

J. S. BACH

Motetten

Motets

BWV 225–230

Herausgegeben von / Edited by
Konrad Ameln

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

Chorpartitur
Choral Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5193

VORWORT

In Bachs riesigem Gesamtwerk bilden die Motetten nur eine kleine Gruppe, die sich zumal neben den rund 200 überlieferten Kantaten recht bescheiden ausnimmt. Doch im historischen Rückblick erscheint gerade das Motettenkorpus in besonderer Weise ausgezeichnet, ist es doch derjenige Teil des Bachschen Vokalschaffens, der als einziger nach 1750 in ungebrochener Tradition bis heute lebendig geblieben ist. Bewahrer dieses Erbes war in den ersten Jahrzehnten nach Bachs Tod der Leipziger Thomanerchor. Früh wurden hier einzelne Motetten als Repertoire-, ja wohl gar als Paradestücke gepflegt. Offenbar als ein solches dargeboten lernte Mozart 1789 auf der Durchreise in Leipzig die Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* unter dem Thomaskantor Johann Friedrich Doles kennen - für Mozart nach der bekannten Schilderung von Johann Friedrich Rochlitz ein künstlerisches Urerlebnis. In den 1790er Jahren schon springt ein Funke nach Berlin über, und man beginnt dort in der Sing-Akademie unter Carl Friedrich Christian Fasch Bachsche Motetten zu studieren. 1802/03 erscheint bei Breitkopf & Härtel in Leipzig die erste Druckausgabe und bahnt den Motetten des Thomaskantors den Weg in die musikalische Welt.

Die Motetten J. S. Bachs sind, musikhistorisch gesehen, späte Beiträge zu einer Gattung, deren Blütezeit längst vorüber war. Die Leitform des protestantischen Hoch- und Spätbarock war die Kantate. Die Motette war gleichsam abgedrängt in die Nebenrolle des kirchenmusikalischen Gelegenheitswerks, das vom Kantor auf Bestellung und gegen Bezahlung komponiert und aufgeführt wurde. Als Trauer-, daneben als Glückwunschkunst führt sie bis in die Zeit Bachs gerade in der Kunst und Kleinkunst mitteldeutscher Kantoren und Kantoreien allerdings noch ein durchaus reges Nachleben.

Auch Bachs Motetten sind sämtlich Gelegenheitswerke. Die Bach-Biographik war sich darüber lange Zeit nicht im klaren. Johann Nikolaus Forkel (1802) glaubte, Bach habe die doppelhörigen Stücke hauptsächlich zur Übung

der Thomaner geschrieben, „damit sie wenigstens sichere Treffer und reinliche Chorsänger werden könnten“. Philipp Spitta (1880) zog die Bestimmung für die sonntäglichen Haupt- und Vespergottesdienste, insbesondere eine Verwendung anstelle der Kantate, in Betracht. Erst Bernhard Friedrich Richter machte in einem Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1912 deutlich, dass es sich durchweg um anlassgebundene Auftragskompositionen handeln dürfte.

Die Bach-Forschung des 20. Jahrhunderts hat, angeführt von Richter, viel Fleiß und Phantasie darauf verwandt, Zeit und Umstände der Entstehung der einzelnen Motetten zu ermitteln. Auf sicherem Boden steht sie damit allerdings bislang nur bei der Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*, deren Partiturautograph mit Bachs eigenem Vermerk „Bey Beerdigung des seel. Hn. Prof. und Rectoris Ernesti“ die Bestimmung festhält und damit auch die Datierung des Werkes ermöglicht. Hinreichend genau lässt sich mit papier- und schriftkundlichen Mitteln auch noch die zweite Motette datieren, die sich im Autograph – und dazu in originalen Stimmen – erhalten hat, *Singet dem Herrn ein neues Lied*; allerdings bleibt hier der Entstehungsanlass im Dunkeln. Schwieriger ist die Situation bei den übrigen Motetten, die nur abschriftlich und in Druckausgaben des 19. Jahrhunderts überliefert sind. In zwei Fällen, bei *Jesu, meine Freude* und *Komm, Jesu, komm*, ergeben sich aus frühen Abschriften wenigstens Abgrenzungen des Entstehungszeitraums. Wichtigster Ansatzpunkt in der Frage der Bestimmung bleibt der Motettentext. Bei *Jesu, meine Freude* und *Fürchte dich nicht* glaubte Richter anhand von Kirchenakten auf einen Zusammenhang mit zwei Leipziger Gedächtnisgottesdiensten schließen zu können, in denen über Bibelstellen gepredigt wurde, die in diesen Motetten wiederkehren; doch haben neuere Nachforschungen hier Frazezeichen gesetzt. Im Falle von *Singet dem Herrn* scheint der 2. Satz mit seiner Kombination von Kirchenliedstrophe und frei gedichteter „Aria“ den Schlüssel der Entstehung zu bergen.

Im einzelnen lässt sich der Stand des Wissens und der Diskussion – unter Einbeziehung von Informationen über Text- und Liedvorlagen – wie folgt skizzieren:

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED (BWV 225)

Text- und Liedvorlagen: Psalm 149, 1–3 und 150, 2+6; Arienstrophe unbekannter Herkunft; Strophe 3 des Liedes *Nun lob, mein Seel, den Herren* von Johann Gramann (um 1530) mit der gebräuchlichen Melodie (bei Kugelmann 1540). Entstanden zwischen Juni 1726 und April 1727. Bestimmung unbekannt (Trauer- oder Gedächtnisfeier? Reformationsfest? Neujahrstag? Geburtstag der Fürstin Charlotte Friederica Wilhelmine von Anhalt-Köthen am 30.11. 1726? Geburtstag Augusts des Starken bei dessen Anwesenheit in Leipzig am 12.5. 1727?).

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF (BWV 226)

Text- und Liedvorlagen: Römer 8, 26–27; Strophe 3 des Liedes *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* von Martin Luther (1524). Entstanden im Oktober 1729 zu den Begräbnisfeierlichkeiten für den Thomasschulrektor und Universitätsprofessor Johann Heinrich Ernesti. Ernesti starb am 16.10. 1729; für die Aufführung werden der 20., 21., 23. und 24.10. in Betracht gezogen.

JESU, MEINE FREUDE (BWV 227)

Text- und Liedvorlagen: Römer 8, 1+2+9+10+11; Lied *Jesu, meine Freude* von Johann Franck (1653) mit der Melodie von Johann Crüger (1653). – Entstanden spätestens 1735. Bestimmung: mutmaßlich für eine Trauer- oder Gedächtnisfeier (Gedächtnispredigt für Johann Maria Kees in der Leipziger Nikolaikirche am 18.7. 1723?).

FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR (BWV 228)

Text- und Liedvorlagen: Jesaja 41, 10 und 43, 1; Strophen 11 und 12 des Liedes *Warum sollt ich mich denn grämen* von Paul Gerhardt (1653) mit einer Variante der Melodie von Johann Georg Ebeling (1666). – Entstehungszeit unbekannt (um 1715? 1726?). Bestimmung: mutmaßlich für

eine Trauer- oder Gedächtnisfeier (Gedächtnispredigt für Susanna Sophia Winckler in der Leipziger Nikolaikirche am 4.2. 1726?).

KOMM, JESU, KOMM (BWV 229)

Textvorlage: Strophen 1 und 11 einer Lieddichtung von Paul Thymich (zum Begräbnis des Leipziger Thomasschulrektors Jacob Thomasius 1684) aus dem Wagnerschen Gesangbuch, Leipzig 1697. – Entstanden vor 1732. Bestimmung: mutmaßlich für eine Trauer- oder Gedächtnisfeier.

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN (BWV 230)

Textvorlage: Psalm 117. – Entstehungszeit unbekannt (vor 1723?). Bestimmung unbekannt (Reformationsfest?). Gattungszugehörigkeit (Kantatentorso?) und Echtheit des Werkes (das der Motettenausgabe von 1802/03 noch nicht angehörte und erst 1821 durch einen Einzeldruck von Breitkopf & Härtel bekannt wurde) sind umstritten.

Die Bach-Forschung hat seit dem späten 19. Jahrhundert eine Reihe von Motetten zweifelhafter Echtheit aus dem Werkkanon ausgeschlossen, verschiedentlich auch den wahren Autor ausmachen können. Für zwei der ausgeschiedenen Motetten wird allerdings heute wieder die Echtheit diskutiert, nämlich für *Ich lasse dich nicht* BWV Anh. 159 und *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160.

Zur Aufführungspraxis ist zu bemerken, dass Bach seine Motetten wahrscheinlich ausnahmslos mindestens mit Continuobegleitung (in der Regel Orgel oder Orgelpositiv und Violone) aufgeführt hat. Zu der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* liegen außer den originalen Singstimmen auch solche für Instrumente vor, und zwar Streicher- für den ersten, Holzbläserstimmen (2 Oboen, Taille, Fagott) für den zweiten Chor (ferner Continuostimmen für Orgel und Violone). Zweifelhaft ist, ob es sich bei der instrumentalen Stützung der Singstimmen um Regel oder Ausnahme der Bachschen Motettenpraxis handelt. Zu bedenken bleibt, dass bei Trauermusiken vielerorts der Gebrauch von Instrumenten eingeschränkt war. Erwähnt sei

noch zu der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*, dass die nicht völlig klare Anweisung Bachs zur Wiederholung des 2. Satzes (S. 29) nur im Partitaurautograph steht, in den originalen Stimmen aber übergangen ist.

Der vorliegende Band enthält die sechs Motetten BWV 225–230 im verkleinerten Notenbild des 1965 von Konrad Ameln herausgegebenen Bandes *Motetten* der Neuen Bach-Ausgabe (NBA III/1). Nicht einbezogen wurde der dort in zwei

Fassungen enthaltene Motetto BWV 118 *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*, der den selteneren Typus der Motette mit obligaten Instrumenten vertritt. Bei der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* wurde auf die Instrumentalpartien verzichtet. Eine ausführliche Darstellung der Werküberlieferung und der Textredaktion gibt der 1967 in der Neuen Bach-Ausgabe erschienene Kritische Bericht.

Klaus Hofmann

PREFACE

In Bach's voluminous output of music the motets form a small group of modest proportions, particularly as compared to the 200 or so surviving cantatas. In historical perspective, however, the corpus of motets is especially distinguished, being the only part of Bach's vocal œuvre whose post-1750 tradition has remained unbroken to the present day. In the decades immediately following Bach's death the keeper of this legacy was the choir of St. Thomas's in Leipzig, which maintained several of the motets as part – even as highlights – of its repertoire. It was apparently during one such performance that Mozart, while travelling through Leipzig, made the acquaintance of the motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* under the direction of St. Thomas's cantor Johann Friedrich Doles. According to the well-known account by Johann Friedrich Rochlitz, this was for Mozart a formative artistic experience of the first order. By the 1790s the fame of Bach's motets had spread to Berlin, where Carl Friedrich Christian Fasch began to propagate them at the *Sing-Akademie*. The first printed edition of the motets was issued by Breitkopf & Härtel in 1802–3, paving the way for their entrance into the mainstream of music.

Viewed in the context of music history, J. S. Bach's motets are late additions to a genre which had already reached its point of culmination many years previously. During the high and late baroque periods the predominant form of Protestant music was the cantata: The motet was, in a manner of speaking, marginalized to the subsidiary category of occasional pieces of church music which were written and performed by the cantor on special order and for a fee. Even so, it enjoyed an active posthumous existence in funeral and, to a lesser extent, congratulatory celebrations well into Bach's time, particularly in the musical output, whatever its artistic stature, of the choirs and cantors of central Germany.

All of Bach's motets, too, are occasional works. For many years there was no awareness

of this fact among Bach's biographers. Johann Nikolaus Forkel (1802) believed that Bach wrote the double-chorus works mainly as training pieces for the young members of his choir "so that they might at least be able to sing notes accurately and with a pure tone". Philipp Spitta (1880) suggested the possibility that they were meant to be sung during the principal and Vesper services on Sunday, particularly as a substitute for the cantata. Not until 1912, in an article in the *Bach-Jahrbuch*, did Bernhard Friedrich Richter clearly establish that the works were, without exception, pieces of music written on commission for specific occasions.

Under Richter's aegis Bach researchers of the twentieth century spent much effort and imagination in trying to determine the dates and circumstances surrounding the origins of each of the motets. Only in the case of *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, however, did they find themselves on firm ground as Bach himself had written on his holograph score "for the burial of the late Professor and rector Ernesti", thereby registering the work's occasion and allowing it to be dated. Studies of the paper and graphology have also made it possible to determine, with sufficient accuracy, the date of *Singet dem Herrn ein neues Lied*, the only other motet to have survived in holograph form, including an original set of parts. The occasion that gave rise to this work, however, remains obscure. Matters become more difficult in the case of the remaining motets, which have only survived in the form of manuscript copies and nineteenth-century prints. For two of them, *Jesu, meine Freude* and *Komm, Jesu, komm*, early manuscript copies at least provide a terminus ante quem. The most important evidence for the dating of these pieces is provided by their words. In the case of *Jesu, meine Freude* and *Fürchte dich nicht*, Richter felt certain, on the basis of existing church records, that they were connected with two Leipzig memorial services in which the sermons drew on biblical passages recurring in the motets. Recent researchers, however, have cast

doubt on his conclusions. In the case of *Singet dem Herrn* the second movement, with its combination of hymn stanza and freely written "Aria" text, may well provide the key to its origins.

Beyond this, our state of knowledge and the current points of debate, including information on the sources of the words and hymn tunes, may be summarized as follows:

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED (BWV 225)

Sources of words and tunes: Psalms 149:1–3 and 150:2,6; source of aria stanza unknown; third stanza of hymn *Nun lob, mein Seel, den Herren* by Johann Gramann (ca. 1530) with the customary tune (published by Kugelmann, 1540). – The piece was composed between June 1726 and April 1727 for an unknown occasion, perhaps a funeral or memorial service, a Reformation feast, New Year's Day, the birthday of Princess Charlotte Friederica Wilhelmine von Anhalt-Köthen on 30 November 1726, or that of August the Strong during his sojourn in Leipzig on 12 May 1727.

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF (BWV 226)

Sources of words and tunes: Romans 8:26–27; third stanza of hymn *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* by Martin Luther (1524). – The piece was composed in October 1729 for the burial ceremonies of Johann Heinrich Ernesti, the rector of St. Thomas's School and a professor at the university. Ernesti died on 16 October 1729; the 20th, 21st, 23rd and 24th of October were taken into consideration for the performance.

JESU, MEINE FREUDE (BWV 227)

Sources of words and tunes: Romans 8:1,2,9,10, 11; hymn *Jesu, meine Freude* by Johann Franck (1653) with the tune by Johann Crüger (1653). – The piece was composed no later than 1735, presumably for a funeral or memorial celebration (perhaps memorial sermon for Johann Maria Kees held at St. Nicolas's, Leipzig, on 18 July 1723).

FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR (BWV 228)

Sources of words and tunes: Isaiah 41:10 and 43:1; stanzas 11 and 12 of the hymn *Warum sollt ich mich denn grämen* by Paul Gerhardt (1653) with a variant of the tune by Johann Georg Ebeling (1666). – The piece is of unknown date, perhaps ca. 1715 or 1726. It was presumably composed for a funeral or memorial celebration (perhaps memorial sermon for Susanna Sophia Winckler held at St. Nicolas's, Leipzig, on 4 February 1726).

KOMM, JESU, KOMM (BWV 229)

Source of words: stanzas 1 and 11 of a hymn written by Paul Thymich for the burial in 1684 of Jacob Thomasius, rector of St. Thomas's School; taken from the Wagner songbook (Leipzig, 1697). – The piece was composed prior to 1732, presumably for a funeral or memorial celebration.

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN (BWV 230)

Source of words: Psalm 117 – The piece is of unknown date (possible prior to 1723) and occasion (Reformation feast?). There is disagreement as to its genre (cantata torso?) and authenticity (it did not form part of the motet edition of 1802–3 and was unknown until 1821, when it was published separately by Breitkopf & Härtel).

Since the latter years of the nineteenth century Bach researchers have excluded a number of motets of doubtful authenticity from the Bach canon, and have occasionally been able to determine their actual author. Two of these allegedly spurious motets, however, are currently being reconsidered: *Ich lasse dich nicht* (BWV Anh. 159) and *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* (BWV Anh. 160).

As far as performance practice is concerned, it should be noted that Bach probably wanted all of his motets, without exception, to be performed at least with continuo accompaniment, generally an organ or positive organ with violone. The motet *Der Geist hilft unsrer Schwachheit*

auf survives not only in a set of original vocal parts but also in a set of instrumental parts, including strings for the first chorus and wood-winds for the second (two oboes, taille and bassoon), in addition to continuo parts for organ and violone. It is doubtful whether this instrumental reinforcement of the vocal parts constitutes an exception or the general rule in the performance of Bach's motets. It should also be borne in mind that the use of instruments in funeral music was widely restricted. – It should also be mentioned in connection with the motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* that Bach's somewhat ambiguous instruction to repeat the second movement (p. 29) is found only in the holograph score, being omitted in the original parts.

The present volume contains Bach's six motets, BWV 225–230, in a photoreduction of the 1965 motet volume edited by Konrad Ameln for the New Bach Edition (NBA III/1). We have chosen not to include the *motetto* BWV 118, *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*, which appears in the Ameln edition in two separate versions but represents the less common subspecies of motet with obbligato instruments. In the case of *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* we have dispensed with the instrumental parts. – A detailed discussion of the source traditions and the editorial practice can be found in the Critical Commentary published in 1967 in conjunction with the New Bach Edition.

Klaus Hofmann
(English translation: J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter