

J. S. BACH

Christ lag in Todes Banden

Kantate zum 1. Ostertag

Cantata for Easter Sunday

BWV 4

Herausgegeben von / Edited by
Alfred Dürr

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 1004

VORWORT

Das evangelische Kirchenlied, meist in Anlehnung an den altkirchlichen Gesang „Choral“ genannt, nimmt in Johann Sebastian Bachs Kantatenschaffen einen bevorzugten Platz ein: Immer wieder und auf vielfältige Weise hat Bach den Choral in die Kantate eingebunden, in einzelnen Sätzen, fast immer als Schlusschoral, häufig aber auch als Grundlage für sämtliche Sätze einer Kirchenkantate, die wir dann als „Choralkantate“ bezeichnen. Ein Beispiel für die letztgenannte, ganz besonders enge Verschmelzung von Choral und Kantate bildet das Werk *Christ lag in Todes Banden*. Ja, selbst innerhalb der einzelnen Typen der Choralbehandlung erweist sich diese Kantate als besonders streng geformt. Denn einzig in diesem Werk hat Bach nicht nur den gesamten Text stets im Wortlaut übernommen, sondern auch die Liedweise – bis auf das freier behandelte „Halleluja“ – durchweg beibehalten, sei es unverändert (Versus 1, 3, 4, 7), sei es in freierer Form nach Art einer Variation (Versus 2, 5, 6). Diese strenge Bindung an die gewählte Vorlage verleiht der Kantate etwas Archaisches, sind ihr doch die Formen der modernen Kirchenkantate wie Rezitativ und Arie gänzlich fremd. Ihre Heimat ist vielmehr das Geistliche Konzert des 17. Jahrhunderts und ganz besonders die Choralvariation *per omnes versus*, wie sie uns auch in Bachs Orgelpartiten entgegentritt, die vermutlich in zeitlicher Nähe zur vorliegenden Kantate entstanden zu denken sind. So ist diese Kantate Bachs als ausgesprochenes Frühwerk einzustufen, und da wir wissen, dass Bach an Ostern 1707 (dem 24. April) sein Probespiel anlässlich seiner Bewerbung als Organist an Divi Blasii in Mühlhausen abgeleistet hat, ist man versucht, die Entstehung des Werkes mit diesem Ereignis in Verbindung zu bringen. Trifft dies zu, so hätten wir in *Christ lag in Todes Banden* die erste erhaltene Kantate Bachs vor uns. Ihre heute noch vorhandenen Originalquellen – ausschließlich

Stimmen, die Partitur ist verloren – eignen sich freilich wenig zur Bestätigung dieser Hypothese: Sie stammen aus den Jahren 1724 und 1725 und zeugen, dessen dürfen wir sicher sein, von einer oder mehreren Wiederaufführungen durch Bach in seiner Leipziger Zeit. Gleichwohl sind sie zum Nachweis einer frühen Entstehung der Komposition nicht völlig ungeeignet¹; denn

a) vielfach hat sich die von Bach nur bis spätestens ca. 1715 angewendete Notierungsgewohnheit der Auflösung eines # durch ♭ (statt ♮) noch in den Stimmen erhalten; sie wurde also beim Kopieren aus der Partitur unreflektiert übernommen;

b) geteilte Violen, wie sie hier in den Sätzen 1, 2, 6, 8 verlangt werden, treten in Bachs Kantaten, sieht man von wenigen begründeten Ausnahmen ab, nach Ostern 1715 nicht mehr auf;

c) der Ambitus der Singstimmen liegt verhältnismäßig tief (vgl. besonders Satz 6, Takt 65–67). Das deutet auf eine ursprüngliche Bestimmung des Werkes zur Aufführung im sogenannten Chorton, der um einen Ganzton oder eine kleine Terz höher stand als der damals modernere Kammerton – ein Merkmal für Bachs frühe Kantaten aus der vor-Leipziger Zeit.

Noch einiges mehr verraten uns die erhaltenen Stimmen. So ist der Schlusschoral (Satz 8) innerhalb der 1724 geschriebenen Stimmen erst 1725 nachgetragen worden. Da es nun absolut undenkbar ist, dass die letzte Strophe des Lutherliedes an Ostern 1724 einfach weggelassen wurde, bieten sich folgende Erklärungsmöglichkeiten an:

1) Der Choral wurde aus anderem, bereits vorhandenem Material (das heute verschollen wäre) musiziert – oder gar auf den musikalischen Satz der Anfangsstrophe?

1 Einzelheiten im Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe, Serie I, Band 9, auf dessen Studium hier verwiesen sei.

2) Die Schlusstrophe wurde von der Gemeinde gesungen (was wir freilich mit keinem vergleichbaren Beispiel belegen könnten).

3) Die Aufführung der Kantate wurde zwar für 1724 vorbereitet, schließlich aber aus ungeklärten Gründen um ein Jahr zurückgestellt.

Welche von diesen Möglichkeiten zutrifft, ist ungewiss.

Weiterhin sind auch die Bläserstimmen – Zink, Posaune I–III – erst 1725 hinzugefügt worden; sie gehörten also sehr wahrscheinlich nicht zum ursprünglichen Entwurf des Werkes² und sind daher in unserer Ausgabe mit einem Ad-libitum-Vermerk versehen. Gewiss erhalten die Sätze 2, 3 und 8 durch sie eine feierliche Klangfärbung; doch seien Veranstalter einer heutigen Aufführung in kleineren Räumen auch ermutigt, notfalls auf die Bläserverstärkung zu verzichten: Der Authentizität des Werkes geschieht dadurch kein Abbruch.

Die Textgrundlage der Kantate bildet das siebenstrophige Osterlied, das Martin Luther 1524 in Anlehnung an die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* des Wipo von Burgund (um 990 bis 1050) gedichtet hat, und auch die Melodie wurde sicherlich von Luther selbst nach dem Vorbild des mittelalterlichen *Christ ist erstanden* entworfen. Der Bachschen Musik fehlen noch alle für die Kantate des Neumeister-Typus charakteristischen Stilelemente, also außer den erwähnten Satzformen Rezitativ und (Dacapo-)Arie auch die Einflüsse des italienischen Instrumentalkonzerts mit seinen vom Fortspinnungstypus geprägten Ritornellen und seinem zumal in den Soli entwickelten instrumentalen Figurenwerk. Stattdessen findet man in dem imitatorisch-fugisch entworfenen Chorsatz Einwirkungen der barocken Motette und in den vielfach komplementären Rhythmen des Instrumentalsatzes Einflüsse des Orgelstils – und das nicht weniger in dem

2 Einen ähnlichen Befund – Hinzunehmen eines colla parte geführten Posaunenchores in Bachs Leipziger Zeit – bieten die Quellen der Kantaten BWV 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn* und 21 *Ich hatte viel Bekümmernis*. – Siehe die Kritischen Berichte I/8 und I/16 der Neuen Bach-Ausgabe.

Quasi-Pedalsolo des Satzes 4 (Takt 24ff.). Größere Zusammenhänge werden gern durch Ostinatobildungen hergestellt, besonders in den Sätzen 3 und 7. Was aber gerade diese Kantate auszeichnet, ist das Eingehen des Komponisten auf jede Einzelheit des Textes, der sich in den musikalischen Figuren widerspiegelt. Eindrucksvoll ist z. B. in Satz 2 das Umschlagen des „Halleluja“-Schlusses in den Alla-breve-Takt (Takt 68) und seine nochmalige Steigerung durch die jubelnden Violin-Ostinati von Takt 89 an, in Satz 4 die Verlangsamung auf „Tods Gestalt“ (Takt 27f.) mit ihren alterierten Intervallen, in Satz 5 die Kanonbildungen auf „wie ein Tod den andern fraß“ (Takt 29–34) und endlich in Satz 6 wiederum die – diesmal auskomponierte – Verzögerung auf „dem Tode für“ (Takt 64–68), in der der Bass einen Abwärtssprung um eine verminderte (!) Duodezime auszuführen hat – um nur einiges zu nennen. Mit derart kunstreicher Bildlichkeit und deren Einfügung in ein formal geschlossenes Ganzes tritt uns der etwa 22jährige Bach bereits als ein fertiger und reifer Meister entgegen.

Alfred Dürr

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung, sonstige Zeichen durch kleineren bzw. schwächeren Stich. Darum werden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden), werden in kleinerem Stich wiedergegeben.

PREFACE

The Protestant church hymn, generally referred to as “chorale” in reference to early ecclesiastical plainsong, occupies a position of great importance in the cantatas of Johann Sebastian Bach. Again and again Bach incorporated chorales in his cantatas in manifold ways: in individual movements, almost always as a final chorale, but frequently as a basis for every movement in the cantata, producing what is called a “chorale cantata”.

One example of this latter genre – the especially close fusion of chorale and cantata – is *Christ lag in Todes Banden*. Indeed, even with regard to the various types of chorale treatment this cantata proves to be specially rigorous. It is the only work in which Bach set the entire text of the hymn verbatim; moreover, apart from the “Hallelujah” (which is treated with greater liberty), it is the only one that retains the hymn tune throughout the entire work, whether unaltered (as in verses 1, 3, 4 and 7) or with greater license in the manner of a variation (verses 2, 5 and 6). This strict adherence to the chosen chorale gives the cantata a somewhat archaic quality, particularly as it is completely devoid of forms found in the modern church cantata, such as recitative and aria. Its roots lie rather in the seventeenth-century sacred concert, and especially in the chorale variation *per omnes versus* as exemplified by Bach’s organ partitas, which should probably be regarded as contemporary with this cantata.

Christ lag in Todes Banden thus ranks among Bach’s very early works. Since we know that he auditioned for the post of organist at the Blasiuskirche in Mühlhausen on Easter of 1707 (the 24th of April), it is tempting to associate the origins of the work with that event. Should this be true, we have in *Christ lag in Todes Banden* Bach’s earliest surviving cantata.

Admittedly the original sources extant today – all of them in parts, the score being lost – offer little in support of this hypothesis.

They date from the years 1724 and 1725 and provide reliable evidence that Bach revived the work on one or more occasions during his stay in Leipzig. Even so, for several reasons they are not entirely unsuited as proof of the work’s early origins:¹

a) Until around 1715 at the latest it was Bach’s practice to cancel a # with b instead of †. The parts provide many examples of this habit, which Bach thus adopted unquestioningly when he wrote them out from his score.

b) Divided violas of the sort found in movements 1, 2, 6 and 8 no longer occur in Bach’s cantatas after Easter 1715, apart from a few easily explained exceptions.

c) The tessitura of the vocal parts is relatively low (see especially movement 6, measures 65–67), suggesting that the work was originally conceived for performance at so-called “choir pitch”, i. e. a whole tone or a minor third higher than the more modern “chamber pitch” of that time. This was a feature of Bach’s early cantatas antedating his Leipzig period.

The extant parts tell us a few more things as well. For example, the final chorale (movement 8) was not entered into the 1724 set of parts until 1725. Since it is hardly likely that the final strophe of Luther’s Easter hymn was simply omitted in 1724, the following possible explanations come to mind:

1) The chorale was performed from other, pre-existing material which is now lost, or perhaps even sung to the music of the opening strophe.

2) The final strophe was sung by the congregation – although admittedly no comparable instance of this is known.

3) The performance of the cantata was prepared for 1724 but postponed to the next year for unknown reasons.

¹ Further information can be found in the Critical Report to Series I, Volume 9 of the New Bach Edition, which readers are hereby urged to study.

It is uncertain which of these explanations is correct.

Furthermore, the wind parts for zink and three trombones were not added until 1725. Thus, in all likelihood, they did not belong to the original conception of the work² and have accordingly been marked *ad libitum* in our edition. To be sure, they impart a solemn sonority to movements 2, 3 and 8; but organizers of present-day concerts in relatively small rooms are encouraged, if need be, to dispense with wind band reinforcement as this will in no way detract from the authenticity of the performance. The text of the cantata is based on the seven-strophe Easter hymn written by Martin Luther in 1524 in imitation of the Easter sequence *Victimae paschali laudes* by Wipo of Burgundy (ca. 990–1050). The melody was doubtless patterned by Luther himself after the medieval *Christ ist erstanden* (“Christ is arisen”). Bach’s setting lacks all the stylistic elements characteristic of the Neumeister species of cantata. These include, besides the above-mentioned forms of recitative and (da capo) aria, the impact of the Italian instrumental concerto with its freely developing ritornelli and instrumental figuration, especially in solo passages. Instead we find influences from the baroque motet in the imitative and fugato writing for chorus, and elements of organ style in the often complementary rhythms of the instrumental textures – not to mention the quasi pedal solo in movement 4 (measures 24ff.). Overall coherence is frequently imparted by passages of ostinato, especially in movements 3 and 7. But what makes this cantata special is Bach’s treatment of each and every detail of the text, which is mirrored in the musical figures.

Particularly impressive are the sudden transformation of the “Halleluja” conclusion into *alla breve* metre in movement 2 (m. 68) and its further intensification by jubilant ostinati in the violins from measure 89; the ritardando on the words “Tods Gestalt” (“the figure of Death”, measures 27f.) in movement 4 with its altered intervals; the canonic texture in movement 5 on the words “wie ein Tod den andern fraß” (“as one death devoured the other”, measures 29–34); and finally, in movement 6, another ritardando, this time written out, on the words “dem Tode für” (“for sake of death”, measures 64–8), in which the bass must negotiate a downward leap of a diminished twelfth. Many other examples could be listed as well. With word-painting at this level of artistry, worked into a tightly unified whole, the twenty-two-year-old Bach presents himself to us as fully-fledged and mature master of his art.

Alfred Dürr

EDITORIAL NOTE

Apart from the title of the work, all editorial additions are indicated as such: letters by italics, slurs by broken lines, and other signs by smaller or narrower engraving. All alphabetical markings taken from the source (f, p, etc.) therefore appear in normal type. Accidentals have been placed in accordance with modern rules. Further accidentals supplied by the editor at his discretion (i. e. those not rendered necessary by the application of modern rules) appear in small print.

² Similar findings are offered by the sources to the cantatas *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (BWV 23) and *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21), both of which were given a choir of *colla parte* trombones during Bach’s Leipzig period. See Critical Reports I/8 and I/16 in the New Bach Edition.