



# Musik

Gymnasiale Oberstufe

Leistungskurs

Hauptphase

Anhang

J.S. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21

2019

# DAS MUSIKWERK J.S. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21

## Ein Dokument musikalischer Kunst/Werkindividualität.

### Einheit und Vielfalt

Das musikalische Material und seine Gestaltung im Verlauf (Analyse s.u.)

### Mensch und Welt

Gehaltlicher Aspekt

Nach der einstimmenden Sinfonia eröffnet der Eingangschor die Perspektive von der qualvollen „Bekümmernis“ zur erlösenden Tröstung. In den folgenden Sätzen entfaltet sich dieser Weg in einzelnen Stationen:

So verläuft der 1. Teil von der verhaltenen Klage des Soprans über die bewegtere bis zu Höllenvisionen ausgreifende Klage des Tenors bis zum Umschwung (Peripetie) in die Glaubensfestigkeit des 2. Chores. (vgl. kultische Intentionen der Erschütterung, des Entsetzens, des Glaubensbekenntnisses in Lehrplan LK, S. 16).

Der 2. Teil beginnt mit der Verlagerung der Glaubenskrise und ihrer Lösung nach innen (Zwiesgespräch der Seele mit Jesus). Danach können Trost und Seelenruhe in der Choralbearbeitung auf das Kollektiv der Kirchengemeinde übergreifen, bevor die Seele in der Tenorarie in „Freude“ und „himmlischer Lust“ aufgeht. Die Kantate kulminiert schließlich im überschwänglichen Lobpreis des Schlusschores. (vgl. kultische Intentionen der introvertierten kontemplativen Versenkung, des Lobpreises und der Apotheose in Lehrplan LK, S. 16).

Die Abfolge dieser Stationen kann zusammenfassend als Katharsis (Läuterung) gedeutet werden. Unter Einbeziehung der Tonartendisposition stellt sich die Dramaturgie der Gesamtanlage wie folgt dar:

Exposition

Sinfonia  
c-moll

Eingangschor  
c-moll -> Es-Dur

negative  
Eskalation

Sopran-Arie  
c-moll

→

Tenor-Rezitativ und Arie  
f-moll

Krise und  
Peripetie

Zentralchor  
f-moll --> Es-Dur --> c-moll

Lösung und  
positive  
Eskalation

Sopran/Bass-Rezitativ und Arie  
Es-Dur →

Chor-Choral  
g-moll →

Tenor-Arie  
F-Dur

Apotheose

Finalchor  
C-Dur

### Originalität und Konvention

Die Stellung des Werkes vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte

Die Kantate bildet sich als zyklisch angelegte Gattung des protestantischen Gottesdienstes erst im 17. Jahrhundert aus und wird zum Gegenstück der katholischen Messe.

In ihr vereinen sich die Einflüsse unterschiedlicher Kompositionsprinzipien, Gattungen und Typen. Sie reichen von der bis ins Mittelalter zurückgehenden c.-f.-Technik über die Motette und das Madrigal der Renaissance bis zur Monodie und zum Geistlichen Konzert des Frühbarocks. Die Komplexität von BWV 21 besteht gerade darin, dass das Werk alle diese Einflüsse erkennen lässt.

## **Ein Dokument der Persönlichkeit des Komponisten im Rahmen seiner Zeit**

### **Biographischer Aspekt**

Entstehung des Werkes

Die erste Aufführung der Kantate erfolgte am 3. Sonntag nach Trinitatis 1714 in Weimar, wo Bach als frisch ernannter Konzertmeister des Herzogs zu Weimar zur Komposition von Kantaten verpflichtet war. Die Kantaten hatten ihren liturgischen Platz im protestantischen Gottesdienst vor bzw. nach der Predigt, im Falle der Kantate Nr. 21 mit ihren 2 Teilen sowohl vor als auch nach der Predigt. Ihnen kam die Aufgabe zu, die Lesungen von Epistel und Evangelium im Sinne einer musikalischen Predigt zu vertiefen.

In BWV 21 stützt sich der Komponist in den Chorsätzen auf Verse aus Psalmen, aus der Geheimen Offenbarung und Choralstrophen, während er in den Vokalsoli freie Dichtung wahrscheinlich des Hofpredigers Salomon Franck vertont. In diesen Texten wird an Epistel und Evangelium des o. a. Sonntags angeknüpft: Der nicht nur im Eingangssatz „Ich hatte viel Bekümmernis“, sondern in fast allen Teilen des Werkes angesprochenen Kleingläubigkeit der Christen wird in der Epistel (Materialien 1: I. Petrus, V., 611) die Notwendigkeit des Gottvertrauens entgegengehalten: „Werft all eure Sorgen auf ihn!“ Das Evangelium (Materialien 2 und 3: Lukas 15, 111) drückt in den Gleichnissen vom verlorenen Schaf und der verlorenen Drachme die Freude Gottes über einen einzigen Sünder aus, der sich bekehrt und somit erlöst werden kann. Die starke Betonung dieses Erlösungsgedankens in der Kantate könnte den Komponisten zu dem Hinweis „per ogni tempo“ und damit der Bestimmung für jede Zeit des Kirchenjahres angeregt haben.

### **Personalstilistischer Aspekt**

Der Komponist in seiner Zeit

Mit weit über 200 überlieferten Werken nehmen die Kirchenkantaten eine besondere Stellung im Gesamtwerk Bachs ein: Der Komponist zeigt sich gerade in ihnen der hierarchischen Gesellschaftsordnung des Barock verpflichtet, die in den absoluten Autoritäten von Monarchie und Kirche gipfelt.

Aus handwerklicher Meistergesinnung heraus (vergleiche seine diversen Widmungen/Vorreden: Materialien 4) verbinden sich bei ihm artifizielle Konstruktivität mit Ausdrucksstärke. In ersterer spiegelt sich das universalistische und systematische Weltbild der damaligen Naturwissenschaft und Philosophie wider, z. B. Leibniz' Monadenlehre (vgl. Materialien 5). Die Ausdrucksstärke findet ihre Entsprechung in der Monumentalität und Dynamik barocker Architektur und Malerei, lässt aber nicht zuletzt durch die Sprache der Choräle und die neu hinzugedichteten Arientexte auch den Einfluss der irrational-subjektiven Bewegung des Pietismus erkennen.

## **Ein Dokument lebendiger Interpretation im kulturellen Umfeld unserer Zeit**

## **Rezeption des Werkes** (individuelle Möglichkeiten des Interpretieren/Subjektivität)

- in der praktischen Interpretation

puristisch/historisierend vs. wirkungsorientiert/selbstdarstellerisch

Hier soll eine Aufnahme der Kantate mit alten Instrumenten einer mit modernen Instrumenten gegenübergestellt werden und damit ein Einblick in zeitgemäße Aufführungspraktiken gewonnen werden.

- in der verbalen Interpretation

akribische Analyse vs. gehaltliche Deutung / vgl. Literatur

## **Materialien 1 - 5**

### **1 1. Petrusbrief, 5. Kapitel Vers 7–11**

*Werft all eure Sorge auf ihn! Er sorgt für euch. Seid nüchtern und wachsam! Euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlingen könnte. Widersteht ihm fest im Glauben! Ihr wisst doch, dass euren Brüdern in der Welt dieselben Leiden widerfahren.*

*Der Gott aller Gnade, der euch Christus (Jesus) zu seiner ewigen Herrlichkeit berufen hat, wird euch, die ihr kurze Zeit zu leiden habt, ausrüsten, stärken, kräftigen und befestigen. Sein ist (die Herrlichkeit und) die Macht in alle Ewigkeit. Amen.*

### **2 Gleichnis vom verlorenen Schaf.**

*Allerlei Zöllner und Sünder nahten sich ihm, um ihn zu hören. Darüber murten die Pharisäer und Schriftgelehrten und sagten: „Dieser nimmt die Sünder auf und isst mit ihnen.“ Da trug er ihnen folgendes Gleichnis vor: „Wenn einer von euch hundert Schafe besitzt und eins davon verliert, lässt er nicht die neunundneunzig in der Wüste und geht dem verlorenen nach, bis er es findet? Hat er es gefunden, so nimmt er es voll Freude auf seine Schultern. Und wenn er nach Hause kommt, ruft er seine Freunde und Nachbarn zusammen und sagt zu ihnen: Freut euch mit mir. Ich habe mein Schaf wiedergefunden, das verloren war. Ich sage euch: Ebenso wird im Himmel größere Freude sein über einen einzigen Sünder, der sich bekehrt, als über neunundneunzig Gerechte, die der Bekehrung nicht bedürfen.“*

### **3 Gleichnis von der verlorenen Drachme.**

*Oder wenn eine Frau zehn Drachmen besitzt und eine davon verliert, zündet sie dann nicht ein Licht an, kehrt das Haus aus und sucht sorgfältig, bis sie die Drachme findet? Und hat sie die Drachme gefunden, so ruft sie ihre Freundinnen und Nachbarn zusammen und sagt: Freut euch mit mir. Ich habe die Drachme gefunden, die ich verloren habe. Ebenso, sage ich euch, ist bei den Engeln Gottes Freude über einen Sünder, der sich bekehrt.*

### **4 Bachs Widmung: Das Musikalische Opfer**

*Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich an noch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema*

vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen Ew. Majestät allerunterthänigst gehorsamsten Knechte, dem Verfasser. [Widmung des Originaldruckes BWV 1079 - Leipzig, 7.7. 1747 I/73]

## 5 Sätze aus der „Monadologie“ von Leibniz

1. Alle Monaden werden von der Urmonade erzeugt (§ 47).
2. Sozusagen durch Ausblitzungen der Urmonade
3. Das Ausblitzen währt ständig fort
4. Jeder lebendige Körper hat eine herrschende Monade, die seine Entelechie oder Seele ist (§§ 63, 70).
5. Das Verhältnis der Urmonade zu den vernünftigen Seelen ist das der vollkommenen Harmonie (§§ 85 - 87), wobei die Urmonade die vernünftigen Seelen beherrscht, die selber auch herrschende Seelen sind (§ 83)

## Hinweise zur Analyse und Interpretation

### Die einzelnen Sätze der Kantate 1-9

#### 1 Sinfonia

##### a) semantisches Material

Liegeton mit folgender Sekundreibung vor allem zwischen Oboe und Violine I bei starr durchgehaltener Achtel-Bewegung des b.c. im Adagio-Tempo und c-moll (dorisch)-Rahmen Auflösung der Oberstimme in engräumiger Ornamentalmelodik	<i>schmerzliche Bedrücktheit („Bekümmernis“)</i>
	<i>klagen</i>

##### b) Entwicklung, Form und Struktur

T. 1-7	nach zweimaligem (Oboe/Viol. I) Ansatz des Themenkopfes mit tonaler Öffnung konzertierende Fortspinnung mit rhythmischer Beschleunigung vom Anapäst zur fließenden 32tel Bewegung abschließende Retardierung auf Dominante
T. 8-17 (erste Hälfte)	expressiv verschärfte Harmonik (verminderte Intervalle; T. 12 / Neapolitaner; T. 12-14); Expansion der Ornamentalmelodik Retardierung durch dissonante Fermate-Akkorde (verminderter Septakkord; T. 15/16) fallende Tendenz bei der Rückkehr in die Tonika
T. 17-20 (zweite Hälfte)	verkürzte Variante des Kopfes mit weiterfallender Tendenz in den Subdominant-Bereich über retardierendem Orgelpunkt, Ausbruch der Oboe (Arpeggio des verminderten Septakkordes) vor der Schlusskadenz

- c) Typ und individuelle Ausprägung:  
 langsamer Concertosatz mit Oboe und Violine I als konzertierenden Stimmen und ausgeprägtem Continuo, wobei das musikalische Material den Schlüsselbegriff „Bekümmernis“ des Kantatentitels emotional umkreist bzw. verdeutlicht

## 2 Coro

Zwei in betontem Kontrast („aber“) zueinander stehende Sätze bedingen eine entsprechende musikalische Gestaltung:

### 2.1 „Ich hatte viel Bekümmernis“

#### a) semantisches Material:

Ausrufe („ich“) in Vorwegnahme der wiederholten Kontur (**g - c - h**) des Fugenthemas in **c**-moll:

*wiederholtes  
Aufbäumen  
gegen Bedrücktheit*

Tonwiederholung, sich übersteigernde Sekundengführungen (vgl. Beginn Sinfonia)

#### b) Entwicklung, Form und Struktur

1. *Durchführung:* Überkreuzimitation von dux- und comes-Paaren  
 (T. 1–7) Sopran-/Tenor als Dux - Alt/Bass als Comes

2. *Durchführung:* Wiederholung im Dominantbereich  
 (T. 8–14)

3. *Durchführung:* Tausch innerhalb der einsetzenden Stimmenpaare  
 (T. 14–19) Tenor/Sopran - Bass/Alt mit Lösung von der dux-comes-Systematik und Hinwendung zum parallelen Dur

4. *Durchführung:* Engführung von Dux-Comes in Sopran/Bass (20 ff);  
 (T. 20–30) Alt/Bass (23 ff), Tenor/Bass (26 ff) und Sopran/Bass (29 ff)  
 zugunsten ostinater Bassführung  
 Verstärkung des Melismas auf „Herzens“ durch Oboenkantilene (T. 23, 26, 29)  
 subdominantischer Bereich

5. *Durchführung:* Rückkehr zur Sekundengführung in systematisch  
 (T. 31–37) steigender Einsatzfolge B/ T / A / S, ab T. 35  
 sich übersteigernd, zur Tonika zurückkehrend mit konzentrierendem Basseinsatz in phrygisch offenem Schluss

- c) Typ und individuelle Ausprägung:  
 Chorfrage mit lamentierenden Wiederholungen  
 Steigerung durch die Systematik der Einsätze  
 Abbruch auf dem Höhepunkt

### 2.2 „aber deine Tröstungen erquicken meine Seele“

#### a) semantisches Material:

nach spannungsvollem Liegeklang  
 (Septakkord; T. 38)

*Erwartung*

diatonisch fallende Terz- bzw. Sextparallelen  
 mit Durwendung steigende Terz- bzw. Sextparallelen  
 Schwungkoloraturen im Vivace

*„Tröstungen“  
„erquicken“  
„Seele“*

#### b) Entwicklung, Form und Struktur

T. 39–42 Kanon zwischen Ober- und Unterstimmen über figuraler Continuo-Motorik

- T. 42–47 höherer Einsatz der Stimmen mit ausgeweiteter Melismatik  
 T. 47–54 thematische Einbeziehung des Orchesters; Sopraneinsatz in Gipfellage, Melismatik  
 T. 54–58 finale Stauung durch Verlangsamung, Wegfall der Koloraturen  
 Engführung Bass - Alt - Sopran mit Konzentration auf tonaler Ausgangsbasis **C**

- c) Typ und individuelle Ausprägung  
 Chor mit konzertierend eingeführten Gruppen in 2 Steigerungsstufen und Retardation zur Abrundung des Gesamtchores

**3 Sopran-Arie: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not ...“**  
 Zentraler Affekt der „Bekümmernis“ emotional vertieft

- a) semantisches Material:  
 wiegender 12/8-Takt in **c-moll**; Oboe über teilweise pausendurchsetztem basso continuo dissonante Dreiklangsbrechung bzw. Neapolitaner in Seufzer einmündend (T. 12 = **a**)  
 circulatio-ähnliche Figuren unter stetigem Richtungswechsel (T. 34 = **b**)
- elegische  
Besinnlichkeit  
Klagen  
Weinen  
sich winden unter  
nagender  
Seelenpein*

- b) Entwicklung, Form und Struktur  
 T. 1–8 Ritornell mit Kopf aus **a**, nach Dur sich wendender Mitte aus **b**, die in Trugschluss einmündet (Beginn T. 5)  
 Wiederaufnahme von **a** und danach Finalkonzentration mit Kombination aus **a** und **b** (T. 68)  
 T. 8–18 ausgeweitetes Ritornell durch Konzertieren zwischen Oboe und Sopran (intensivierende Seufzer) Öffnung nach Dominante  
 T. 18–24 auf der Dominante ansetzende 2. Reprise des Ritornells mit periodischer Finalkonzentration nach **c** (vgl. 1. Ritornell)  
 emotional gesteigerter Vokalpart bei „nagend“, „Schmerz“ (exclamatio) und „Seufzer“ (Gipfellage)  
 Da capo (T. 18 ) als rahmensymmetrische Abrundung

- c) Typ und individuelle Ausprägung:  
 durch Konzentration auf das Ritornell einheitliche Lamento-Arie

**4 Tenor-Rezitativ und -Arie**

4.1 Rezitativ: „Wie hast du dich, mein Gott...“

- a) b) deklamatorisch-rhetorische Entwicklung des Rezitativs
- |        |  |  |
|--------|--|--|
| T.1–4  | Septsprung in den Dissonanzklang der Streicher<br>bizzarrer Melodiefall im Rahmen von neapolitanischem bzw. dissonantem Akkord mit abschließendem Seufzermotiv in Moll ansteigende (Sept-)Schlusswendung über phrygischem Bass | <i>verzweifelte<br/>Anrufung<br/>in schmerzlicher<br/>Notsituation als<br/><br/>offene Frage</i> |
| T. 5–9 | durch dissonante Streicherakkorde unterstützte Klageetöne (T. 56) in circulatio-ähnliche Figuren ausmündend  | <i>vorwurfsvolle<br/>„An“-Klage als<br/>eindringliche</i>  |

- |          |  |   |
|----------|--|---|
|          | mit steigender Schlusswendung (phryg. Bass)  | <i>Frage</i>  |
| T. 9–11  | Dreiklangsmelodik in Durparallele über konsonantem Liegeklang melodisch-harmonische Eintrübung in Moll-Subdominante                          | <i>glückliche Erinnerung und schmerzliche Enttäuschung</i>        |
| T. 12–18 | aufwärtsdrängende Diatonik und pausendurchsetzte Ruf-Melodik mit dissonanter Verschärfung bis zum Neapolitaner phrygische Öffnung am Schluss | <i>verzweifelter Hilferuf der sich verlassen glaubenden Seele</i> |
- c) Typ und individuelle Ausprägung:  
Akkompagnato-Rezitativ, das durch seinen offenen Schluss zur Arie hin gespannt ist
- 4.2 Arie: „Bäche von gesalzenen Zähren“  
Bildliche Veranschaulichung der seelischen Verzweiflung
- a) semantisches Material:
- |  |   |
|--|---|
| <i>Hauptteil:</i> figurale Kontinuität einer Wellenmelodik aus Seufzersekunden bei engem bis weitem Ambitus und akkordischer Verdichtung im subdominantischen Moll   | <i>stetig fließende Tränenbäche teils verhalten, teils heftig in breiter Strömung</i>         |
| <i>Mittelteil:</i> unruhiges (daktyl- bzw. anapästisches) Wellenmelisma in schnellem Tempo zu korrespondierend gegenläufiger Begleitung in weiträumig fallender Sequenz Wellenmelodik aus Hauptteil in stärkerer harmonischer Fluktuation abwärtsleitend bis zum Liegeton extremer Sprung zum Spitzenton (T. 34) | <i>Verletzung durch „Sturm und Wellen“</i><br><br><i>Untergang erschreckende Höllenvision</i> |
- b) Entwicklung, Form und Struktur
- Hauptteil:*
- |          |   |
|----------|---|
| T. 1–4   | Ritornell aus engräumig „leierndem“ Kopf Fortspinnung aus fallender Lamentosequenz und weiträumigem Anstieg, der kadenzierend ausschwingt |
| T. 5–8   | Wiederholung des Ritornells mit Einstieg der Singstimme in seinen Kopf  |
| T. 9–14  | zentrifugale Lösung der nun führenden Singstimme von der Ritornellgestalt Veranschaulichung des „stets“ durch Liegeton                    |
| T. 15–20 | Wiederaufnahme des Ritornells mit konzertierender Verklammerung von Streichern und Singstimme   |
| T. 20–24 | rahmensymmetrische Abrundung durch instrumentale Wiederholung des Ritornells  |
- Mittelteil:*
- |          |  |
|----------|--|
| T. 24–27 | zentrifugal fallende Sequenz im Tempokontrast zum Hauptteil  |
| T. 28–38 | krisehafte Variation des Hauptteils im subdominantischen Bereich mit Einmündung in das originale Ritornell zum Da Capo: symmetrische Abrundung der gesamten Arie |



- c) Typ und individuelle Ausprägung:  
 figural bzw. melismatisch angelegte Da-Capo-Arie;  
 die starke Prägung des Hauptteils durch die Ritornellgestalt erscheint als  
 Gegengewicht zum verlaufs- und wechselhaften Mittelteil, der ebenfalls auf  
 das Material des Ritornells zurückgreift.

## 5 Coro (Chor)

Text: Antwort des Psalmisten auf die verzweifelten Ausrufe in 2 Phasen:

### 5.1 „Was betrübst du dich - und bist so unruhig“

- a) semantisches Material:  
 Moll (mit rhythmischer Prägnanz) mit Dissonanzen (T. 2), Seufzermotiven (T. 4, 10) und phrygisch-offenen Schlüssen (T. 4, 19 nach hemiol. Stauung)  
 kontinuierliche Motorik (Chor, Fagott)  
 mit ostinater alternierender Anapäst-Begleitung  
 permanente „fuga“-Struktur mit fallender Tendenz  
 in Themenkontur und Einsatzfolge (zugespitzte Engführung, phrygischer Schluss)
- Identifikation  
mit der  
Betrübnis  
und der als  
haltlose Flucht  
gedeuteten Unruhe*
- b) Entwicklung, Form und Struktur  
 T. 1–10 korrespondierende Zweitaktgruppen, beim 2. Mal hemiolisch erweitert und gestaut (Dominante)  
 T. 11–17 teilweise Entladung in schnellem Kanon mit Quartfortschreitung in der Einsatzfolge:  
 A - S - B - T / A - S - B - T  
 g -> c -> f -> b / es -> as -> d -> g  
 T. 17–25 zuspitzende Engführung mit Themeneinsätzen auf jedem Taktschlag, wobei die Taktordnung durch das um eine Viertel auf 5/4 erweiterte Thema aufgehoben erscheint  
 -> *Haltlosigkeit*  
 T. 26–27 Bremsung durch Adagio-Akkorde in phrygischer Folge

### 5.2 „Harre auf Gott, - denn ich werde ihm danken, - dass er meines Angesichts Hilfe ist.“

- a) semantisches Material:  
 durch Dur-Homophonie gefestigter Ruf, Aufschwung  
 in den Halteton  
 Durchimitation  
 hoher Sopran (T. 37 ff)  
 homophon gefestigt („hymnisch“)  
 Fugenthema (1) mit Tonwiederholung (vgl. Anfangschor), Dreiklang und Ausweitung;  
 aufwärtsdrängende Diatonik (2), Schwungfiguren (3)  
 und weitere Ausweitung des Ambitus (4, 5)  
 in den 4 Kontrapunkten (25)
- Umschwung in die  
Sicherheit und  
Zuversicht  
hoffnungsvolle  
Erhebung  
Glaubensfestigkeit  
in zunehmender  
Begeisterung*
- b) Entwicklung, Form und Struktur  
 T. 28–36 nach Akkordimpulsen imitatorische Expansion (dux - comes) und homophone orchestrale Fortspinnung von der Oboe getragen  
 T. 37–42 homophoner Chorsatz mit exclamatio im Sopran und  
 T. 38 kantabler Fortführung

- T. 43 ff fünfstimmige Permutationsfuge unter strikter Beibehaltung des dux-comes-Prinzips auf den Tonstufen **c - g** in 3 Durchführungen (vgl. Skizze), die eine Synthese von Chor und Orchester und konsequente Ordnung anstreben, so dass Festigkeit und Zuversicht auch formal symbolisiert sind.

### Orchester

<b>Oboe</b>	1 2 3 4 5 - - - 1 2 3
<b>S (VI 1)</b>	1 2 3 4 1 2 3 4 5 5 1 2 3 1
<b>A (VI 2)</b>	1 2 3 4 5      1 2 3 4 5 1 2 3 4
<b>T (Br)</b>	1 2      1 2 1 2 3 4 5
<b>B (Fg)</b>	1 2 3      1 2 3 4 5

- c) Typ und individuelle Ausprägung:  
Zusammenwirken von motettisch textinterpretierender Reihung in Anlehnung an den Zweischritt „Präludium - Fuge“ und polyphone Satztechniken vom vorbarocken Kanon bis zur strengen Permutationsfuge

## 6 Rezitativ und Duett

Der schon im vorausgegangenen Chor angedeutete Dialog wird nun zum ausführlichen Zwiegespräch der Seele mit Jesus als für den Pietismus typisches mystisch sublimiertes Liebesduett.

### 6.1 Rezitativ:

#### a) b) deklamatorisch (-rhetorische) Entwicklung des Rezitativs

T. 1–2	abwärts gleitende Melodik über (konsonantem) Dur	<i>zärtliche Anrufung</i>
T. 3	signal- bzw. rufartiger und pausendurchsetzter Anstieg bei Aufhellung der Streicherbegleitung (Tonleiter in Violine I) steigende Signal- und	<i>dringliche Frage</i>
T. 4	fallende Bogenmelodik	<i>demonstrative und tröstende Antwort</i>
T. 5–6	Septsprung zuerst aufwärts, dann abwärts bei tiefem Liegeklang (Subdominante)	<i>erstaunte Frage angesichts nächtlicher Dunkelheit</i>
T. 7–9	Durdiatonik mit steigendem (T. 8) und fallendem Sprung (T. 9)	<i>Ermutigung aus „Wächterposition“ gegenüber „Schalken“</i>
T. 10–11	weiträumige Melodik in harmonischer Aufhellung (Mediante)	<i>Aufforderung zur Erleuchtung</i>
T. 12–15	korrespondierende Wiederholung und metrisch gefestigter Schluss mit melismatischer Umspielungsmelodik in anapästischem Rhythmus	<i>Erhörung und sichere Verheißung des süßen Heils</i>

### 6.2 Duett:

#### a) semantisches Material:

bogenförmige Durdiatonik (z.B. T. 1 / 2)	<i>einschmeichelnde Bitte</i>
engräumige „Suspiratio“ (T. 5 / 6)	<i>klagende Bitte</i>

(Ruf - Pause - Seufzermotive)  
Schwungmelismatik (T. 7 / 8)  
Schwebemelismatik (T. 14 / 15; 20 ff)  
steigende bzw. fallende Sekunde (T. 25 ff)

*„erquickende“ Gnade  
Kleingläubigkeit  
Bejahung, Verneinung*

b) Entwicklung, Form und Struktur

*Hauptteil*

- T. 1–9 imitatorische Korrespondenz mit gestalthafter bogenförmiger Kantilene und engräumiger „suspirstio“, abschließende Vereinigung der Solostimmen
- T. 9–15 imitatorische Korrespondenz, einmündend in eine kurze Vereinigung und den Gegensatz von resignierend fallender Schwebel- (Sopran) und „belebender“ Schwungmelismatik (Bass), zentrifugale Harmonik
- T. 15–23 Variante (T. 19) ohne „suspirstio“ in moll mit ausgedehnter, zwischen beiden Solostimmen korrespondierender Schwebemelismatik
- T. 23–36 Kombination von „suspirstio“ und bogenförmiger Diatonik Expansion der „suspirstio“ mit Konfrontation von „ja“ und „nein“

*Mittelteil:*

- T. 37–73 imitatorische Korrespondenz eines tänzerischen Melodiebogens (Passepied), dessen zweite Hälfte an die Kantilene zu Beginn des Hauptteils anklingt seine Fortspinnung im enggeführten Kanon zwischen Sopran und Bass als Symbol der erklärten Bitte, abschließende (ab T. 67) Annäherung an den Hauptteil

*Hauptteil:* Wiederholung des ersten Abschnittes mit verstärkter Gravitation, Beschränkung der „suspirstio“ auf den intervallisch ausgeweiteten Ruf (Glaubensgewissheit), abrundende Reprise der gestalthaften Anfangskantilene im basso continuo als rahmensymmetrische Verklammerung

c) Typ und individuelle Ausprägung:

Das Duett deutet ein Ritornell nur knapp an, die Wiederaufnahme des Hauptteils ist stark verkürzt.

Die Beschränkung auf den basso continuo als instrumentale Begleitung führt zum Triosatz mit konzertierenden Solostimmen.

**7 Chor:**

Die Kombination des Psalmwortes „Sei nun wieder zufrieden, denn der Herr tut dir Guts“ mit 2 Strophen des Chorals „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (G. Neumark) hebt die subjektiv-persönliche Gottesbegegnung des Duetts auf die objektiv allgemeine Ebene.

a) semantisches Material:

rhythmische und diatonische Ebenmäßigkeit  
(aus der fallenden Schlusszeile des Chorals abgeleitet)  
Entfaltung in weiträumigen Melodiebögen bei kompensierenden Richtungen  
Einmündung in Liegetöne bzw.  
abrundende hemiolische Stauung an Zeilenenden

*„Zufriedenheit“  
als Ausgeglichenheit  
und  
Beruhigung*

b) Entwicklung, Form und Struktur

1. Strophe: c.f. im Tenor  
fugierter Chor (Soli) der drei übrigen Stimmlagen  
und basso continuo,  
Engführung der vorwiegend fallenden Thematik
2. Strophe: Steigerung und Verdichtung durch Verlagerung  
des c.f. in die Oberstimme  
Terz-Parallelführung und colla parte des Orchesters  
(incl. Posaunen)  
auftaktige Achtelfigur z.T. als Begleitmotiv  
im basso continuo (T. 91 ff)  
verstärkte Verwendung der ansteigenden Thematik

c) Typ und individuelle Ausprägung:

Von der Kanontechnik geprägte Choralbearbeitung mit gesteigerter 2. Strophe

**8 Tenor-Arie**

Der Text beinhaltet das vollkommene Aufgehen der „Seele“ in der „Freude“ über den „Tröster“ Jesus, wobei noch einmal deren Ausgangslage der „Bekümmernis“ eingebracht wird.

a) semantisches Material:

Passepied-Rhythmus (u.a. punktierter Daktylus)  
Signal- und Aufschwungmelodik (Dur)

*Kundgabe der Freude  
im tänzerischen  
Schwung  
befreites Jubilieren*

weiträumige Figuration (Continuo-Vc.) bzw.  
Melismatik (Solostimme)

b) Entwicklung, Form und Struktur:

- Ritornell: Impuls, expansiver Ausschwingung und  
hemiolische Schlusskonzentration
- Hauptteil: über dem mehrmals wiederholten zentri-  
petalen Ritornell tänzerische Expansion der  
Singstimme mit konzertierender Annäherung  
an das Ritornell
- Mittelteil: modulatorische Expansion und Abspaltung  
des Ritornellmaterials (vor allem Auf-  
schwungmelodik, vgl. T 459 ff)  
im Spannungsfeld von Dur und Moll  
Da Capo Hauptteil

*Verwandlung von  
Traurigkeit in  
Freude*

c) Typ und individuelle Ausprägung:

nur von der Continuogruppe begleitete tänzerische da-capo-Arie auf der Grundlage des Ritornellmaterials

**9 Schlusschor**

Text: Die Verse aus dem 5. Kapitel der „Geheimen Offenbarung“ sprechen mit dem „erwürgten Lamm“ Jesu' unschuldigen Opfertod über Sünde, Tod und Hölle im Moment der Parusie, d. h. der Wiederkehr am Tag des Jüngsten Gerichtes (Apotheose), an, wo ihm umfassender Lobpreis zuteil wird.

a) semantisches Material:

monumentale Akkordblöcke mit Ausrufcharakter  
markant aufsteigende Fanfarenmelodik (3 Trompeten)  
expansive Schwung-Melismatik (Allegro)

*Verherrlichung der  
Majestät  
überschwänglicher*

- b) Entwicklung, Form und Struktur:
- T. 1–11 harmonisch expansive (Medianten) Chor-Homophonie umspielt von konzertierenden Streichern und Oboe bzw. Trompeten, die sich zum Halbschluss vereinen
  - T. 12 ff Permutationsfuge aus Thema und 3 Kontrapunkten, durch Zwischenspiele aufgelockert
  - T. 12–25 steigende Durchimitation des Soloquartetts in konsequenter dux-comes-Folge (cg) mit b. c.-Begleitung
  - T. 26–39 entsprechende Durchimitation des Tutti-Chores gesteigert durch colla parte und konzertierendes Orchester (Anapäst-Rhythmus)
  - T. 40–46 Kulminationspunkt durch thematischen Einsatz der Trompeten als dux, gefolgt vom comes der Violinen mit harmonisch fallender Tendenz; dazu strukturelle Konzentration aus z.T. enggeführten Abspaltungen des melismatischen Materials
  - T. 47–58 Chor-Homophonie im subdominantisches Bereich, enggeführte Melisma-Abspaltungen, zur Tonika zurückmodulierend (ab T. 50)
  - T. 58–68 letzter Höhepunkt durch dux-comes-Folge in Chorbass (T. 58 / vgl. T. 26) und Trompete (T. 62 / vgl. T. 40) mit Ausschwingung durch Engführungen der Melisma-Abspaltungen
- c) Typ und individuelle Ausprägung:  
*Schlusschor mit Apotheosecharakter*  
monumentale Grave-Einleitung zu einem Hauptteil mit Permutationsfuge, aufgelockert durch ein konzertierendes Zwischenspiel (T. 50-55) und konzertierende Orchestereinwürfe

### Literatur

- Dürr, Alfred: Die Kantaten von J.S. Bach, 2 Bände, dtv, München 1971
- Dürr, Alfred: Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1971
- Schering, Arnold: Bach, Kantate Nr. 21, Taschenpartitur, Eulenburg, London 1929
- Moser, Hans-Joachim: Bachs Werke, Werkbrüder, Kassel 1964
- Schweitzer, Albert: J.S. Bach, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922
- Schmitz, Arnold: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs, Schott, Mainz 1950
- Jakoby, Richard: Die Kantate, in: G. Fellerer (Hrsg.): Das Musikwerk, Arno Volk-Verlag, Köln 1968
- Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Artikel: Kantate, Bärenreiter-Verlag, Kassel/Basel/Paris/London/NewYork 1965 (Artikel Kantate)
- Ton Koopman: Aspekte der Aufführungspraxis, in: Christoph Wolff (Hrsg.): Die Welt der Bach-Kantaten. Band II, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel 1997
- Günther Zedler: Die erhaltenen Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, Books on Demand, Norderstedt 2008
- Küster, Konrad (Hrsg.): Das Bach-Handbuch, Metzler/Bärenreiter, Kassel 1999
- Eidam, Klaus: Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach, Piper, München 2000