„Mein Herze schwimmt in Blut".

Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs.

Von Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).

Seitdem die von der alten Bachgesellschaft veranstaltete Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs abgeschlossen vorliegt, sind wohl hie und da kleinere, noch unbekannte, mehr oder weniger beglaubigte Kompositionen des Meisters aufgefunden worden, aber kein größeres Werk, das an sich oder für das Bild des gesamten Schaffens Bachs von Bedeutung gewesen wäre.

Um so erfreulicher ist es, daß hier von einer bisher übersehenen Komposition Bachs berichtet werden kann, die, unzweifelhaft echt, den reichen Schatz an geistlichen Kantaten, den wir besitzen, um ein wertvolles Stück vermehrt und, da ihre Entstehungszeit wenigstens annähernd bestimmt werden kann, auch für die Entwicklungsgeschichte Johann Sebastians einen Baustein hergibt.

* * *

Das „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des ververstorbenen Kapellmeisters Karl Philipp Emanuel Bach" [1]) führt auf den Seiten 66ff. die Werke J. S. Bachs an, die sich in dieser umfangreichen Sammlung befunden haben und darunter (S. 71) eine „Discantcantate: Mein Herze schwimmt

---

[1]) Hamburg: Schniebes 1790.

in Blut usw. Mit 1 Hoboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen." Schon 1770 hatten Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn in ihrem „Verzeichniß Musikalischer Werke usw." auf S. 9 angezeigt: „Bach, Joh. Seb. Mein Herze schwimmt in Blute a Oboe, 2 Viol., Viola obig. Sopran Solo e Fondamento. In Stimmen 1 Thlr."

Es lagen also zwei höchst beachtenswerte Hinweise auf ein Bachsches Werk vor, die aber merkwürdigerweise sowohl von den Redaktoren der Gesamtausgabe, welche ja verschiedentlich von nur dem Namen nach bekannten, aber unauffindbaren Kantaten berichten, übergangen, als auch von Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie nicht verfolgt worden sind. Noch sonderbarer mutet es an, daß die Stimmen zu dieser Kantate seit langem zu dem alten Bestande der Musiksammlung der Königlichen Bibliotek in Berlin gehören (Signatur: St. 459), und gänzlich unbeachtet geblieben sind, trotzdem C. H. Bitter darauf aufmerksam gemacht hat[1]).

Wilhelm Rust hat das Stimmenmaterial allerdings bereits im Jahre 1853 geprüft, wie aus dabeiliegenden Notizen von seiner Hand hervorgeht, und wohl auch, nachdem er in die Redaktionskommission der Bachgesellschaft eingetreten war, die Aufnahme der Kantate in die Gesamtausgabe ins Auge gefaßt[2]). Mit seinem noch heute zu bedauernden, allzu frühen Ausscheiden aus der Schar der Herausgeber ist die Ausführung dieses Planes, wie manches andere, zunichte geworden.

Die Aufschrift des Umschlages, in dem diese zum Teil autographen Stimmen verwahrt werden, zeigt die Hand K. Ph. E. Bachs und lautet: „Geistliche Cantate Mein Herze schwimmt im Blut â Soprano Solo, 1 Hautb., 2 Viol., Viola e Basso di J. S. Bach". Es ist mit Sicherheit anzunehmen,

---

[1]) Johann Sebastian Bach. Bd. I, 2. Aufl. Dresden 1880, S. 299.

[2]) In Wilhelms Rusts Nachlaß, den Herr Dr. Erich Prieger in Bonn besitzt, finden sich sorgfältige Abschriften dieses Stimmenmaterials. Herr Dr. Prieger hatte die Freundlichkeit, mir vor etwa Jahresfrist die Durchsicht des Rustschen Nachlasses zu gestatten, wobei ich auf diese bis dahin unbeachtete Kantate Bachs aufmerksam wurde.

daß diese aus dem Besitze Georg Pölchaus herrührenden[1]) Stimmen, auf welche hernach näher eingegangen werden soll, mit den in Karl Philipp Emanuels Nachlaßverzeichnisse erwähnten identisch sind.

Ließ sich auch schon aus diesem Materiale ein Bild von Art und Wesen der Kantate gewinnen, obwohl die Singstimme zu zwei Arien und der ganze Text darin fehlt, so können wir doch von einer Wiedergewinnung des Werkes erst jetzt sprechen, nachdem Herr C. A. Martienßen aus Berlin so glücklich gewesen ist, in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen die vollständige autographe Partitur der Komposition aufzufinden[2]).

Die übrigen in der genannten Bibliothek verwahrten Manuskripte, welche Abschriften Bachscher Werke enthalten, lassen erkennen, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Kopenhagen eine, wenn auch vielleicht nicht allzu große Bachgemeinde bestanden hat, deren Mittelpunkt der Komponist Christoph Ernst Friedrich Weyse und der Musikliebhaber Petersen Grönland bildeten. Beider Interesse für Bachs Kunst ist wohl auf J. A. P. Schulz zurückzuführen, der bei Kirnberger studiert und dessen Verehrung für Johann Sebastian übernommen hatte; er mag sie auf seinen Schüler Weyse weiter übertragen haben.

Von Weyses Hand — wie Herr Martienßen feststellte, — bewahrt die Kopenhagener Bibliothek eine Abschrift der Partitur unserer Kantate, an deren Ende sich der Vermerk findet: „1824 d. 5. Oktober, nach Joh. Seb. Bachs, des Verfassers, eigener Handschrift". Obwohl jedem Kenner der Bachschen Handschriften nicht der geringste Zweifel auftauchen wird, daß die von Herrn Martienßen aufgefundene Partitur

---

[1]) Nach Mitteilung des Herrn Direktor Professor Dr. A. Kopfermann.

[2]) Herr Martienßen, der zur Zeit mit anderen drängenden Arbeiten beschäftigt ist, hat mir die Prüfung und Bearbeitung seines Fundes überlassen, damit das Bach-Jahrbuch noch rechtzeitig einen Bericht über die Kantate erhalten konnte. Für seine Bereitwilligkeit sei ihm auch hier gedankt, ebenso der Direktion der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen für ihr Entgegenkommen, das sie durch Übersendung der kostbaren Handschrift nach Berlin bewies.

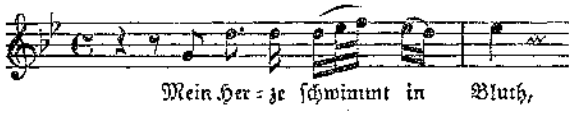
autograph ist, kann diese Bemerkung Weyses doch als noch sichernde Bestätigung dienen.

Auch darüber, wie diese Handschrift Bachs nach Kopenhagen gekommen sein mag, läßt sich eine begründete Vermutung aussprechen. Auf einer in der gleichen Bibliothek befindlichen Abschrift des ersten Chores der Bachschen Michaeliskantate „Es erhub sich ein Streit" liest man den Vermerk: „Dem Herrn Justizrat Grönland in Copenhagen empfiehlt sich ganz ergebenst Georg Pölchau 1821". Stand aber Pölchau mit dem Kopenhagener Bachkreise in Verbindung, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er es war, der das Autograph der Kantate an Grönland oder Weyse zur Kenntnisnahme und Abschrift schickte und aus irgend einem Grunde nicht zurückerhielt. Da Pölchau den Nachlaß Karl Philipp Emanuels erworben hatte, ist auch anzunehmen, daß das Kopenhagener Autograph die „Eigenhändige Partitur" des Nachlaßverzeichnisses ist. So wird nun in Berlin und Kopenhagen getrennt verwahrt, was einst bei Philipp Emanuel und dann bei Pölchau vereint war.

Die autographe Partitur der Kantate besteht aus fünf Blättern gelblichen Papieres in Klein-Folio-Format, die sich in einem blauen Umschlage befinden. Dieser trägt, von Philipp Emanuels Hand, die Aufschrift: „Cantate von J. S. Bach" und, in moderner Schrift, den Zusatz: „Autogr." Am Kopfe des ersten Blattes liest man: „Cantata a Voce Sola — una Oboe — due Violini — una Viola Con .... (Der Rest ist mit der Ecke des Papiers abgerissen.) Wie dieser Titel zeigen alle zehn Seiten Sebastians Schriftzüge, überall deutlich lesbar, mit ziemlich spitzer Feder hingesetzt, wechselnde Eile beim Niederschreiben verratend. Zahlreiche Korrekturen lassen erkennen, daß es sich, wofür auch das sonstige Bild des Manuskriptes spricht, um die erste Niederschrift der Komposition handelt, nicht etwa um eine Reinschrift, und beseitigen die Möglichkeit, aus dem Mangel der Namhaftmachung eines Komponisten in der Handschrift selbst etwa darauf zu schließen, daß man es mit einer Abschrift zu tun habe, die sich Sebastian von einem fremden Werke gemacht hat; falls dieser Gedanke, nach den oben erörterten Zeugnissen für die Autorschaft Bachs, überhaupt noch in Betracht kommt.

Das wichtigste ist jedoch, daß das Werk selbst Bachs Schöpfergeist deutlich spüren läßt.

Gleich das erste ausgedehnte Rezitativ (C, c moll, 22 Takte), das ohne instrumentale Einleitung die Kantate eröffnet, gehört zu den für Bachs Art charakteristischen Partien des Werkes. Von beiden Violinen und der Viola in langgezogenen, immer schmerzlicher werdenden Akkorden begleitet, beginnt der Solo-Sopran in zeilenweise abgehackten Phrasen erst klagend, dann erregter:

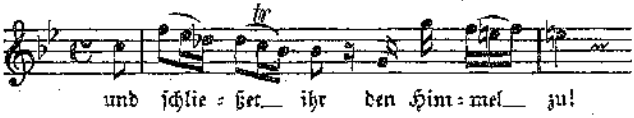


Weil mich der Sünden Bruth
In Gottes heil'gen Augen
Zum Ungeheuer macht.
Und mein Gewissen fühlet Pein,
Weil mir die Sünden nichts
Als Höllenhenker sein.

Mit einer schroffen, querständischen Wendung vom g moll-Dreiklang zum Sekundakkord der Dominante von As setzt ein heftig deklamierter Teil ein:

Verhaßte Lastermacht!
Du, Du allein
Hast mich in solche Noth gebracht,
Und Du, Du böser Adams-Samen
Raubst meiner Seelen alle Ruh,

der nach starken Modulationen arios in C dur klagend ausklingt:



Von neuem erfassen Schmerz und Scham die reuige Seele,

Ach! Unerhörter Schmerz!
Mein ausgedorrtes Herz
Will ferner mehr kein Trost befruchten.
Und ich muß mich vor Dem verstecken,
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

die erst aufschreit, dann in stiller Bekümmernis und Ehrfurcht versinkt. Zu dem wilden Wechsel in der Deklamation der Singstimme stehen die fast durchweg gehaltenen Akkorde der begleitenden Instrumente im Gegensatz; aber die heftig modulierenden Harmonien mit ihren gehäuften Sekund- und verminderten Septimenakkorden folgen der Erregtheit der Stimmung.

An den ruhigeren Ausklang des Rezitatives knüpft die erste Arie (C, c moll) an, die außer vom Continuo nur von einer Oboe begleitet wird.

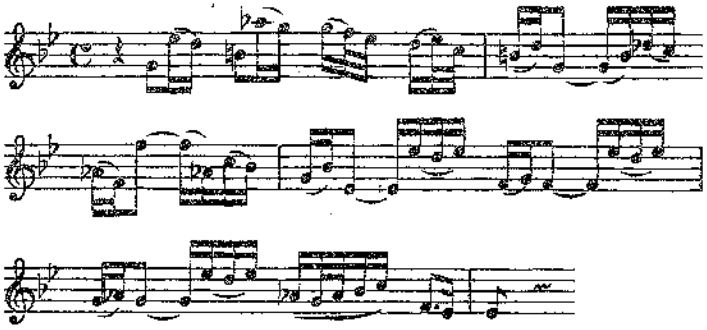
Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist.
Und Ihr nassen Trähnenquellen
Könnt ein sichres Zeugniß stellen,
Wie mein sündlich Herz gebüst.

Mein Herz ist itzt ein Thränenbrunn,
Die Augen heiße Quellen.
Ach Gott, wer wird Dich doch zufrieden stellen?

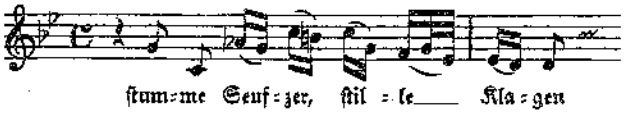
Eine eigentümliche Form der Da capo-Arie liegt vor. Der erste Teil (Textzeile 1—3) wird wie üblich eingeleitet und abgeschlossen durch gleichlautende reine Instrumentalsätze; der Mittelteil der Arie aber zerfällt in zwei Abschnitte. Zunächst bringt die Singstimme die folgenden drei Textzeilen wie im Hauptteil von der Oboe begleitet; daran schließen sich ganz unvermittelt die Zeilen 7—9 als Rezitativ ohne Oboe. Dann folgt das Da capo. Es mag ein Zufall sein, daß durch die Einschiebung dieses sechstaktigen Rezitatives ein Gleichgewicht in der Ausdehnung zwischen dem Haupt- und dem Mittelteile der Arie erreicht wird; beide zählen so $27^1/_2$ Takte. Dem Inhalte nach gehören die Textworte dieses Rezitatives zu den folgenden Zeilen der Dichtung, und auch musikalisch wird der Hörer leichter den Anschluß zu dem nächsten akkompagnierten Rezitative finden, als zurück zum Hauptsatze der Arie.

Das Stück läßt sich seiner musikalischen Stimmung nach dahin charakterisieren, daß es — als Gegensatz zu der erregten

Einleitung des Werkes — auf den Ton schmerzlicher Resignation gestellt ist. „Still klagt" die Oboe,



leise stöhnt die Singstimme allein auf, um dann ihre Seufzer



mit den Klagen des Instrumentes zu verbinden. C moll wird als Tonart festgehalten, durch einige Ausweichungen nach Es dur aufgehellt.

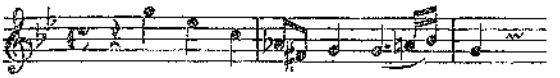
Der erste Abschnitt des Mittelteiles geht über b moll nach g moll; er verarbeitet das thematische Material des Hauptsatzes; ein in der Singstimme auftauchendes neues Motiv ist den vorher von ihr gebrachten seufzenden Tonfolgen nahe verwandt. Die folgenden, in kleinste Textteilchen zerrissenen rezitativischen Takte schließen bange fragend auf dem G dur-Dreiklang.

In dem anschließenden zweiten Rezitativ begleiten wieder die Streichinstrumente. Die Hoffnung auf die durch Reue verdiente Gnade Gottes:

Doch Gott muß mir genädig seyn,
Weil ich das Haupt mit Asche,
Das Angesicht mit Trähnen wasche,
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage,

und das kniefällige Flehen darum:

Und voller Wehmuth sage:



finden darin prägnanten, zum Arioso gesteigerten Ausdruck. Die eindringlich deklamierten Worte

Ach ja! sein Herze bricht
Und meine Seele spricht:

leiten zu der zweiten Arie (Andante, $^3/_4$, Es dur) über, die den Kern und nach Gehalt und Umfang das Hauptstück des Werkes bildet[1]). Im formalen Aufbau ähnelt sie der ersten Arie. Wieder wird der erste Teil von einem hier den Streichern übertragenen Instrumentalsatze eingerahmt, wieder wird im Mittelteile nur in der Singstimme etwas neues thematisches Material verwendet, und wie dort wird eine Überleitung zum Da capo durch eine gesonderte Gruppe von wenigen Takten hergestellt, die aber hier nicht rezitativisch behandelt wird, sondern als Adagio-Sätzchen in Erscheinung tritt. Der Text lautet:

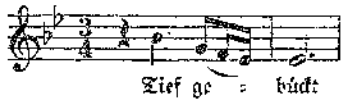
Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott,
Vor Dir.
Ich bekenne meine Schuld,
Aber habe doch Geduld
Mit mir.

In dem homophon gehaltenen Einleitungsritornelle singt die erste Geige, von den übrigen Streichern begleitet, in weit gespannter melodischer Linie leicht kolorierend das, womit der

---

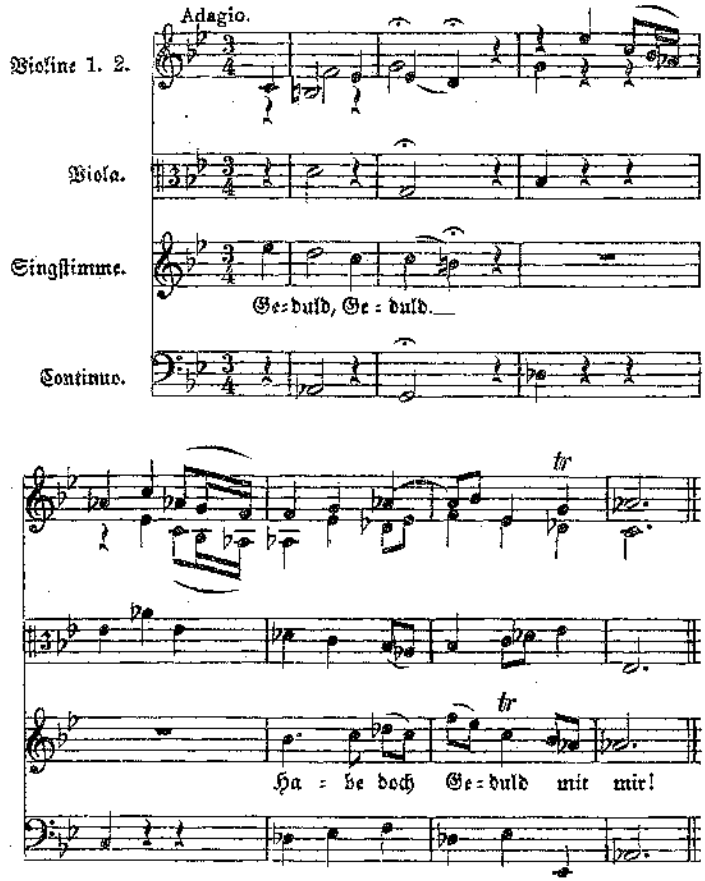
[1]) Vgl. die Beilage, welche Einleitung und Gesangsteil des Hauptsatzes in genauer Kopie der Partitur wiedergibt; nur sind hier die beiden Violinen in ein System zusammengeschrieben und die Singstimme ist, statt im Sopran- im Violinschlüssel notiert.

Sopran hernach anhebt; sie behält die Führung in dem zweiten Abschnitte des Instrumentalsatzes, der das weitere motivische Material für die Begleitung bringt (eine orgelpunktartige, in trillernden Akkorden auslaufende Gruppe fällt auf), und begleitet allein, imitierend und kontrapunktierend, die ersten zwölf Takte der Singstimme. Das Einsatzmotiv,



das, auf unbetontem Taktteile beginnend, sich hinabbeugt, überträgt klar das Textbild ins Musikalische; das Wort „Reue“ wird ausdrucksvoll verziert. Mit dem Einsatze aller Streicher beginnen kleine Imitationen zwischen der Singstimme und der ersten Violine. Obwohl thematisch nichts neues gebracht wird und die Harmonik einfach ist, ermüdet der bis zum Beginn des Mittelsatzes sehr lange erste Teil (90 Takte) nicht. Die im großen Bogen geführte, warme Melodik, der klanglich überaus reizvolle Satz, der innige Gefühlsgehalt lassen das nicht zu, und eine eigentümliche Mischung im Stimmungston fesselt dauernd. Denn in die reuevolle Demut des Sünders schimmert die Zuversicht auf Vergebung hinein. Bach erzielt dies einmal durch die Verwendung der im Verhältnis zu allem Vorangegangenen besonders hellen Es dur-Tonart, sodann durch die ruhige Harmonik und nicht zuletzt durch die Führung des Basses, der so fest und wie selbstsicher daherschreitet. Die Sonne Italiens leuchtet über dem Stücke, das aus dem gleichen Boden entsprossen scheint, der Händels Kunst sich voll entfalten ließ.

Das erste Bekennen der Schuld und die Bitte um Geduld im Mittelsatze — nur vom Continuo gestützt — kommt kleinlaut heraus; aber mit dem Wiedereintritte der Streicher, der Wiederaufnahme der Motive und dem Hineingleiten in die Melodik des ersten Teiles bricht die alte Hoffnung sich Bahn. Mit einem Gebete, das sich erhört weiß, klingt der Mittelsatz verklärt aus:



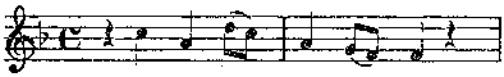
Man wird, wenn man diese Arie für sich allein betrachtet, nicht in Abrede stellen können, daß der Inhalt des Textes in Bachs Vertonung nicht voll und ungefärbt zum Ausdruck kommt, und daß die Art der Empfindung, die aus ihm zunächst herausgedeutet werden muß, eine andere ist, als die durch die Musik 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 ausklingt, das zweite leise anhebt; beide fließen zusammen und geben den Stimmungsakkord, der im Grunde eine stärkere Vertiefung des Textgehaltes bedeutet, als ein schärferes Betonen dessen, was ohne weiteres aus den Worten herauszulesen ist.

Der nun einsetzende, als solcher nicht gekennzeichnete zweite Teil der Kantate hält sich nicht ganz auf der Höhe des Vorangegangenen. Schon das kurze Überleitungsrezitativ

Auf diese Schmerzensreu
Fällt mir alsdann
Diß Trostwort bey:

wirkt wie ein Verlegenheitsweg zu dem folgenden „Chorale con Viola obligata" (C, F dur):



Ich Dein betrübtes Kind,
Werf alle meine Sünd,
Soviel ihr in mir stecken
Und mich so hefftig schrecken,
In Deine tieffen Wunden,
Da ich stets Heyl gefunden.[1])

Die Gleichförmigkeit, mit der die obligate Viola in ununterbrochener Sechzehntelbewegung dahinläuft, mit einer Verkürzung der jeweiligen Choralmelodiezeile beginnend, dann aber überwiegend in Akkordbrechungen sich ergehend, wird selbst dann nicht wesentlich reizvoller wirken, wenn sie mit Verzierungen ausgestattet wird. Da auch der Baß an dem Einerlei eines dauernden Fortrollens in Achtelnoten festhält, bleibt es eine schwierige Aufgabe für die Sängerin und den Akkompagnisten, inneres Leben und Farbe in die zwar vielfältige, aber starre Bewegtheit zu bringen.

---

[1]) Es ist bisher nicht gelungen diesen Choral festzustellen.

Im anschließenden Rezitative:

Ich lege mich in diese Wunden
Als in den rechten Felsenstein;
Die sollen meine Ruhstadt seyn.
In diese will ich mich im Glauben schwingen
Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

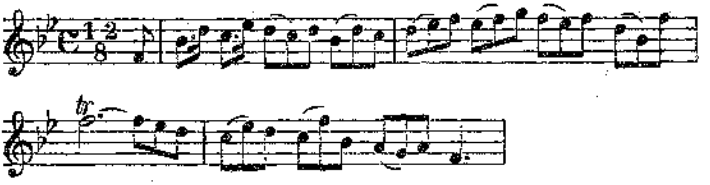
begleiten wieder die Streicher. Durch eine lange Koloratur hebt die Singstimme das Wort „fröhlich" hervor.

Und wirklich, die letzte Arie ($^{12}/_{8}$, B dur):

Wie freudig ist mein Herz,
Da Gott versöhnet ist
Und mir nach Reu und Leid
Nicht mehr die Seligkeit
Noch auch sein Herz verschließt.

ist mehr auf einen fröhlichen, als auf einen befreit-freudigen Ton gestimmt.

Gigueartig ist das Ganze gehalten. Das Instrumentalritornell, in dem auch die Oboe wieder zu Worte kommt, beginnt mit drei Einsätzen des Themas:



und sprudelt dann munter fort. Nicht anders trällert die Singstimme dahin. Im Mittelteil, der mit einigen von den Instrumenten nicht begleiteten Takten schließt, ist der Fluß der Bewegung etwas weniger lebhaft, aber die Grundstimmung wird beibehalten; so wirkt die Schlußwendung nach g moll nicht ganz überzeugend. Das anmutige Stück wiegt an dieser Stelle, selbst wenn man gegen den angeschlagenen Ton fast ausgelassener Fröhlichkeit in einem geistlichen Musikwerke prinzipiell nichts einzuwenden hat, im Verhältnis zum Vorangegangenen etwas gar zu leicht, bringt aber die Kantate zu einem wirksamen Abschluß.

Doch gerade diese letzte Arie scheint Bach besonders am Herzen gelegen zu haben. Aus dem Berliner Stimmenmateriale ergibt sich, daß von diesem Stücke vier verschiedene Fassungen existiert haben, die zwar im wesentlichen mit der des Kopenhagener Autographes übereinstimmen, aber doch im einzelnen erheblichere Abweichungen zeigen. So liegt da eine Partitur der Arie von Bachs eigener Hand vor, die nur eine Violinstimme aufweist; die Partie der zweiten Violine ist zum Teil in die der ersten Geige, zum Teil in die der Viola hineingearbeitet; dagegen tritt eine selbständige Cellostimme auf. Andere autographe Stimmen zu dieser Arie — einmal 1. und 2. Violine, dann Violine und Viola — zeigen wieder unter sich, wie gegenüber den Kopenhagener und Berliner Partituren der Arie Varianten.

Daß sich Bach noch wiederholt mit dem Werke beschäftigt hat, geht auch aus Folgendem hervor: Die Partie der Viola obligata im Chorale findet sich in den Stimmen einmal für dies Instrument, sodann für Violoncello in einer von der ursprünglichen verschiedenen, durch ausgeschriebene Verzierungen belebteren Fassung, und schließlich für Viola da Gamba übertragen. Diese letzte Stimme ist, bis auf die hier angewandte Notierung im Violinschlüssel, gleichlautend mit der Viola da Gamba-Stimme, die im 41. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft (S. 202) als „zu einer unbekannten Kirchenkantate" gehörig abgedruckt ist.

Im übrigen bieten die vorhandenen zwanzig Stimmen nicht viele wesentliche Abweichungen. Sie scheiden sich in zwei Gruppen, von denen die eine in der Tonart der Kopenhagener Partitur, die andere einen Ganzton höher steht; beide liegen bis auf die Singstimme, die sich aber auch zum Teil aus dem Kontinuopart ergibt, vollständig vor. Für die in den einzelnen Stücken wechselnde Besetzung der Kontinuobegleitung finden sich ausreichende Anhaltspunkte. Die eigentliche Kontinuostimme weist eine weit reichere Bezifferung auf, als die Originalpartitur, in der sie für die zweite Arie fast gänzlich, für den Choral und das Schlußstück überhaupt fehlt. Ein großer Teil der Stimmen ist autograph, die anderen, von Kopistenhand geschriebenen, sind jedoch auch fast alle von Bach durchgesehen

und verhältnismäßig reichlich mit Vortragszeichen versehen worden und dadurch von besonderer Wichtigkeit.

Sie sind aber auch für die Beantwortung der Frage, wann die Kantate entstanden sein mag, von einiger Bedeutung.

Innere wie äußere Merkmale deuten auf eine frühe Entstehungszeit.

Entscheidend ist der Charakter der Musik selbst. Der Gesamteindruck ist der, daß die Kantate trotz vieler Schönheiten und mancher bedeutenden Partien stilistisch nicht zusammengehört mit selbst schwächeren Werken aus der Zeit höchster Reife der schöpferischen Tätigkeit Bachs. Im einzelnen deutet die in der zweiten Arie so stark wie sonst selten zutage tretende Beeinflussung durch italienische Vorbilder darauf, daß die Kantate in einer Periode des Werdens und Wachsens entstanden ist, und die Gestaltung der Arien überhaupt bestätigt diese Annahme. Es ist noch ein Ringen um die Bewältigung der neuen Da capo-Form zu spüren. Für die Frühzeit ihrer Anwendung bei deutschen Komponisten ist es charakteristisch, daß, wie in der vorliegenden Kantate der Mittelsatz im wesentlichen nur das thematische Material des Hauptteiles verarbeitet, sich Partien finden, in denen die vorher instrumental begleitete Singstimme plötzlich vom Kontinuo allein akkompagniert wird, und daß, wie hier in allen drei Arien, die Rückkehr zum ersten Teile nicht direkt erfolgt, sondern durch einen Übergang rezitativischer oder anderer Art vermittelt wird. Bei Bach sind diese Eigentümlichkeiten Kennzeichen früherer Werke, aus der Zeit um 1714[1]). Ebenso die Rezitativbehandlung mit dem Hineingleiten in oft ganz kurze arioso Phrasen. Auf das Jahr 1714 weisen auch Anklänge an die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" (B. G. Nr. 21), die nach Bachs eigener Angabe in diesem Jahre entstanden ist. Die Anfangstakte des ersten Rezitatives dort (Jahrg. 5[I] S. 15) stimmen in den

[1]) Vgl. z. B. die Kantaten „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (1713 oder 1714 entstanden) B. G. Jahrg. 32 S. 172; „Uns ist ein Kind geboren" (nicht später als 1714 entstanden) B. G. Jahrg. 30 S. 37; „Komm, Du süße Todesstunde" (1715) B. G. Jahrg. 33 S. 15. Die Datierungen nach Spitta.

begleitenden Streicherstimmen und in dem bezifferten Basse fast genau mit dem Beginne unserer Kantate überein; auch die Sopranarien mit Oboebegleitung haben in beiden Werken verwandte Züge.

Auf einen zeitlichen Zusammenhang zwischen diesen Kantaten deutet auch der Umstand, daß sich in dem erhaltenen Stimmenmateriale zu beiden Werken Blätter finden, die von der Hand des gleichen Kopisten herrühren[1]).

Die anderen äußeren Merkmale stützen diese Datierung. Die Handschrift der Kopenhagener Partitur zeigt die Charakteristika dieser Weimarer Zeit: die noch gemischten Formen der Auflösungszeichen[2]), des C-Taktzeichens, die besondere Linie des Violinschlüssels, die noch willkürlich wechselnde Anwendung gesonderter C-Schlüssel für Instrumente und Singstimmen, endlich den ganzen hie und da noch spitzen Duktus der Notenschrift.

Schließlich führt die Untersuchung des Papiers in dem gesamten Materiale zu dem gleichen Resultate. In den von Bach in der Weimarer Zeit verwendeten Papieren finden sich hauptsächlich zwei Wasserzeichen, von denen das eine bis etwa 1715 überwiegt, das andere von diesem Jahre an fast ausschließlich vorkommt. Die Kopenhagener Partitur weist das erste, das Berliner Partiturbruchstück, welches ja später entstandene Abänderungen enthält, ebenso wie die autographen Stimmen das zweite Wasserzeichen auf[3]).

Leider ist es bisher nicht gelungen, Grundlagen zu bestimmten Angaben über den Text der Kantate zu gewinnen, wodurch unter Umständen eine noch präzisere Datierung der Kantate sich ermöglichen ließe. In den von Bach in der Weimarer Zeit bevorzugten gedruckten Sammlungen von E. Neumeister und S. Franck findet sich der Text nicht. Manches

---

[1]) Darauf weist W. Rust in den oben erwähnten Notizen hin.

[2]) Vgl. Spitta, J. S. Bach Bd. I, S. 833.

[3]) Die andere Stimmengruppe (in d moll beginnend) zeigt in einigen Blättern das Wasserzeichen des Papieres, welches Bach in den ersten Jahren seiner Leipziger Zeit verwendete. Es geht hieraus hervor, daß er das Werk in Leipzig wieder zur Aufführung brachte, was darauf schließen läßt, daß er es selbst nicht gering einschätzte.

deutet auf Neumeister, bei dem auch die Zeile „Ach! Mein Hertze schwimmt im Blute" wiederholt vorkommt[1]).

Vergleicht man unsere Kantate mit der einzigen aus der Zeit vor der Übersiedelung nach Leipzig bisher bekannt gewordenen reinen Solo-Kantate Bachs „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (B. G. Nr. 160), die nicht später als zum 1. April 1714 komponiert wurde,[2]) so wird man jene als die vermutlich etwas früher entstandene bezeichnen müssen und auch so, da Bach gern mehrere Werke der gleichen Art hintereinander schuf, auf das Jahr 1714 geführt[3]).

* * *

Da wir von Bach sonst überhaupt nur drei geistliche Kantaten für Solo-Sopran besitzen (B. G. Nr. 51, 52, 84), von denen nur eine („Jauchzet Gott" B. G. Nr. 51), wie die vorliegende, auch auf den mehrstimmigen Schlußchoral verzichtet, und da die Anforderungen an die instrumentale Besetzung hier gering sind, steht zu hoffen, daß sich auch die Praxis für das Werk interessieren[4]) und weite Kreise von seinem Werte überzeugen, mit seinen Schönheiten erfreuen wird.

---

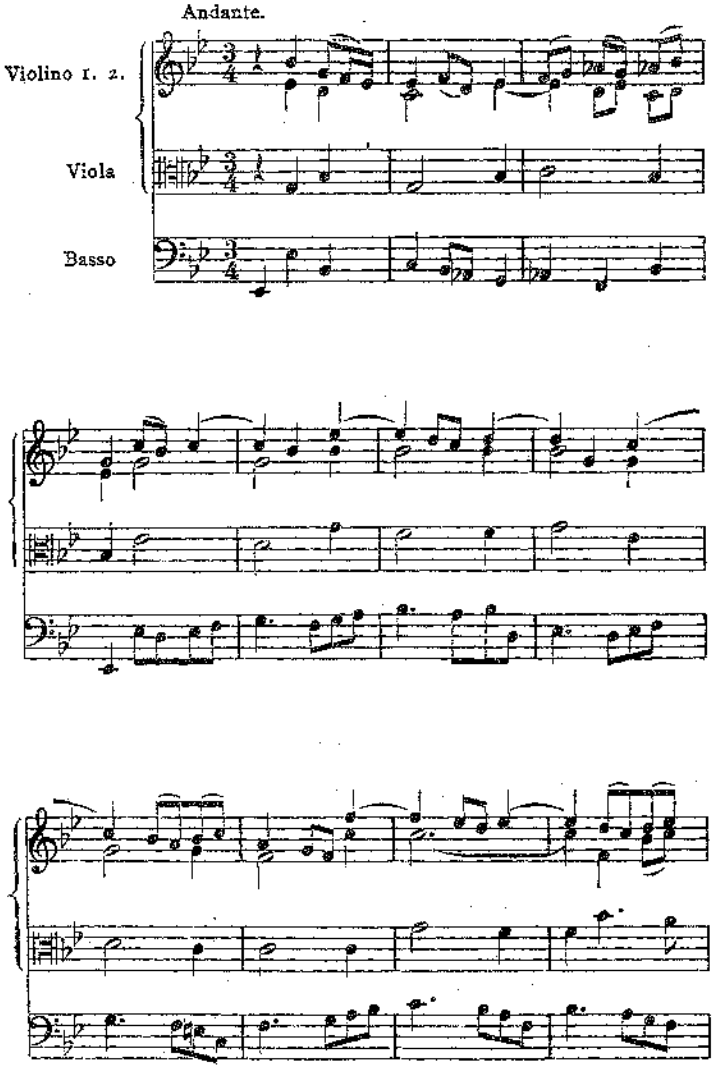
[1]) Vgl. Erdmann Neumeister Fünffache Kirchen-Andachten. Leipzig: Johann Großens Erben, 1716. S. 410 und 517.

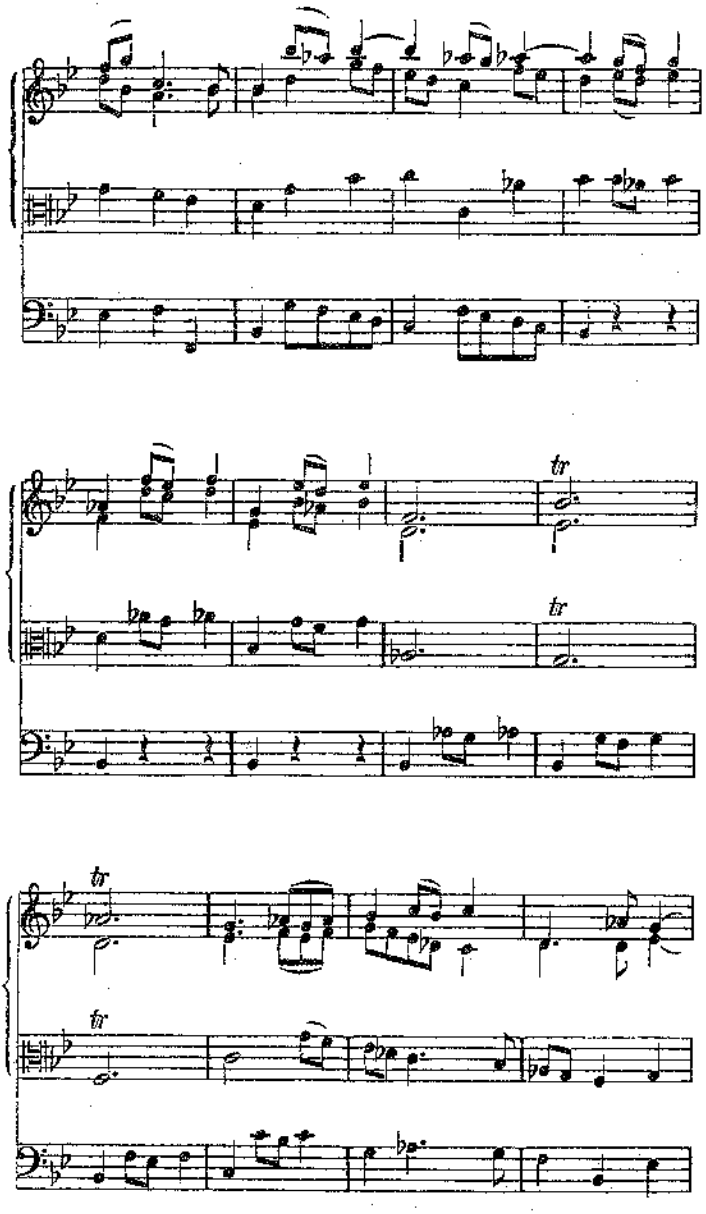
[2]) Vgl. Spitta a. a. O. Bd. I, S. 495 und 798.

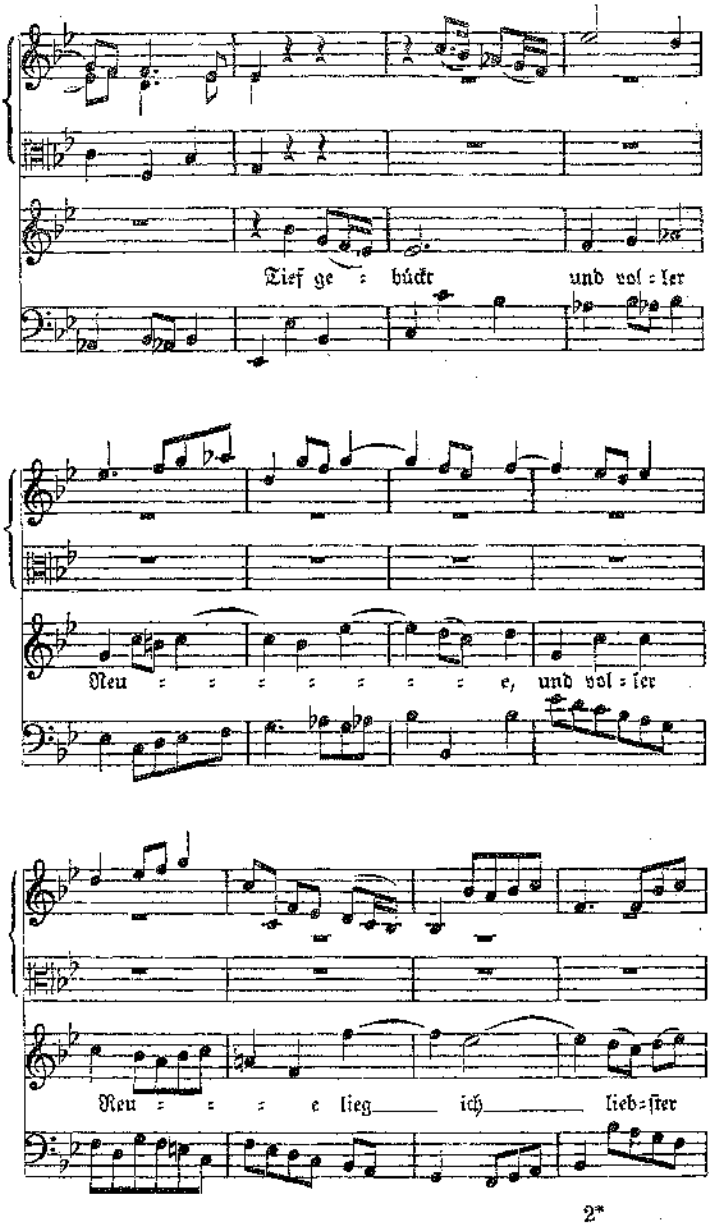
[3]) Es sei erwähnt, daß die bisher schlecht beglaubigte Solo-Kantate „Meine Seele rühmt und preist" (B. G. Nr. 189) manche Verwandtschaft formaler und melodischer Natur mit „Mein Herze schwimmt in Blut" aufweist, und somit Bachs Autorschaft wahrscheinlicher wird.

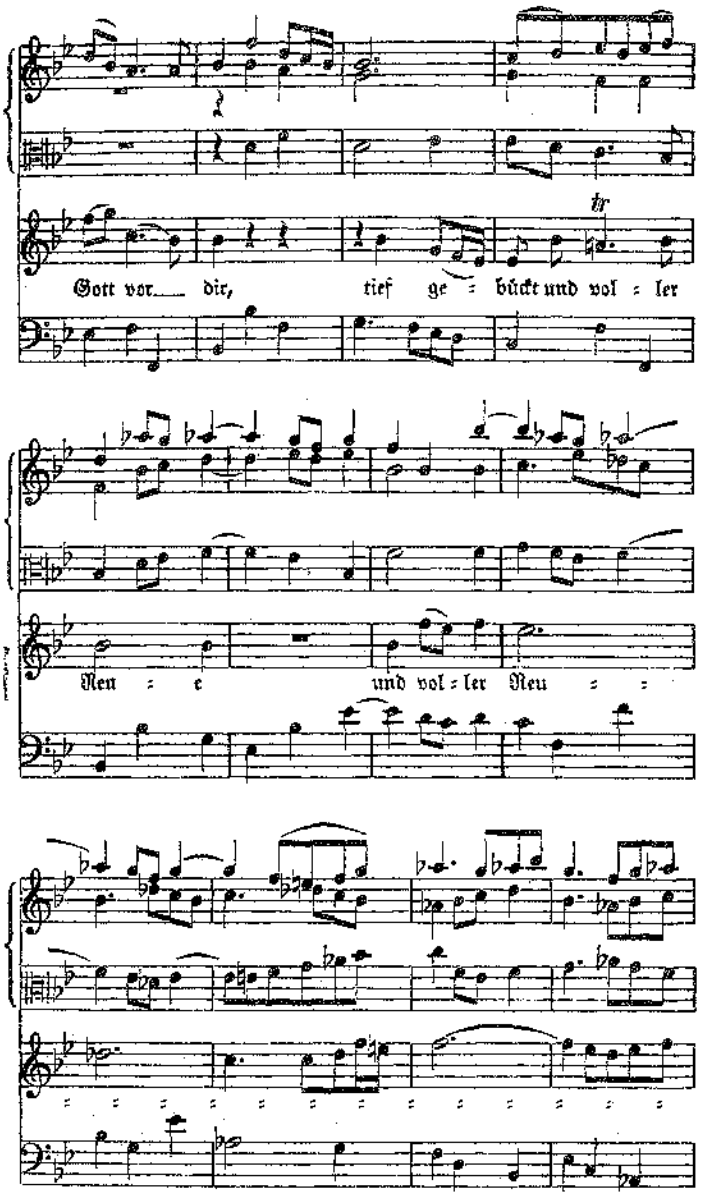
[4]) Herr C. A. Martienßen beabsichtigt, die Kantate baldmöglichst im Drucke vorzulegen.

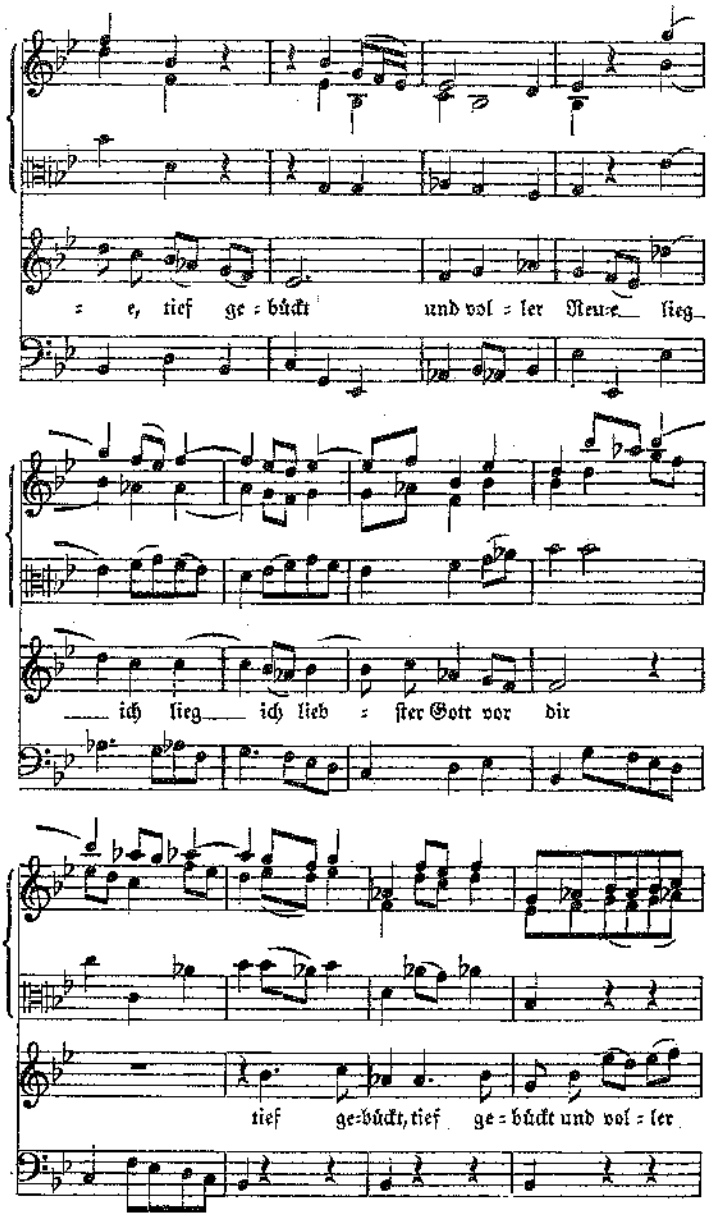
Aria.

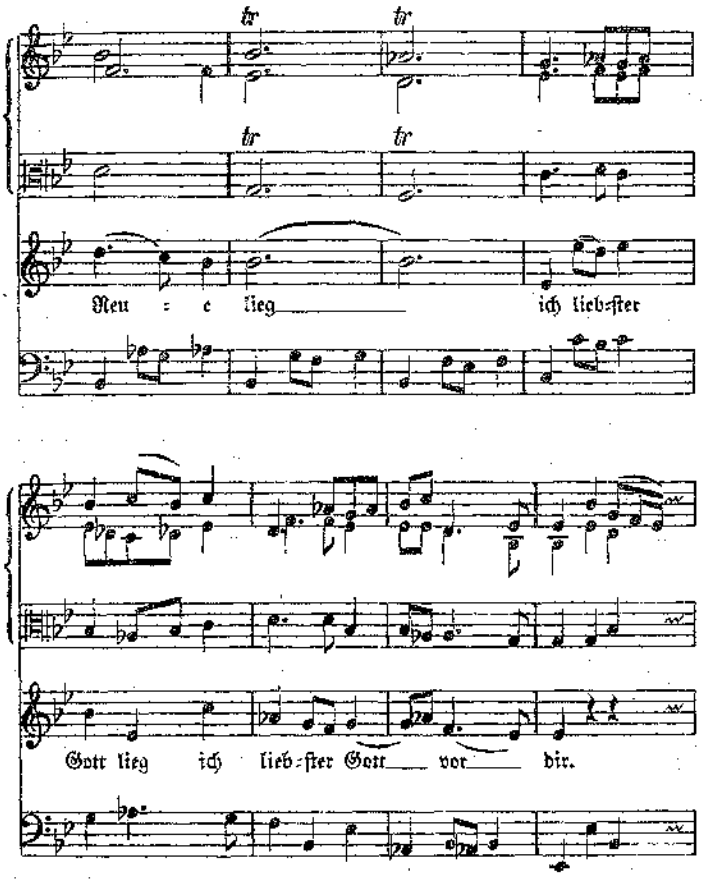



tr
tr
tr
tr


Tief ge = bückt und vol = ler
Reu = = = = = = = e, und vol = ler
Reu = = = e lieg ich lieb = ster


Gott vor dir, tief ge = bückt und vol = ler
Reu = e und vol = ler Reu = =


= e, tief ge = bückt und vol = ler Reu = e lieg
ich lieg ich lieb = ster Gott vor dir
tief ge=bückt, tief ge = bückt und vol = ler


tr
tr
tr
tr
Neu = e lieg ich lieb=ster
Gott lieg ich lieb=ster Gott vor dir.