren wie die Oboe die Worte vorzutragen. Wir haben ein regelrechtes *Duett* zwischen Sopran und Oboe vor uns, in dem beide Stimmen gleichberechtigt sind. Ebenso verläuft der Mittelteil, der etwa gerade so ausgedehnt ist wie der Gesangsteil des Hauptsatzes. — Einen größeren Gegensatz hierzu wie die Fassung Graupner's kann man sich kaum denken; trotzdem

¹⁾ W. Wolffheim, a. a. O.

²⁾ Hofmusikalien des Darmstädter Staatsarchivs. Cenv. 22.

wird auch sie in hervorragender Weise dem Inhalt des Textes gerecht, der von dem erregten Schmerz im ersten Rezitativ zu ruhiger, gefasster Klage übergeht. Die Form ist so knapp wie möglich gehalten, wie ein einfaches Lied, auf Wiederholung von Worten wird fast ganz verzichtet, und die Stimme ist allein Trägerin der schönen, ausdrucksvollen Melodie. Ihr merkt man an, daß Graupner einige Jahre zusammen mit dem Meister der Melodik, Reinhard Keiser, gearbeitet hat¹⁾. Auch in der zweiten Arie werden wir ebenso schlichtem, zu Herzen gehendem Gesang begegnen. Und dabei ist hier alles Opernhafte völlig vermieden, und eine innige, zu Herzen gehende Frömmigkeit spricht aus diesen Tönen. Die Begleitung besteht aus einzelnen, von Pausen unterbrochenen, gleichmäßig tropfenden Streicherakkorden und malt auf diese Weise die „stummen Seufzer“. Bemerkenswert ist, daß auch Bach die Generalbassbegleitung dieser Arie in fast derselben Weise behandelt. Auch diese Begleitungsart gehört zu den typischen Ausdrucksformen der Zeit das bekannteste Beispiel für sie ist wohl das Tenor-Arioso von Bach's Matthäuspassion, wo der Text „Mein Jesu schweigt zu falschen Lügen stille“ ein ganz ähnliches Bild bedingt. In dem in die Arie eingeschlossenen Rezitativ ist beachtenswert, wie für die ersten Worte beide Meister fast die gleiche Vertonung finden, und wie Graupner bei dem leidenschaftlichen Ausruf „ach Gott, wer wird dich doch zufrieden stellen“ durch Textwiederholungen den Ausdruck steigert. Um den genauen Vergleich der Wesensart beider Komponisten zu ermöglichen, möge das kurze Stück in zusammengedrängter Partitur hier folgen.

Aria.

Canto. Stum : me Seuf : zer,

Violino 1.
Violino 2.
Viola.

Continuo.

fil : le Kla : gen, ihr mögt mei : ne Schmer : zen sa : gen, weil der Mund,

¹⁾ W. Nagel, Das Leben Christoph Graupners. Sammelbände der J. M. G., Jahrg. X.

weil der Mund ge: schlo: sen ist. Und ihr na: sen Trä: nen: quel: len

könnt ein sich: res Zeug: nis stel: len, wie mein sünd: lich Herz ge: büßt.

Recitativo.

Mein Herz ist ist ein Trä: nen: brunn, die Au: gen hei: ße Quel: len.

Ach Gott, ach Gott, wer wird dich doch zu: frie: den, zu: frie: den stel: len?

Stumme Seufzer Da Capo.

Das anschließende Rezitativ wird bei Graupner seiner einfachen Diktion gemäß secco behandelt, während es Bach entsprechend seiner reicher verzierten Sprachmelodik vom Orchester begleiten läßt. Der sehr ähnlich deklamirte Beginn, die fast notengetreue Übereinstimmung bei den Worten „Mit Tränen wasche“ und die enge Verwandtschaft der Schlüsse zeigen, wie stark auch bedeutende musikalische Charaktere mit dem Geist ihrer Zeit verwachsen sind.

Hierbei findet sich, daß manches, was für Bach im Gegensatz zu Händel und Telemann in Rezitativen als charakteristisch galt, von Zeitgenossen geteilt wird, die wie Graupner nicht so sehr von italienischer oder französischer Musik abhängig sind. Die wirkungsvolle Steigerung der Worte „Gott sei mir Sünder gnädig“ zum Arioso in der Bachischen Vertonung vermissen wir bei Graupner.

Die nächste Arie bietet ein ähnliches Bild wie die erste. Bei Bach finden wir große Formen, in denen zwar schon das Streben nach deutlicher Gliederung unverkennbar, aber noch nicht mit dem meisterhaften Gelingen wie in späterer Zeit durchgeführt ist. Ein umfangreiches Ritornell leitet wieder ein. Bach enthält sich der reich figurativen Melodik, die wir in der ersten Arie bemerkten, und schließt sich mehr an den italienischen Stil an, wie er uns besonders durch Händel vertraut ist. Das erste Motiv erinnert auch unmittelbar an diesen und malt die Textesworte trefflich durch das Niedersinken der Melodie. Dann trägt die Stimme die Worte dreimal in gedehnter Weise vor, worauf das Ritornell wiederholt wird. Besonders ausdrucksvoll ist die Schilderung der „Reue“, wobei die erste Violine mit der Stimme nachahmend duettiert. Dem Es-dur des Hauptsatzes steht die Parallele c-moll im Mittelteil gegenüber. Dieser ist thematisch eng mit dem ersten verknüpft und wird dadurch gegliedert, daß er in seiner Mitte ein Zwischenspiel enthält, welches das Hauptritornell in Verkürzung nachbildet. Besonders schön ist der innige, leise im Adagio verflingende Schluß vor der Da capo-Wiederholung.

Bei Graupner stehen wir wieder einer bedeutend kleineren Form gegenüber, die an das Fassungsvermögen der Zuhörer nur ganz geringe Anforderungen stellt, dabei aber die Hauptgedanken überaus plastisch herausbildet und ebenfalls von tiefster und edelster Empfindung erfüllt ist. Ohne Ritornell setzt die Singstimme gleich mit einem dem bachischen durchaus ebenbürtigen Motiv ein, das ebenfalls durch Hinabsinken in die Tiefe das Wort „gebüßt“ veranschaulicht. Ganz meisterhaft übernimmt dann die erste Violine die Fortführung der Gesangsmelodie, und erst nach nochmaligem Ansetzen der Stimme wird der ganze Text gesungen; der Abschnitt wird in verkürzter Form wiederholt, der Schlußtakt erhält durch Dehnung erhöhtes Gewicht. Der Mittelteil ist nur vom Continuo begleitet, wie das in der Frühzeit der Da capo-Arie in Deutschland oft zu beobachten ist, und wirkt durch seine schlichte Einfachheit. Die Bitte „habe doch Geduld“ steigert sich durch die einfache Nachahmung zu dringendem Flehen. Auch bei dieser Arie rechtfertigt es ihr Wert, sie als Ganzes zum Vergleich darzubieten.

tief — ge = bückt — und vol = ler Neu = e lieg ich,

pp

6 6 4 3 6 6

lieb = ster Gott, vor dir. Ich be = ken = ne mei = ne

Viol. u. Viola tacent.

6 4 3 6 6 6 6 6 6

Schuld, a = ber ha = be doch Ge = duld, ha = be doch Ge =

6 6 6 6 6 6 6 6 6

Da capo.

duld mit mir, ha = be doch Ge = duld mit mir.

Da Capo.

In bezug auf das Verhältnis zwischen dem Ausdruck der Musik und der Worte macht Wolffheim¹⁾ für das Werk Bach's folgende treffende Bemerkung:

„Man wird, wenn man diese Arie für sich allein betrachtet, nicht in Abrede stellen können, daß der Inhalt des Textes in Bach's Vertonung nicht voll und ungefärbt zum Ausdruck kommt, und daß die Art der Empfindung, die aus ihm zunächst herausgebeutet werden muß, eine andere ist, als die durch die Musik erweckte. Beurteilt man das Stück aber als Teil der ganzen Kantate, so wird man gewahr, mit welchem Feingefühl Bach die Linie führt, und wie die Entwicklung des seelischen Dramas ihn zu dieser Textauslegung berechtigte. Von tiefer angstvoller Zerknirschung über die begangenen Sünden führt der Weg zu jubelnder Freude über die durch Reue, Buße, Gebet und Gnade erlangte Vergebung. Hier in dieser Arie liegt der Wendepunkt, wo das erste Empfinden milde ausflingt, das zweite leise anhebt.

Eigentümlich ist es nun, daß Graupner schon durch die Wahl von Es-dur, dann durch die gleiche Art der Melodik wie Bach eben dieselbe Freiheit der Dichtung gegenüber einnimmt. Wie hier, so ist in vielen seiner Kantaten die Gestaltungskraft zu bewundern, mit der er die innere seelische Entwicklung des ganzen Werkes musikalisch wiedergibt. Auch dies ein Beweis dafür, mit welch tiefem Erleben Graupner bei der Arbeit ist trotz der großen Menge seiner Werke (über 1400 Kantaten), die manchmal geringschätzig als Vielschreiberei abgetan wird.

Ein nur dreitaktiges Secco-Mezitativ leitet bei beiden Meistern zum Choral über. Während es sich aber bei Bach inmitten der weit ausgespannenen Säge in seiner Kürze merkwürdig genug ausnimmt, fällt es bei Graupner weit weniger aus dem Rahmen des Ganzen. Der anschließende Choral ist in beiden Kompositionen der schwächste Satz. Bach scheint die Melodie frei erfunden und die Überschrift „Chorale“ dem Textbuch entnommen zu haben, denn seine Weise macht nicht den Eindruck einer Kirchenmelodie, ist auch sonst nicht nachweisbar. Im übrigen behandelt er den Satz ganz wie einen Choral mit virtuos figuriertem Orchester, der damals beliebtesten Art der Choralbearbeitung. Die stets gleichbleibende Bewegung der Viola ist etwas eintönig, obwohl das Anfangsmotiv der Eingstimme mehrfach in Verkleinerung angestimmt wird, und die Achtelbewegung des Generalbasses verstärkt nur diesen Eindruck. Bach scheint dieses selbst eingesehen zu haben, indem er die anfangs gleichförmigen Sechzehntel des Soloinstrumentes in anderer Fassung durch mancherlei Verzierung zu beleben suchte; aber eine auf der Höhe der vorangehenden Säge stehende Lösung hat er nicht gefunden. Graupner ist nicht viel glücklicher. Er benutzt dieselbe Art der Choralbearbeitung, die bei ihm durchaus Regel ist, und findet auch eine weniger gleichförmige Begleitungsfigur, indessen ist diese musikalisch reichlich unbedeutend. Besonders dürftig in der Harmonik ist die Stelle „in deine tiefen Wunden“, während sonst der Generalbaß den Bach's an rhythmischer Beweglichkeit und Bedeutung übertrifft. Hier liegt nun auch ein Kirchenlied zugrunde, die Weise „auf meinen lieben Gott“, die Umbildung einer Melodie von Schein 1627²⁾. Auch muß man zugestehen, daß Melodie, Figuration und die Tonart g-moll bei Graupner den demütigen Anfangsworten der Liebstrophe besser entsprechen als die doch etwas allzu freudige Musik Bach's. Unter Weglassung des sechstaktigen Eingangsritornells seien die beiden ersten Zeilen mitgeteilt:

¹⁾ W. Wolffheim, a. a. O.

²⁾ Joh. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (Nr. 2164).

Canto Solo.

Ich, dein be = trüb = tes Kind

Violino 1.
Violino 2.
Viola.

Continuo.

werf al = le mei = ne Sünd, so

Das letzte Rezitativ begleitet Graupner nur mit dem Continuo-Baß bei einfachster syllabischer Deklamation, Bach mit dem Streichorchester bei reicher verzierter Singstimme. Das Wort „fröhlich“ wird von letzterem mit einer besonders betonten Koloratur versehen, weil damit der Charakter der letzten Arie im voraus festgelegt werden soll. Graupner deutet dies nur durch die hohe Lage und den punktierten Rhythmus an. Auffallend ist die fast völlige Gleichheit der Zeilen „als in den rechten Felsenstein“ in beiden Fassungen.

Ich le = ge mich in die = se Wun = den, als in den rech = ten Fel = senstein, ...

... und drauf ver = gnügt und fröh = lich sin = gen:

In der Schlußarie erliegen beide Komponisten der in der Dichtung liegenden Gefahr, die Worte „wie freudig ist mein Herz, da Gott versöhnet ist“ nach all den ernstesten Sätzen zu heiter zu vertonen. Beide Arien sind geradezu übermütig und schlagen Töne an, die mehr in weltlichen Kantaten am Platz wären. In jener Zeit war allerdings solche Stilvermischung so gebräuchlich, daß man wohl kaum daran Anstoß genommen hat. Bei Bach hat der Satz den Charakter einer flott dahineilenden Gigue. Instrumente und Stimme wetteifern miteinander, ahmen sich nach und treiben ein fast ausgelassenes Wesen. Selbst der Mittelteil, der mit den Worten „Reu und Leid“ an die Stimmungen früherer Sätze erinnert, macht sich nicht frei von dieser Leichtfertigkeit. Nur die drei letzten Takte, in denen alle Instrumente bis auf den Continuo schweigen, halten merklich zurück und versuchen etwas ernstere Töne anzuschlagen. Rein musikalisch ist das anmutige Stück recht wertvoll und bildet auch einen äußerlich wirkungsvollen Abschluß der Kantate. Graupner's Arie steht wieder in der gleichen Tonart wie die Bach's, führt zur Schilderung der Freude einen punktierten, hüpfenden Rhythmus durch und schafft Abwechslung durch reichliches Konzertieren von verschiedenen Klanggruppen. Zwei Oboen und Fagott, zwei Violinen und die Singstimme erklingen abwechselnd mit dem Tutti aller Instrumente. Unter Weglassung des Ritornells sei Takt 6—15 gezeigt; auf diese folgt Takt 13—15 nochmals im pp als Echo und dann das Schlußritornell.

The musical score is presented in two systems. The first system includes a vocal line (Canto) and three instrumental lines (Violino 1., Violino 2./Viola, and Continuo). The vocal line begins with the lyrics "Wie freu : dig ist mein Herz,". The instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The second system continues the vocal line with the lyrics "wie freu : dig ist mein" and features a "Tutti" section for the instruments, including Oboes (Ob. 1. 2.) and Violins (Viol. 1. 2.). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Herz, da Gott ver: söh: net ist, wie freu: dig ist mein Herz, wie

Tutti. Viol. 1.

Viol. 2.

7 7 6 6

freu: dig ist mein Herz, da Gott ver: söh: net ist. usw.

Tutti. usw.

usw.

Im Mittelteil schweigen Violinen und Viola und nur noch zwei Oboen, Fagott und Continuo begleiten. In ihm ist nun tatsächlich ein ernsterer Ton angeschlagen, wie ihn der Text bedingt, und dadurch hebt sich der Hauptteil um so frischer hervor. Wie klein auch hier die Form gehalten ist, und wie der Gegensatz zum ersten Teil mehr durch die Tonart g-moll und gehaltene Töne als durch thematisch Neues hervorgebracht wird, möge seine vollständige Wiedergabe verdeutlichen.

und mir auf Neu und Leid, — auf Neu und Leid, — nicht mehr die

Ob. 1. 2.

6 6

Es = lig = leit noch auch sein Herz, noch auch sein

Herz ver = schließt, noch auch sein Herz ver = schließt.

Da capo.

Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Kantaten ist der, daß Bach vorwärts strebend sich schon mit den größten Formen beschäftigt, welche die Zeit gerade weiter zu entwickeln sich anschickt, während Graupner sich mit dem früher Errungenen begnügt. Ersterer sucht seine tief innerste Empfindung in die Musik zu legen, entfernt sich dafür aber auch bis zu einem gewissen Grade von dem, was allgemein verständlich und darum für gottesdienstliche Zwecke eigentlich entsprechend erscheint. Letzterer berücksichtigt die Fassungskraft seiner Zuhörer weit mehr, ohne deshalb einseitig um deren Gunst zu werben. Vielmehr steht er an innigem Ausdruck und reifer Künstlerschaft kaum hinter Bach zurück. An beiden ist die Feinfühligkeit zu bewundern, mit der sie sowohl die seelische Gesamtentwicklung der Dichtung wiedergeben, als sich auch im einzelnen in alle Wendungen des Textes vertiefen. Nach dem hier Gezeigten kann man schon unschwer verstehen, warum bei der Mitwelt die Graupnersche Musik der Bach's vorgezogen wurde, und warum andererseits mit vollster Berechtigung der tiefgründige Bach vor allen seinen Zeitgenossen für die heutige Musikpflege eine so hohe Bedeutung gewonnen hat. Daß aber die Musik Graupner's so gänzlich in Vergessenheit geriet, ist ein Unrecht, das er weniger verdient hätte als die meisten Kirchenkomponisten der Periode Bach-Händel. Seine Formen sind nur selten so klein wie im vorliegenden Beispiel seiner Frühperiode, sein künstlerisches Gepräge fast stets interessant und wertvoll. Die demnächst in Partitur erscheinenden 17 Kirchenmusiken aus allen seinen Lebensperioden werden hoffentlich auch vereinzelt in die Praxis bringen. Die hier besprochene Kantate erscheint hierfür ebenfalls nicht ungeeignet¹⁾.

¹⁾ Eine aufführungsfertige Partitur, wie auch das nötige Stimmenmaterial stellt der Verfasser jederzeit zur Verfügung.