

sung, vor allem in der Institutsarbeit, „die in höherem Sinne stets vergleichend vorgehende Stilforschung sich auf der höchsten Ebene betonter Zusammenhänge zu bewegen“ hätte,¹³ ob solche Forderungen, wie er sie glaubte aus dem von ihm verfolgten Forschungsziel ohne weiteres auch für seine Lehrtätigkeit ableiten zu können, nicht doch zu hoch gegriffen waren. Man wird, wie auch immer die Wissenschaftsgeschichte sein literarisches Vermächtnis auf die Dauer einschätzen mag, an dieser Frage nicht vorbeigehen können, gleichwohl aber auf manche wertvolle und wertbeständige Arbeiten aus Bückens Schülerkreis hinweisen dürfen.

UBER KANTATENFORMEN IN DEN GEISTLICHEN DICHTUNGEN SALOMON FRANCKS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KIRCHENMUSIK
AM WEIMARER HOF ZUR ZEIT J. S. BACHS

VON ALFRED DURR

Ein Versuch, die stilistischen Voraussetzungen für das Kantatenschaffen des jungen Bach klarzulegen, stößt trotz Spitta, Schering,¹ F. Treiber² u. a. auf besondere Schwierigkeiten, weil gerade aus seinen Hauptwirkungsstätten Mühlhausen und Weimar keine Kantaten erhalten sind, die ihrer Entstehungszeit nach auch nur annähernd darüber Aufschluß geben könnten, was Bach in seinen frühen Kantaten an ortsüblichen Formen übernommen hat, und was er an Eigenem hinzufügt.³ Das ist besonders für die entscheidende Zeit seiner Hinwendung zur „neueren“ Kantatenform bedauerlich, deren Darstellung durch Spitta infolge verschiedener neuerer Thesen⁴ nicht mehr dieselbe Beweiskraft wie einst besitzt.

¹³ „Die Musikerziehung auf der Universität“, a. a. O. S. 319.

¹ Über Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, *Bach-Jahrb.* 1912.

² Die Thüringisch-Sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen Bach, *Archiv f. Musikforschung*, Jg. 2 (1937), S. 129 ff.

³ Weder von Joh. Georg Ahle sind (nach Eitners Quellenlexikon) Kirchenkantaten erhalten noch von Joh. Sam. Drese, dessen Sohn Johann Wilhelm Drese, aus Georg Chr. Strattners Weimarer Zeit oder von andern gleichzeitigen Hofkomponisten. Lediglich von Christian Gerhard Bernhardt erwähnt Treiber 4 Kantaten, die noch dem älteren Typ zugehören und deren Entstehungszeit (ob überhaupt in Weimar?) völlig im Dunkeln liegt.

⁴ Die wichtigsten davon sind:

a) Die Datierung der Kantate 106 (*Actus tragicus*) in das Jahr 1711 ist nicht hinreichend gefestigt; P i r r o (J. S. Bach, deutsch von Engelke, S. 70) schlägt 1707 vor;

Umso notwendiger ist daher ein Ausschöpfen aller verfügbaren sonstigen Quellen, und zu diesen gehören ganz wesentlich die Dichtungen Salomon Francks, des Weimarer Oberkonsistorialsekretärs, von dessen Kantaten Bach selbst eine größere Anzahl vertont hat. Franck war der Hausdichter des Weimarer Fürstenhauses, wie die große Anzahl von Gelegenheitsdichtungen kundgibt, mit denen er jedes die „Wilhelmsburg“ betreffende Ereignis feierte. Seiner Feder verdanken wir eine erhebliche Anzahl weltlicher und geistlicher Kantaten, deren Aufführungsvermerke — z. B. in seinen „Geist- und weltlichen Poesien“ (im Folgenden „GP“), Teil I, 252, 269; Teil II, 209, 296 u. öfter (weltlich) sowie 157 (geistlich) — keinen Zweifel darüber lassen, daß seine Kirchenkantaten nicht nur private Andachtslyrik darstellten, sondern zur Komposition und gottesdienstlichen Aufführung bestimmt waren, und zwar in erster Linie in der Weimarer Schloßkirche, der Wirkungsstätte Bachs von 1708 bis 1717. Das gleiche beweisen auch Titel und Vorworte der 1715, 1717 und 1718 erschienenen Kantatenjahrgänge. In diesen Kantatentexten besitzen wir also das wahrscheinlich einzige sichere Zeugnis über die Kirchenmusikformen am Weimarer Hof kurz vor, während und kurz nach Bachs dortiger Tätigkeit.

Überblickt man die Werke Francks (soweit sie unter den heutigen Bibliotheksverhältnissen feststellbar und zugänglich sind), so finden sich darin folgende Kantaten:

Vollständige Jahrgänge:

Evangelisches Andachtsopfer, Weimar 1715,
 Evangelische Sonn- und Festtagsandachten, Weimar u. Jena 1717,
 „Epistolisches Andachtsopfer“, Weimar u. Jena 1718,
 Ferner in GP I, Jena 1711:

„Evangelische Seelen-Lust über die Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr“ (S. 94 ff.),

und im Teil II, Jena 1716:

„Singende Evangelische Schwanen, Oder Arien von der Sterblichkeit und Betrachtung der seeligen Ewigkeit aus den Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs ganze Jahr“ (S. 1 ff.);

Einzelne Kantaten:

In GP I und II jeweils innerhalb des mit „Geistliche Gedichte“ überschriebenen Abschnitts,
 in verschiedenen Kantaten Bachs von 1714, nämlich Nr. 182, 12, 172 und

-
- b) Die Echtheit der Kantaten 142 und 160 wird angezweifelt (von A. Schering im Bach-Jahrb. 1912, S. 132 bzw. 1938, S. 62 ff. u. a.); als frühester Beleg der neueren Kantatenform bei Bach und zugleich als einziger, dessen Entstehungszeit vielleicht vor 1714 liegt, muß daher Kantate 18 („Gleichwie der Regen und Schnee“) gelten;
- c) Schließlich wird auch Spittas Ansicht, daß die Wendung Bachs sowie Francks zur neueren Kantate durch die Eisenacher Neumeister-Jahrgänge 1711 und 1714 hervorgerufen sei (Spitta I, 480 bzw. 524) im folgenden in gewisser Weise korrigiert werden müssen.

21,⁵ nach Spitta möglicherweise auch in 158⁶ und 53, die jedoch beide wegen der Unsicherheit der Verfasserschaft hier nicht berücksichtigt werden,

Zur Jubelfeier der Reformation 1717: 5 Kantaten („Geistliche Lob- und Dankopfer“).⁷

Diese Werke sollen nun in chronologischer Folge (soweit diese feststellbar) betrachtet werden. Da die Kantaten innerhalb der GP ebenfalls ungefähr chronologisch geordnet sind,⁸ soll der dortigen Anordnung gefolgt werden, wobei für GP I durch Vergleich mit datierten weltlichen Gedichten eine Entstehungszeit zwischen etwa 1700 und 1710 angenommen werden kann. Um jedoch in den GP eine Unterscheidung zwischen privater, nicht zur Vertonung als Kantate vorgesehener Dichtung und eigentlichen Kantatentexten treffen zu können, werden hier nur solche Dichtungen behandelt, deren Zweckbestimmung durch das Auftreten von Bezeichnungen wie „Chorus“, „Madrigal“, „Tutti“ oder gar Überschriften wie „Cantata“ deutlich erkennbar ist, während die Bezeichnung als „Aria“ nur da als Anhaltspunkt gelten kann, wo der Zusammenhang eine Bestimmung als Kantate deutlich macht. Andererseits ist es aber auch wahrscheinlich, daß eine größere Zahl der Strophengedichte, die hier nicht berücksichtigt sind, ebenfalls eine kantatenhafte Vertonung erfahren hat.

Die ersten Spuren eines Kantatenjahrgangs finden sich in GP I, S. 7 ff. Zwei mit „Madrigal“ bezeichnete Reimdichtungen wechselnder Verslänge (Weihnachten S. 7 f.; Passion S. 17 f.) gehören vielleicht nicht unmittelbar dazu, im übrigen treten folgende Typen darin auf:

1. Nur freie Dichtung:

- a) Strophendichtung, abgeschlossen durch „Chor“ (Weihnachten S. 9 f.),
- b) oratorienhaft durchgedichtete Folge von abwechselnd rezitativischen und typisch arienhaften Partien, die allegorischen (Natur, Himmel, Sonne usw.) und biblischen (Joseph von Arimathia, Nicodemus) Personen in den Mund gelegt sind. Abschluß: „Tutti“ (Passionsdichtung S. 22 ff.);

2. Freie Dichtung und Bibelwort:

- a) ein- oder mehrstrophige freie Dichtung, untermischt mit Bibelwort (selten Perikope, meist verwandter Text) (Weihnachten S. 11 f., S. 12 f.; Pfingsten S. 48 ff.),
- b) wie a, aber untermischt mit Dialogpartien Jesus/Seele (1. Ostertag S. 42 ff.; 2. Ostertag S. 44 ff.).

⁵ Zur Verfasserschaft Francks sowie zur Chronologie der genannten Bachschen Kantaten nehme ich in einer noch unveröffentlichten Arbeit über J. S. Bachs frühe Kantaten Stellung mit dem Ergebnis, daß sowohl die Autorschaft Francks als auch ihre Komposition im Jahre 1714 (für Kant. 21 mindestens zum Teil) als sicher erkannt werden.

⁶ Die Übereinstimmung des Versbaues im Arientext „Welt, ade“ der Kantate 158 mit dem Kirchenlied „Eins ist not, ach Herr, dies eine“ läßt vermuten, daß hier kein ursprünglicher Arientext, sondern ein Liedtext zugrundeliegt.

⁷ Beschrieben durch B o j a n o w s k i, Das Weimar J. S. Bachs, Weimar 1903, S. 47.

⁸ Vgl. S p i t t a I, 811.

Vielleicht gehörten zu diesem Jahrgang noch weitere (eingestreuete und nachfolgende) Strophengedichte, die in den üblichen Formen der alten Kantate vertont gewesen sein mögen.

Für die **V e r t o n u n g** der aufgezählten Kantaten ergeben sich folgende Anhaltspunkte: **B i b e l w o r t** wurde wohl meist (wie auch sonst üblich) dem Chor zugewiesen,⁹ innerhalb von Dialogpartien (1. u. 2. Ostertag) jedoch möglicherweise solistisch behandelt (wohl als Arioso), da es „Jesus“ oder der „Seele“ in den Mund gelegt ist und nicht wie sonst durch stärkeren Druck hervorgehoben wird. Die **f r e i g e d i c h t e t e n** Teile, zumal die mehrstrophigen, enthalten häufig keine näheren Anweisungen für die **K o m p o s i t i o n**, mehrfach sind sie dagegen auch ausdrücklich als „Chor“ oder „Aria 1“, „Aria 2“ usw. gekennzeichnet. Oft läßt ein ausgeschriebenes textliches **D a c a p o** auf eine entsprechende musikalische **F o r m u n g** schließen.

Ob die **P a s s i o n s d i c h t u n g** (s. oben 1 b) ebenfalls in der Kirche oder nach Analogie der Hamburger Passionsoratorien in profanen Räumen zur Aufführung gelangte, bleibe dahingestellt; desgleichen die Frage, wie die rezitativischen Parteien dieser Dichtung wiedergegeben wurden (Arioso? Rezitativ? gesprochen?); dagegen weist mehrfach ein ausgeschriebenes **D a c a p o** in den **a r i e n h a f t e n** Teilen auf eine dementsprechende **V e r t o n u n g** als **A r i e** hin.

Bemerkenswert ist das völlige Fehlen des **C h o r a l s** in diesen Kantaten. Der nächstfolgende (erste vollständige) Kantatenjahrgang, „Evangelische Seelenlust“ (S. 94—218 der GPI, anschließend folgen einige mit „Aria“ überschriebene Strophengedichtungen), bringt folgende zwei Grundtypen:

1. **B i b e l w o r t** (Perikope oder verwandter Text) und **g e d i c h t e t e** „Arien“ (meist mehrstrophig) wechseln miteinander ab, beides ist immer vertreten, manchmal auch frei gedichteter „Chor“ (Eingang oder Schluß); Normaltyp:

B i b e l w o r t (oder 2 hintereinander) — mehrstrophige **A r i e** — **B i b e l w o r t** (oder 2) — **m e h r s t.** **A r i e**.

In 2 Fällen findet sich eine **C h o r a l s t r o p h e**.

2. **D i a l o g e**, wobei nur in einem Fall (S. 172 f.) auch **B i b e l w o r t** eingeführt ist, sonst ausschließlich in freier **R e i m d i c h t u n g**; dabei ist meistens jeder Person eine gleichbleibende **S t r o p h e n f o r m** zugewiesen.

Für die **V e r t o n u n g** gilt das gleiche wie oben. Auch hier dürfte **B i b e l w o r t** meist durch Chor wiedergegeben werden, mehrfach ist es jedoch auch **E i n z e l w e s e n** in den Mund gelegt und vielleicht (trotz Fettdruck) **s o l i s t i s c h** gedacht. **A u s g e s c h r i e b e n e s** textliches **D a c a p o** findet sich oft. — Zwei der Dialoge („Der Engel Weynacht Gespräch“ S. 104 und „Geistl.

⁹ So wird z. B. die Weihnachtskantate S. 11 durch ein **B i b e l w o r t** eingeleitet, am Schluß wird durch den Vermerk „Chor ut supr.“ seine Wiederholung gefordert. In der folgenden Weihnachtskantate wird S. 13 ausdrücklich „Chor“ für ein **B i b e l z i t a t** verlangt.

Gespräch-Spiel“,¹⁰ 1. Ostertag S. 145) enthalten wiederum rezitativische Rhythmen. Für sie gilt dasselbe wie für die oben beschriebene Passionsdichtung.

Nun zu GP II, deren Kantatentexte mit Sicherheit vor 1716 datiert werden können, der größte Teil davon jedoch wesentlich früher, wie sich gleich zeigen wird! Von dem ersten in diesem Band enthaltenen Jahrgang, „Singende Evangelische Schwanen“, kann eine Kantatenaufführung in der Schloßkirche nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit wie für die früheren Jahrgänge angenommen werden. Er enthält lediglich freie Dichtung in Strophenform, die ebensogut auch als private Erbauungslyrik (vertont oder nicht) verwendet werden konnte.

Dagegen treffen wir auf S. 132 f. und 134 f. zwei ausdrücklich „Cantata“ überschriebene freie Dichtungen an, die zweite mit Einleitung durch ein Bibelwort, die vollkommen den Neumeister-Typus ausprägen. Ihnen folgt ein zwar nicht vollständiger, aber doch die Hauptfeste des Kirchenjahres in chronologischer Folge berücksichtigender weiterer Jahrgang; seine Dichtungen gehören dem schon durch Spitta (I, 523 f.) geschilderten, für Franck bezeichnenden „vermittelnden“ Typus an, der sich an die Neumeister-Form anlehnt, auf frei gedichtete Rezitative jedoch verzichtet. Eine ins einzelne gehende Darstellung der auftretenden Typen scheint hier geboten (BW = Bibelwort, A = Arie, C = Chor, Cl = Choral):

1. BW—4-strophige A (Weihnachten S. 136),
2. BW—A—C—2A (Weihnachten S. 138),
3. BW—4A—Cl (Passions-Andacht S. 143),
4. BW—3A—C (Communion S. 147),
5. C—BW—3A—Cl (Ostern S. 149),
- 5a. wie 5, jedoch Schlußwiederholung des Eingangs-C (Himmelfahrt S. 153, Pfingsten S. 155),
- 5b. wie 5a, jedoch mit 4A (statt 3) (Geburtstag Herzog Wilhelm Ernsts, aufgeführt am 20. nach Trin. 1710, S. 157),
6. C—4A—BW(=C) (Geburtstag Herzog Wilhelm Ernsts S. 159),
7. Dialoge, enthaltend BW, A, A à 2, Cl (einmal auch C) in vermischter Reihenfolge (Passions-Andacht S. 145, Ostermontag S. 150).

Folgende Merkmale kennzeichnen diesen Typus:

Bibelwort findet sich mit wenigen Ausnahmen nur noch zu Beginn der Kantate oder anschließend an den Eingangschor. Die Strophenaria tritt mit einer Ausnahme (S. 136) nicht mehr auf, stattdessen werden Arien unterschiedlichen Metrums ohne Zwischenschaltung von Rezitativen aneinandergelagert. Im größten Teil der Kantaten findet sich eine Choralstrophe.

Bemerkenswert ist hier der Aufführungsvermerk von 1710 (s. oben 5 b!), den Spitta übersieht, wenn er diese Kantaten als „nach dem Jahre 1711

¹⁰ Die Bezeichnung „Gesprächsspiel“ (die wohl für alle 3 Dichtungen dieses Typs — S. 22, 104, 145 — gelten kann) weist auf die damals häufigen Schulaufführungen biblischer Stoffe, oft mit szenischer Darstellung, hin.

entstanden“ bezeichnet (I, 524). Im Zusammenhang mit einem zwischen Weihnachts- und Passionskantaten eingestreuten Neujahrsgedicht zu 1712 (S. 139, 4-strophig, Verwendung als Kantate daher zweifelhaft) läßt sich vermuten, daß sich die Aufführung dieser Kantaten mindestens auf eine Zeitspanne von Ende 1710 bis Anfang 1712 erstreckte. Ob hier das Bibelwort bereits — wie durch Bach 1714 meistens — rezitativisch, oder ob es noch chorisch (wie durch Bach in Kantate 21) vertont wurde, ist nicht zu entscheiden. Im übrigen weisen jedoch in diesem Jahrgang nicht nur ausgeschriebene, sondern mehrfach (S. 149. 151. 158) auch durch ein einfaches „Da Capo“ vorgesehene Wiederholungen der Anfangszeilen in Arien auf das Vordringen italienischer Kompositionsforderungen hin. Die in GP II S. 190 ff. noch mitgeteilte „Paßions-Cantata“ entstammt dem Jahrgang 1715 und gehört typologisch zu diesem (s. unten). Betrachten wir nun die Franck-Kantaten, die Bach 1714 gleich nach der Ernennung zum Konzertmeister vertonte, so zeigt sich, daß auch diese noch genau demselben Typus angehören:

Kant. 182 (Urform) u. 172 wie oben Nr. 5a (die erstgenannte allerdings ohne Cl),

Kant. 12 wie oben Nr. 5,

Kant. 21 offenbar durch Hinzunahme älterer Sätze erweitert,¹¹ aber stellenweise dem Dialogtypus (s. oben Nr. 7) nahestehend.

Im Jahrgang von 1715 („Evangelisches Andachtsoffer“) ist dann die Neu-meister-Form rein ausgeprägt. „Recit.“ und „Aria“ wechseln miteinander ab, den Schluß bildet fast stets eine Choralstrophe. Der Normaltyp ist

Arie — Rezit. — Arie — Rezit. — Arie — Choral

(statt Arie gelegentlich Duett Jesus/Seele oder ähnl.), der nur selten durch Auslassung oder Hinzufügung von Arie, Rezitativ oder beidem erweitert bzw. verkleinert wird. Die Choralstrophe fehlt nur in 2 Fällen (Sonnt. n. Weihn. — vgl. Bach, Kant. 152 — und 14. n. Trin.), Bibelwort (zu Beginn) findet sich einmal (Passionskantate, Gal. 5, 24), Chor in freier Dichtung tritt einmal zu Beginn (Herzog Wilhelm Ernsts Geburtstag) und einmal nach dem Schlußchoral (Quasimodogeniti) auf. Nur in einem Falle ist der Dialogtypus wiederaufgenommen durch ein Wechselgespräch der klugen und törichten Jungfrauen sowie einer „Stimme“, untermischt mit Arien (27. n. Trin.).

Als nächster Jahrgang folgen die „Evangelischen Sonn- und Festtagsandachten“ 1717, die mit dem fast stets beibehaltenen Aufbau

Chor — 4 Arien — Choral

(60 Fälle, nur in 6 Fällen wird die Zahl der Arien auf 3 verringert, einmal auf 2, davon die zweite „Aria à 2“ als Duett Seele/Jesus) wieder den früheren, rezitativlosen Kantatentyp aufnehmen. In dieses Jahr fallen auch die 5 Kantaten („Geistliche Lob- und Dankopfer“) zur Jubelfeier der Reformation und zu des Herzogs Geburtstag (30. 10. bis 2. 11. 1717), die

¹¹ Einzelheiten hierzu in meiner Arbeit über Bachkantaten.

demselben Typus zugehören, dabei aber durch Aufnahme eines Bibelworts besonders deutlich auf die 1710 bis 1714 verwendete Form hinweisen.

Ihr Aufbau ist:

- 1.: C — BW — 4 A — Cl — C,
 2., 3. u. 5.: C — BW — 2 A — C — A — Cl — C,
 4.: C — BW — 3 A — C.

Der letzte überlieferte Jahrgang schließlich, das „Epistolische Andachtsopfer“ 1718, verzichtet auf Bibelwort, Choral und Chor völlig, der Normaltypus ist hier:

Arie — Rezit. — Arie — Rezit. — Arie

(44 Fälle). Abweichungen treten nur durch Auslassung (14 Fälle) oder Hinzunahme (11 Fälle) eines Doppelgliedes (Arie — Rezit.) und in einem Falle durch Auslassung der Schlußarie auf.

Die *Vertonung* der drei Jahrgänge von 1715, 1717 und 1718 läßt keine Fragen aufkommen; hier sei auf die Beispiele der Bachschen Kantaten in ihrer Weimarer Urform (dabei Nr. 70, 186 u. 147 ohne Rezitative!) verwiesen. Bemerkenswert ist, daß der Chor, der noch 1714 erhebliche Aufgaben hatte, 1715 plötzlich fast nur noch Schlußchoräle zu singen hatte und 1718 gänzlich unbeschäftigt blieb, eine Lage, mit der sich Bach dadurch abfand, daß er gelegentlich Francksche „Arien“ als Chöre vertonte, so in den Kantaten 31, 161 (1715) und 72 (wohl erst in Leipzig).

Überblicken wir nun Francks Kantatenschaffen in seiner Gesamtheit, so wird folgende Entwicklung deutlich:

In den ersten Kantaten, wohl aus den Jahren 1700 bis 1709,¹² dominieren Bibelwort und freie strophische Dichtung. Der Choral fehlt nahezu gänzlich. Partien, die an eine rezitativische Vertonung denken ließen, finden sich nur in drei „Geistlichen Gesprächsspielen“ (eines davon ausdrücklich so bezeichnet), deren Aufführung im Kirchenraum zweifelhaft ist.

Die Wendung zum Neumeister-Typus geht über eine vermittelnde Form vor sich,¹³ die in der Zeit von 1710 bis 1714 vorherrscht und sich außer durch das Fehlen von Rezitativen durch Einschränkung des Bibelworts auf normalerweise einen Kantatensatz und durch häufige Einführung des Schlußchorals auszeichnet. In den folgenden Jahrgängen 1715 und 1717 ist dann — ein allgemeiner Zug der Zeit — das Bibelwort völlig verschwunden, der Schlußchoral wird dagegen zur Regel, bis schließlich 1718 jede Spur nicht nur des Bibelworts, sondern auch des Chorals wegfällt. Es lassen sich also in formaler Hinsicht 3 Typen aufstellen, die folgendermaßen gekennzeichnet sind:

¹² Die Datierung aus GP II S. 157 auf 1710 macht diese Einschränkung („bis 1709“) möglich.

¹³ Die ersten reinen Neumeister-Formen Francks stehen zwar in GP II vor den Kantaten des Übergangstypus (S. 132 f. und 134 f.); um sie aber auch zeitlich vor 1710 anzusetzen zu können, bedürfte es eindeutigerer Beweise.

- I. Typ der älteren Kantate (Bibelwort und Strophendichtung vorherrschend) ca. 1700—1709,
- II. Der für Franck bezeichnende Übergangstypus (Bibelwort seltener, frei gedichtete Chöre, moderne Arienformen, keine frei gedichteten Rezitative, oft Schlußchoral) 1710—14 u. 1717,
- III. Typ der Neumeister-Kantate (ohne Bibelwort, ohne frei gedichtete Chöre, mit Rezitativen und Arien, zuerst mit, später ohne Schlußchoral) 1715 u. 1718.

Die ausdrückliche Datierung der Geburtstagskantate aus GP II S. 157 auf den 20. n. Trin. 1710 läßt jedoch noch weitere Schlüsse zu. Zunächst den, daß der Francksche Übergangstypus nicht, wie Spitta (I, 524) vermutet, durch Neumeisters 3. und 4. Kantatenjahrgang (1711 und 1714) veranlaßt sein kann. Dadurch erscheint die Geschichte von Bachs Wendung zur neuen Kantatenform in einem neuen Lichte: Bach verwendete für die ersten als Konzertmeister 1714 komponierten Kantaten eben die Form, die in Weimar bereits seit mindestens 3½ Jahren die gebräuchliche war. Ob aber Bach bereits 1710 auf die Wahl der Kantatenform in irgendeiner Weise eingewirkt hat, muß als zweifelhaft angesehen werden, da sich Kantaten Bachs aus dieser Zeit nicht erhalten haben. Unklar bleibt es auch, ob die endgültige Wendung zum Neumeister-Typus durch Einfügen von Rezitativen auf Bachs Initiative zurückzuführen ist, da weder die ersten derartigen Kantaten Francks noch die Bachs (wohl Kantate 18) hinreichend sicher datierbar sind. Immerhin scheint sich Bach jedoch zu dieser Entwicklung positiv eingestellt zu haben; denn da der erste gesondert gedruckte Kantatenjahrgang (1715) gerade für das auf Bachs Ernennung folgende Kirchenjahr angefertigt wurde, so gehen wir wohl nicht fehl mit der Annahme, daß sowohl die Form dieser Kantaten (Bach hatte ja bereits in den Kantaten 18, 21, 199 u. 61 frei gedichtete Rezitative verwendet!) wie auch überhaupt der Anstoß zur regelmäßigen, allsonntäglichen Aufführung ad hoc komponierter Kirchenkantaten (also einer „regulirten kirchen music“) durch Bach gegeben wurde. Ob dagegen die Auslassung der Rezitative aus dem Jahrgang 1717 in Bachs Sinne lag, ist fraglich. Ist hier schon das Zeichen beginnender Entfremdung Bachs mit dem Hofe (die dann Ende 1717 zur Übersiedlung nach Köthen führte) zu spüren? Vielleicht ist auch die zunehmende Heranziehung des Chorals bis 1715/17 auf Bachs Einfluß zurückzuführen (der ihn ja nicht nur im Schlußchoral, sondern überdies häufig als instrumentales Zitat in den Arien erklingen ließ), da sie durchaus nicht im Sinne der Zeit lag und da der Choral vor und nach Bachs Weimarer Wirksamkeit aus den Kantaten Francks spurlos verschwindet.

Auch auf die Datierung früherer Werke Bachs läßt sich von jenem Auführungsvermerk von 1710 noch ein Blick tun. So muß es uns äußerst zweifelhaft erscheinen, daß Bach die Kantate 106 (*Actus tragicus*), die sich völlig im Stil der Mühlhausener Kantaten hält, tatsächlich zum Tode

des Weimarer Rektors Großgebauer 1711 komponierte (wie Spitta I, 451 f. annimmt), während in der Schloßkirche schon Kantaten von ganz anderer Form erklangen, und zwar von ebenderselben, die Bach 1714 selbst anwendet. Die Datierung Pirros in das Jahr 1707 erhält von daher eine größere Wahrscheinlichkeit. Desgleichen ist zu vermuten, daß die Kantate 150 — soweit sie von Bach ist¹⁴ — mit ihrer noch der alten Kantate zugehörenden Form ebenfalls vor Ende 1710, also wohl zwischen 1708 und Anfang 1710 entstanden ist.

Die vorliegenden Zeilen sollen jedoch lediglich einer ersten Orientierung dienen. So ließe es sich noch näher ausführen, wie die bei Franck so beliebten Dialoge, beginnend mit den dramatischen „Gesprächsspielen“, allmählich immer mehr lyrisiert werden über Bibelzitate (wobei bezeichnenderweise Hoheliedtexte eine große Rolle spielen) bis hin zu den aus Bachs Kantaten bekannten, pietistisch anmutenden frei gedichteten Liebesdialogen zwischen Jesus und der gläubigen Seele oder ähnlichen. Aber auch eine Betrachtung der Franckschen Kantaten ihrem Inhalt nach auf dem geistesgeschichtlichen und religionsgeschichtlichen Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Orthodoxie und Pietismus sowie eine stilgeschichtliche Würdigung der Dichtung selbst wären reizvolle Aufgaben, zu deren Inangriffnahme diese Zeilen vielleicht anzuregen vermögen.

DER VERGESSENE TON FRAUENLOBS

VON ALFRED REICH

Das Verständnis der mittelalterlichen Monodien stößt noch immer auf erhebliche Schwierigkeiten. Zwar ist man in jüngerer Zeit — seit den Arbeiten der Straßburger Schule und des Frankfurter Kreises um Friedrich Gennrich — merklich vorwärtsgekommen, aber die Erkenntnisse kommen doch im Grunde der Musiktheorie zugute, während die Wiederherstellungen der alten Melodien noch immer Rekonstruktionen bleiben, soll heißen zu stark vom Konstruierten leben. Um aber etwas Gültiges über sie aussagen zu können, müssen die Klangkörper jener Lieder wieder lebendig erstehen. Nun wird es uns, bei dem weiten Abstand der Zeiten und der völlig gewandelten musikalischen Haltung, nicht gelingen, die Lieder wieder so erklingen zu lassen, wie sie die Leute damals gehört haben; aber erstrebt werden muß es, und wir müssen so nahe wie möglich an dieses Ziel herankommen.

Der grundlegende Unterschied gegen die moderne Liedkunst liegt wohl darin, daß der mittelalterliche Gesang nicht eine Musik geben will, der

¹⁴ Echtheitszweifel bei A. Schering, Bach-Jahrbuch 1912 und 1913, vgl. dagegen H. J. Moser, Bach, S. 86 und W. Neumann, J. S. Bachs Chorfüge (Leipzig 1938), S. 38, wo die Echtheit eines Chorsatzes nachgewiesen ist. Weitere Argumente für die Echtheit besonders der Chorsätze in meiner oben erwähnten Arbeit über Bachkantaten.