

Zur Identifizierung eines Kantatenjahrgangs von Gottfried Heinrich Stölzel im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs

Carl Philipp Emanuel Bach besaß, dem 1790 veröffentlichten NV zufolge (S. 86), insgesamt drei annähernd vollständige Kantaten-Jahrgänge von Gottfried Heinrich Stölzel:

Ein Jahrgang von Stölzel, mit mehrentheils ausgeschriebenen Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen der 4te, 5te und 6te Sonntag nach Epiphantias.

Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphantias, der 6te Sonntag nach Epiphantias, der 10te, 14te, 15te, 17te, 20te und 27te Jahrgang nach Trinitatis; und 2 Stücke sind incomplet.

Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphantias und der 27. Sonntag nach Trinitatis.

Welche Jahrgänge gemeint waren, war bislang nur vermutungsweise zu klären. Einen konkreten Hinweis liefert das erhaltene Textheft zum Gottesdienst am Ersten Osterfeiertag 1784 in St. Petri, Hamburg.¹ Aufgeführt wurden, wie üblich, zwei Kantaten: die eine vor, die andere nach der Predigt. Die nach der Predigt erklingende Kantate, auch „zweite Musik“ genannt, stammte zumeist aus der Feder eines anderen Komponisten als die erste, stellte jedoch „in der Regel inhaltlich den Bezug zum Evangelium des jeweiligen Sonntags her.“² Im Gottesdienst zu Ostern 1784 erklang vor der Predigt C. P. E. Bachs „Anbetung dem Erbarmer“ BR-CPEB Fs 12, nach der Predigt die Kantate „Gelobet sei Gott, der mein Gebet nicht verwirft“ aus der Feder eines ungenannten Komponisten. Im dritten Teil wurde allein der letzte Satz der zweiten Kantate, der Choral „Vater unser im Himmelreich“, musiziert.³ Die als „zweite Musik“ aufgeführte Kantate stammt von Gottfried Heinrich Stölzel⁴ und war

¹ Erhalten in dem Partiturenkonvolut *P 339*.

² Vgl. BR-CPEB, S. 393.

³ In Hamburg erklang am Ende des Gottesdienstes schon zu Zeiten Georg Philipp Telemanns stets noch einmal ein Auszug aus einer der beiden zuvor musizierten Kantaten.

⁴ CPEB: CW VIII/3.3 (U. Leisinger, 2016), S. 381. Für die Übermittlung von Leisingers Angaben und weitere Informationen danke ich dem Kollegen Wolfram Enßlin.

bestimmt für den Sonntag Rogate.⁵ Sie gehört zum vorletzten seiner überlieferten Kantatenjahrgänge (*Musicalische Lob- und Danckopfer des Friedensteinischen Zions*) von 1737/38. In der Forschungsbibliothek Gotha hat sich ein Druck⁶ mit sämtlichen Texten des Jahrgangs, die allesamt Stölzel verfaßt sind, erhalten; in der Staatsbibliothek Berlin ist eine Abschrift der Kantate überliefert.⁷ Wie der Textdruck und die Noten belegen, hat C. P. E. Bach die Kantate nicht in ihrer Gesamtheit übernommen, sondern lediglich deren ersten Teil, der in Gotha vor der Predigt („zur Epistel“) erklingen ist: Satz I: Chor; Satz II: Rezitativ; Satz III: Duett; Satz IV: Choral. Unberücksichtigt blieb in Hamburg der zweite Teil, der „zum Evangelio“ musiziert wurde: Satz V: Duett; Satz VI: Rezitativ; Satz VI = Satz I. Grund dafür dürfte gewesen sein, daß diese Kantate, wie alle übrigen des Jahrgangs auch, nicht die übliche Struktur – Eröffnung mit einem Chor, Abschluß mit einem Choral – aufweist, sondern eine völlig symmetrisch angelegte Bogenform. Im Zentrum steht der Choral, die darauffolgenden Satztypen ordnet Stölzel in umgekehrter Reihenfolge an und läßt zum Abschluß den Eingangschor wiederholen. Auf diese Weise wird den Gemeindemitgliedern die theologische Aussage des Textes, die aus jener des Chorals abgeleitet ist, noch einmal vor Ohren geführt und in ihrer Wirkung verstärkt.

Ob C. P. E. Bach den von Stölzel als Satz IV komponierten Choral übernommen hat, ist nicht sicher. Stölzel verlangte den zweiten Vers („In Jesu Namen steh ich hier“) des für Rogate bestimmten Liedes „Mein Abba kömmt vor deinen Thron“, dessen Text von Benjamin Schmolck stammt. Im Hamburger Textheft ist als Choraltext angegeben „Vater unser im Himmelreich“. Da allerdings der von Stölzel vertonte Schmolck-Text auf dieselbe Melodie ge-

⁵ In den selbst verfaßten Texten seiner Kantaten nimmt Stölzel jeweils direkten Bezug auf die theologische Aussage der zum betreffenden Sonntag gehörigen Evangelienlesung (vgl. *Episteln und Evangelia mit nutzbaren und erbaulichen Summarien durchs gantze Jahr* [...], Dresden und Leipzig ³1726). Daher bedeutete die ‚Umwidmung‘ einer Stölzel-Kantate einen starken Eingriff in deren Gesamtanlage, der mit einem Abstand von 50 Jahren und einem veränderten theologischen Verständnis bei den Wiederaufführungen in Hamburg wohl nicht mehr nachvollzogen werden konnte.

⁶ D-GOI, *Cant. spir.* 878. „Friedenstein“ ist der Name des Gothaer Schlosses der Herzöge von Sachsen-Gotha. Die Kantate ist die Nr. 35 dieses Jahrgangs.

⁷ D-B, *Mus. ms.* 21412 VI, Fasz. 8. Die wichtigste Quelle für diesen Jahrgang ist das umfangreiche Konvolut D-B, *Mus. ms.* 40370. Alle 51 Kantaten in jenem Sammelband gehören dem Jahrgang 1737/38 an. Daneben sind insgesamt neun Kantaten dieses Jahrgangs in anderen Sammelbänden überliefert: D-B, *Mus. ms.* 21412 II, *Mus. ms.* 21412 III, *Mus. ms.* 21412 VI und *Mus. ms.* 21414. Eingangschöre von einigen Kantaten finden sich überdies in *Am.B.* 586 und *Am.B.* 597 (je vier Sätze).

sungen werden sollte, ist es durchaus denkbar, daß C. P. E. Bach auch für den Choral auf Stölzels Vertonung zurückgegriffen hat.

Auch wenn die originalen Notenmaterialien offenbar nicht erhalten sind, besteht nach dem oben Dargelegten kein Zweifel daran, daß es sich bei dem ersten genannten Stölzelschen Kantatenjahrgang in C. P. E. Bachs Nachlaß um den Jahrgang 1737/38 handelt.

Was die im NV als fehlend bezeichneten Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Epiphantias betrifft, so ist folgendes zu bedenken: Im Kirchenjahr 1737/38 gab es nur drei Sonntage nach Epiphantias.⁸ Außerdem fiel das Fest der Darstellung Christi/Mariä Reinigung auf den Sonntag Septuagesimae.⁹ Eine Kantate für den Sonntag Septuagesimae („Freuet euch der Barmherzigkeit Gottes“) liegt vollständig in *Mus. ms. 40370* (Fasz. 12) vor, deren Eingangschor zudem in *Am.B. 597* (Fasz. 5). Die Texte für diesen und die übrigen Kantaten-Jahrgänge, zu denen er selbst die Texte beisteuerte, hat Stölzel jeweils als ‚idealen‘ Jahrgang konzipiert, das heißt, er berücksichtigte alle am Gothaer Hof begangenen Sonn- und Festtage, zu denen Musik erklang. Ob er dieses Konzept immer auch musikalisch umsetzte, ist bislang ungeklärt.

Im heute in Berlin vorhandenen Notenmaterial finden sich Kantaten für den 26. und 27. Sonntag nach Trinitatis, obschon es im Kirchenjahr 1737/38 nur 25 Trinitatis-Sonntage gab. Berücksichtigt man die beiden nicht benötigten Trinitatis-Kantaten sowie die zuvor genannten und ebenfalls in diesem Kirchenjahr nicht erforderlichen Kantaten für Mariae Reinigung und den 4. Sonntag nach Epiphantias, so waren von den 72 gedruckten Texten seinerzeit lediglich 68 Vertonungen erforderlich. In einer Zusammenstellung – der „Specification“¹⁰ – aller Kompositionen von Stölzel, die 1750 erstellt und seinem Nachfolger Georg Anton Benda bei dessen Amtsantritt übergeben worden war, sind für diesen Jahrgang „69. Stücke“ angegeben.¹¹ Welche Kantate im Hinblick auf die Anforderungen des Kirchenjahrs 1737/38 als überzählige vorhanden war, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Jedenfalls war C. P. E. Bach de facto im Besitz fast des gesamten Jahrgangs, der im Kirchen-

⁸ Ein 6. Sonntag nach Epiphantias trat nur einmal während Stölzels Tätigkeit in Gotha auf, nämlich im Jahr 1734. Für diesen Hinweis und weitere wertvolle Informationen danke ich Marc-Roderich Pfau.

⁹ Quelle: *Das evangelische Kirchenjahr* (Online: https://www.stilkunst.de/s311_ev_jahr.php; Zugriff: 16.5.2019) und *Kirchenjahrkalender* (Online: <https://kirchenkalender.com>; Zugriff: 16.5.2019), jeweils für das betreffende Jahr.

¹⁰ Vgl. C. Ahrens, „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“. *Aus dem Innenleben einer Thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 2009 (Friedenstein-Forschungen 4), S.262–265, speziell S.263. Erhalten hat sich nicht das Original, sondern eine 1778 erstellte amtliche Abschrift des Dokuments von 1750.

¹¹ Marc-Roderich Pfau machte mich darauf aufmerksam, daß nach seinen Erfahrungen die dortigen Angaben nicht in jedem Falle verlässlich sind.

jahr 1737/38 aufgeführt wurde. Vorhanden sind heute im Berliner Bestand noch 60 vollständige Kantaten, zudem vier Kantaten, von denen lediglich der jeweilige Eingangsschor überliefert ist (zwei in Berlin,¹² zwei weitere in Zürich¹³); von sieben Kantaten existieren nur die Texte.

Daß C. P. E. Bach mehr als die oben genannte einzelne Stölzel-Kantate aus seinem Besitz in Hamburg zu Gehör brachte, hatte bereits Andreas Glöckner angenommen¹⁴; mittlerweile hat sich seine Vermutung bestätigt. Ulrich Leisinger konnte anhand erhaltener Texthefte die Aufführung von zwei weiteren Kantaten in den Jahren 1782 und 1786 nachweisen.¹⁵

Bedauerlicherweise liegen bislang keine Erkenntnisse darüber vor, wie Stölzels Kantatenjahrgänge in Bachs Hände gelangten. Dabei wäre es interessant, Gewißheit darüber zu erhalten, ob er sie aus dem Nachlaß seines Vaters übernommen oder selbst erworben hat, und, sollte letzteres der Fall gewesen sein, wann und von wem.¹⁶ Immerhin mußte 1778 beim Weggang von Georg Benda aus Gotha ein beträchtlicher Verlust an Werken seines Amtsvorgängers festgestellt werden, darunter mehrere Kantatenjahrgänge.¹⁷ Zudem erschienen zwischen 1753 und 1766 in der Zeitung *Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten* mehrere Verkaufsanzeigen von Noten, unter anderem von vollständigen Kantatenjahrgängen Stölzels.¹⁸

*

¹² *Am.B.* 568 (Fasz. 6 und 7). Die Handschrift enthält ausschließlich die Eingangssätze von Stölzel-Kantaten. Vgl. hierzu C. Ahrens, *Bemerkungen zu den Kantaten des Jahrgangs X (1737/38) von Gottfried Heinrich Stölzel in der Sammelhandschrift Mus.ms 40370 der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz* (Onlineversion: https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00039299).

¹³ „Lasset fröhlich sein und miteinander rühmen“ zum 3. Ostertag (CH-Zz, *Mus. Car XV 264 (241)*: 2 und „Gott fährt auf mit Jauchzen“ zu Christi Himmelfahrt (CH-Zz, *Mus. Car XV 264 (241)*: 28a). Für diese Hinweise sei Herrn Dr. Heinrich Aerni, Zürich, gedankt.

¹⁴ Vgl. hierzu A. Glöckner, *Ein weiterer Kantatenjahrgang Gottfried Heinrich Stölzels in Bachs Aufführungsrepertoire?*, BJ 2009, S. 95–115, hier S. 99 f.

¹⁵ Vgl. U. Leisinger (wie Fußnote 5), S. 281 f. Stölzels Kantaten erklangen jeweils als Nr. 2, die Kantaten Nr. 1 stammten von C. P. E. Bach.

¹⁶ Vgl. die Überlegungen von P. Wollny zur Provenienz des Stölzelschen Notenmaterials („*Bekennen will ich seinen Namen*“). *Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption von Werken Gottfried Heinrich Stölzels*, BJ 2008, S. 123–158, speziell S. 144 f. sowie S. 146, Fußnote 74).

¹⁷ Vgl. hierzu ausführlich C. Ahrens, „*Zu Gotha ist eine gute Kapelle...*“ (wie Fußnote 10), Kap. 6.2.

¹⁸ Ebenda, S. 282–287.

Um eine Vorstellung davon zu erhalten, nach welchen Kriterien C. P. E. Bach die Stölzel-Kantaten ausgewählt haben könnte, ist es notwendig, einen Blick auf deren Strukturen zu werfen. Dabei zeigen sich übereinstimmende musikalische Eigenheiten in allen drei Kantaten. Die Satzfolge des ersten Teils bis einschließlich zum Choral (Chor – Rezitativ – Arie/Duett – Choral) ist jeweils identisch.¹⁹ Die Gestaltung der einzelnen Sätze im Detail unterscheidet sich jedoch stark, denn sie erwuchs aus den theologischen Bezügen der Textvorlage. Das gilt insbesondere für die Eingangschöre, aber auch für die Rezitative.

1782, Kantate zum 1. Ostertag: „Siehe dein König kömmt zu dir“
(Nr. 20 des Jahrgangs)

Stölzel hatte diese Kantate für den Sonntag Estomihi vorgesehen, den letzten Sonntag vor der Fastenzeit, annähernd zwei Monate vor Ostern. Der zugehörige Evangelientext ist dem Lukas-Evangelium (Kapitel 18, Vers 31–43) entnommen; er schildert, wie Jesus seinen Jüngern erläutert, was ihm nach dem Einzug in Jerusalem bevorstehe. Im Text des Rezitativs (Satz 2) der Kantate bezieht sich Stölzel explizit auf diese Situation: „Es ist an dem, daß Jesus der Gerechte geht nach Jerusalem [...]“.

Satz 1 (Chor): Einer kurzen Instrumentaleinleitung (3 Takte; ohne Continuo) folgt die Deklamation des „Siehe“, in gleichförmigen Halben homorhythmisch vom Chor vorgetragen; die letzte Halbe ist mit einer Fermate versehen. Darauf folgt erneut das Ritornell und in gleicher Weise wie zuvor die Exclamatio „Siehe“. Mit deren Ende beginnt ein neuer Abschnitt: Die Taktvorzeichnung wechselt von 4/4 zu 2/4, der weitere Textvortrag erfolgt fugiert.

Satz 2 (Recitativo secco): Das Rezitativ wird solistisch („a 1“) vorgetragen, jedoch, wie bei Stölzel üblich, im Wechsel von insgesamt drei Stimmen.²⁰

Satz 3 (Arie Tenor): Als Begleitinstrumente für diese Arie hatte Stölzel zwei Hautbois d’amour vorgeschrieben, die C. P. E. Bach nicht mehr zur Verfügung standen.²¹ Wie in der Johannes-Passion von 1772 dürfte er sie durch Flauti

¹⁹ Das trifft nicht auf alle Kantaten zu: in drei der 60 vollständig überlieferten Kantaten sind die Satztypen II und III vertauscht.

²⁰ Zur Unterscheidung von den mehrstimmigen Rezitativen, die „a 2“, „a 3“ (sehr selten) oder „a 4“ vorgetragen werden, steht die Bezeichnung „a 1“ für die Ausführung durch jeweils nur eine Stimme. Die Praxis eines abwechselnden Vortrags durch mehrere Solisten bleibt dabei unberücksichtigt.

²¹ Die Hautbois d’amour wurde nach derzeitigem Kenntnistand 1720, kurz nach ihrer Erfindung, erstmals eingesetzt, und zwar von Stölzel. Sie verlor freilich schon bald an Bedeutung und war ab 1760 fast gänzlich aus der Musikpraxis verschwunden; vgl. C. Ahrens und S. Schmidt, *Die Hautbois d’amour – Quellen zu ihrer Frühgeschichte und akustische Untersuchungen*, in: Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott.

traversi ersetzt haben, was eine zumindest teilweise Transposition all'ottava alta erforderlichlich machte und einen massiven Eingriff in die originale Klangwirkung bedeutete.

Satz 4 (Choral): Stölzel hatte den Text „Jesus geht zu seinem Leiden“ von Benjamin Schmolck bestimmt, der zur Melodie des Liedes „Jesu deine tiefen Wunden“ gesungen wurde (der Text dieses Kirchenliedes stammt von Johann Heermann). C. P. E. Bach behielt den Text bei, verwies allerdings auf die Melodie eines anderen Kirchenliedes („Freu dich sehr, o meine Seele“); diese ist mit der von Stölzel gewählten identisch.

1784, Kantate zum 1. Ostertag: „Gelobet sei Gott“ (Nr. 35 des Jahrgangs)

Stölzel hatte diese Kantate für den Sonntag Rogate, der gut einen Monat nach Ostern liegt, bestimmt. Im Mittelpunkt des Evangelientextes aus dem Johannes-Evangelium (Kapitel 16, Vers 23–30) steht die Verheißung Jesu (V. 23): „So ihr den Vater etwas bitten werdet, in meinem Namen, so wird er's euch geben.“ Diese Botschaft greift Stölzel zu Beginn des Rezitativs wieder auf, thematisiert aber auch im Duett die Voraussetzung für die Verheißung, daß die Bitte im Namen Jesu erfolgen muß.

Satz 1 (Chor): Nach einer kurzen Einleitung (3 Takte; ohne Continuo) fällt der Chor mit den Worten „Gelobet, gelobet sei Gott“ ein, die Stölzel inklusive der nicht im Diktum enthaltenen Wortwiederholung insgesamt dreimal vortragen läßt. Danach folgt fugiert der Vortrag des weiteren Diktum-Textes.

Satz 2 (Rezitativ): Das Rezitativ („a 1“) beginnt secco. In dem Moment, da im Text davon die Rede ist, daß das Gläubige Ich sich anschickt, Gott im Namen Jesu seine Bitte vorzutragen, wechselt Stölzel zum Accompagnato.

Satz 3 (Duett Sopran/Baß): Die Vertonung ist insofern ungewöhnlich, als die Singstimmen in beiden Duett-Teilen ausschließlich simultan und überwiegend homorhythmisch geführt werden. Die vorgeschriebene Hautbois d'amour wird C. P. E. Bach, wie oben ausgeführt, durch Flauti traversi ersetzt haben. Der Klang der Blasinstrumente ist in diesem Satz besonders prägnant, weil im A-Teil die Streichinstrumente über weite Strecken pizzicato spielen, und zwar dann, wenn vom „Klopfen“ die Rede ist. Das Pizzicato fordert Stölzel für den gesamten B-Teil, so daß die musikalische Umsetzung des Klopfens weiter im Ohr bleibt.

Satz 4 (Choral): Wie bereits erwähnt, ersetzte C. P. E. Bach zwar den von Stölzel vorgesehenen Text durch einen anderen, behielt jedoch die ursprüngliche Melodie.

Holzblasinstrumente bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Symposium im Rahmen der 33. Tage Alter Musik in Herne, hrsg. von C. Ahrens und G. Klinke, München 2011, S. 50–70, speziell S. 50–59.

1786, Kantate zum 1. Weihnachtstag: „O wie ist die Barmherzigkeit des Herrn so groß“ (Nr. 44 des Jahrgangs)

Diese Kantate hatte Stölzel für den 3. Sonntag nach Trinitatis konzipiert, also für die Mitte des Kirchenjahres. In seinem Text greift er den Inhalt des zugehörigen Evangelientextes aus dem Lukas-Evangelium (Kapitel 15, Vers 1–10) auf. Darin ist davon die Rede, daß die Buße Voraussetzung dafür sei, daß „Freude [sein werde] vor den Engeln Gottes über einen Sünder, der Buße tut“, so, wie ein Hirte sich freue, wenn er ein verlorenes Schaf wiederfinde.

Satz 1 (Chor): Eingeleitet von einem Instrumentalritornell (5 Takte; ohne Continuo), beginnt auch dieser Chorsatz mit einer homorhythmischen Deklamation der ersten Satzhälfte des Diktums, die nach weiteren vier Takten Ritornell wiederholt wird. Der Vortrag des restlichen Diktums ist fugiert.

Satz 2 (Rezitativ): Das Rezitativ beginnt secco „a 1“ und geht zum Text „Als Gottes Herz sich freut, als Freude vor den Engeln Gottes ist“ in ein Accompagnato über, das homorhythmisch „a 2“ ausgeführt ist.²² Stölzel untermalt diese Textstelle durch Sechzehntel-Repetitionen der Streichinstrumente einschließlich des Continuo.

Satz 3 (Duett Sopran/Baß): Bestimmend für den Satz ist ein markantes punktiertes Motiv, das erstmals zu „Ei, so hört, betrübte Herzen“ erklingt. Im B-Teil tragen es die ersten Violinen mehrfach vor und erweitern es zum Schluß sequenzierend auf einen Tonumfang von fast zwei Oktaven (c¹–b²) zum Text „seine Huld wird euch umfahren, wenn ihr, euch zu ihm zu nahen, nur den ersten Schritt getan.“

Satz 4 (Choral): Der ursprüngliche Text dieses Chorals stammt von Benjamin Schmolck: „Ach, süßes Wort vor arme Sünder“, auf die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Textdichter jenes Liedes ist Georg Neumarck). C. P. E. Bach behielt die Melodie bei, wählte indessen bemerkenswerterweise eine Strophe („Auf dich, mein lieber Gott, ich traue“) des Liedes von Neumarck, die Valentin Sittig nachgedichtet hatte²³ und die in den meisten Gesangsbüchern jener Zeit fehlte.²⁴

²² Vgl. hierzu grundsätzlich C. Ahrens, *Vom accompagnirten und vollstimmigen Rezitativ. Mehrstimmige Rezitative in G. H. Stölzels Weihnachtsoratorium (1728)*, in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, Bd. 6, Bad Köstritz 2005, S. 209–228, speziell S. 223 f.

²³ Vgl. J. F. Kinderling, *Kritische Betrachtungen über die vorzüglichsten alten, neuen und verbesserten Kirchenlieder*, Berlin 1813, S. 99.

²⁴ Das gilt auch für die Hamburger Gesangbücher; selbst das umfangreiche *Neue Hamburgische Gesangbuch*, Hamburg 1789 (Nr. 238, S. 228 f.) enthält diese Strophe nicht.

Überlegungen zu den Auswahlkriterien C. P. E. Bachs

Es wäre wünschenswert, Gewißheit über die Kriterien zu erhalten, nach denen C. P. E. Bach aus dem fast vollständig in seinem Besitz befindlichen Kantatenjahrgang von 1737/38 die Werke auswählte, die er in den 1780er Jahren, jeweils in Kombination mit eigenen Kantaten, als gottesdienstliche Figuralmusik in Hamburger Kirchen aufführte. Außerdem ist zu fragen, warum er nicht auf jene Kantaten zurückgriff, die für die betreffenden Festtage bestimmt waren. Auf den ersten Blick ist kein stringentes System für diese Auswahl zu erkennen; bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, daß bestimmte musikalische Gemeinsamkeiten die drei Kantaten verbinden.

– Besetzung: Es drängt sich der Eindruck auf, C. P. E. Bach habe bewußt auf Kantaten ohne Trompeten und Hörner zurückgegriffen, die in drei der vier Kantaten, die Stölzel für die betreffenden Sonntage komponiert hatte, vorgeschrieben sind.²⁵

– Besondere kompositorische Elemente, die sich in der Gestaltung des Eingangschors manifestieren: Alle drei Kantaten beginnen nach einem kurzen, nur wenige Takte langen unbegleiteten Ritornell mit einer knappen, simultan und homorhythmisch vorgetragenen Exclamatio, die zweimal – in der Kantate „Gelobet sei Gott“ sogar dreimal – erklingt. Sie macht den Anfang des Eingangschors musikalisch besonders eindrucksvoll, erfüllt freilich zugleich eine theologische Funktion, indem sie den Gläubigen eine zentrale theologische Aussage des Evangeliums nachdrücklich und unüberhörbar vermittelt. Die vier überlieferten Stölzel-Kantaten dieses Jahrgangs zu den Weihnachts- und Osterfeiertagen weisen hingegen einen Satzbeginn auf, dem ein solch kurzer und prägnanter Choreinsatz mit dem vorangestellten Ritornell ohne Continuo fehlt.

– Struktur der Rezitative: C. P. E. Bach wählte zwei Kantaten aus, in denen das Rezitativ ausschließlich solistisch vorgetragen wird, und nur eine Kantate mit einem „a 2“ gesetzten Rezitativ. Das überrascht aus zweierlei Gründen. Zum einen finden sich unter den 60 vollständig überlieferten Kantaten des Jahrgangs von 1737/38 nicht weniger als 25 (41,7%) solcher mehrstimmigen Rezitative; davon sind 17 zumindest partiell vierstimmig gesetzt. Zum anderen nimmt Stölzel in der Reihe jener Komponisten, die überhaupt mehrstimmige Rezitative schufen, hinsichtlich der Anzahl dieses speziellen Rezitativ-Typus eine herausragende Stellung ein. Die von ihm mehrstimmig gesetzten Passagen, die immer einen homorhythmischen Textvortrag bedingen, erklingen in der Regel nur abschnittsweise, gelegentlich am Anfang, häufiger am Ende eines Rezitativs. Sie dienen teils dazu, eine zentrale theologische Aussage des Textes hervorzuheben, teils zum nachfolgenden Satz (das heißt, dessen Text) hinzuzuführen. Letzteres ist in der Kantate „O wie ist die Barmherzigkeit des Herrn so groß“ der Fall. Jesu Verheißung, unter den Engeln im Himmel werde Freude sein über einen reuigen, bußfertigen Sünder

²⁵ Lediglich in der Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis, „Dienet dem Herrn mit Furcht“, von der lediglich der Einleitungschor überliefert ist, verzichtet Stölzel auf Blechblasinstrumente.

(siehe oben), interpretiert Stölzel im Text am Ende des Rezitativs und bedient sich dazu der Vertonung „a 2“. Im anschließenden Duett greift er den Gedanken der Aufnahme eines reuigen Sünders durch Jesu wieder auf und knüpft musikalisch an die spezifische Zweistimmigkeit des Rezitativs an. Die Melodiestimmen verlaufen im B-Teil – dieser umfaßt nur 16 Takte gegenüber 33 Takten im A-Teil –, von zwei ganz kurzen Ausnahmen abgesehen, ausschließlich simultan in überwiegend homorhythmischem Vortrag und ohne nennenswerte Melismen. Insofern unterscheidet sich die Faktur des Duetts kaum von jener des vorangegangenen Rezitativs. Bedenkt man die vierstimmige homorhythmische Exclamatio in den Eingangschören aller drei Kantaten, so gilt ähnliches zumindest auch für Teile des Chorsatzes. Diese strukturelle Vermischung beziehungsweise Angleichung unterschiedlicher Satztypen ist eines der wesentlichen Gestaltungsmerkmale in Stölzels späten Kantatenjahrgängen.

In den beiden vollständig überlieferten Kantaten,²⁶ die Stölzel für Weihnachten und Ostern bestimmt hatte – eine zum 1. Weihnachtstag, die andere zum 1. Ostertag –, finden sich „a 4“ gesungene Passagen. In der Osterkantate erfolgt ein Wechsel in der Abfolge „a 2“ – „a 4“ – „a 2“; das Rezitativ der Weihnachtskantate ist vollständig „a 4“ gesetzt. Es hat den Anschein, als habe C. P. E. Bach vermeiden wollen, den Zuhörern diese besonders auffallende und ungewöhnliche Variante von Stölzels Rezitativ-Stil zuzumuten.

Die angesprochene besondere Duett-Struktur mit ihren großen Anteilen des Simultangesangs, oft in homorhythmischem Vortrag, führt zu einem weiteren möglichen Auswahlkriterium, das sich mit jenem der Besetzung vermischt beziehungsweise dieses überlagert haben könnte. In den beiden vollständig überlieferten Kantaten zu Weihnachten und Ostern entsprechen die Duette in deutlich stärkerem Maße den Konventionen dieses Satztypus. Es gibt längere alternierende Passagen der Singstimmen, die, sofern sie simultan verlaufen, nicht über längere Strecken homorhythmisch geführt werden. Damit heben sich diese Duette hinsichtlich der Melodieführung und des Klanges stärker von den mehrstimmig gesetzten Rezitativen ab, als dies in den drei von C. P. E. Bach ausgewählten Kantaten der Fall ist.

Ein weiterer Grund, daß Bach nicht auf die von Stölzel für die betreffenden Feiertage bestimmten Kantaten zurückgriff, könnte gewesen sein, daß die vorgesehenen Choräle Texte von Benjamin Schmolck aufwiesen, die außerhalb Mitteldeutschlands und Schlesiens relativ wenig Beachtung fanden²⁷ und im Hamburger Gesangbuch nicht enthalten waren.

²⁶ Die weiteren Weihnachts- und Osterkantaten des Jahrgangs (für beide Feste je zwei) sind teils unvollständig erhalten (von zwei Weihnachtskantaten nur die Eingangschöre), teils fehlen die Noten ganz (von zwei Osterkantaten).

²⁷ Vgl. hierzu C. Ahrens, *Benjamin Schmolck und Gottfried Heinrich Stölzel – Eine besondere künstlerische Beziehung*, in: Notizen aus dem Gothaer Bibliotheksturm, Folge 22 (<https://blog-fbg.uni-erfurt.de/2020/11/benjamin-schmolck-und->

Obschon direkte, von C. P. E. Bach selbst oder aus seinem Umfeld stammende Quellen fehlen, die Auskunft über die Kriterien seiner Auswahl geben könnten, erscheint es nachvollziehbar, daß der Hamburger Bach keine der für Weihnachten und Ostern bestimmten Kantaten von Stölzels Jahrgangs berücksichtigte. Warum er unter den verbleibenden Kantaten ausgerechnet die drei nachgewiesenen auswählte, bleibt jedoch letztlich im Dunkel.

Christian Ahrens (Berlin)