

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	15 (1995)
Artikel:	Französische Ouvertüre und Choralbearbeitung : Stationen in Bachs kompositorischer Biographie
Autor:	Krummacher, Friedhelm
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835315

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Französische Ouvertüre und Choralbearbeitung: Stationen in Bachs kompositorischer Biographie

FRIEDHELM KRUMMACHER

Nachdem Bach am 2. März 1714 in Weimar «uf sein unterthstes Ansuchen» zum Konzertmeister ernannt wurde, verfolgte er mit der Verpflichtung, «Monatlich neue Stücke» aufzuführen, als eigenes Ziel «offensichtlich die Schaffung eines lückenlosen Kantatenzyklus innerhalb von vier Jahren»¹. Wenn er mit seiner ersten Adventskantate zum 2. Dezember 1714 auf einen Text von Erdmann Neumeister zurückgriff, so stellte sich ihm damit zugleich erstmals das Problem, als Eingangssatz einer gemischten Kantate einen Choraltextr zu vertonen. Zwar hatte Bach zuvor schon eine Reihe von vokalen Choralbearbeitungen geschrieben, im Kopfsatz aus BWV 61 «Nun komm, der Heiden Heiland» unternahm er es aber zum ersten Mal, die Tradition des vokalen Choralsatzes mit der Satztechnik altueller Instrumentalformen zu verbinden. Die Wahl fiel dabei auf das Modell der französischen Ouvertüre, die Bach zu dieser Zeit länger vertraut war als das Muster des italienischen Concertos, mit dessen durch Vivaldi geprägten Typus er sich erst seit dem vorangegangenen Jahr auseinandergesetzt hatte². Der Neuansatz in BWV 61, der gegenüber den früheren Choralsätzen einsichtig werden kann, hatte jedoch erst später weitere Konsequenzen. – Als Bach zehn Jahre danach die Kantate zum 1. Advent 1724 schrieb, hatte er wiederum das Lied «Nun komm, der Heiden Heiland» zu bearbeiten (BWV 62). Im Eingangssatz dieser Choralkantate entschied er sich jedoch für die Kombination des motettischen Choralsatzes mit dem konzertanten Instrumentalpart, die in seinem II. Leipziger Kantatenjahrgang den verbindlichen Massstab bildete. Als Bach aber diesen Jahrgang der Choralkantaten plante, der sein Schaffen fast ein Jahr lang – wie kaum ein anderes Projekt – an ein gleichbleibendes Problem band, da griff er im Eingangssatz der Kantate BWV 20 «O Ewigkeit, du Donnerwort» zum 11. Juni 1724 wiederum auf den Typus der französischen Ouvertüre zurück³. Mit der Entsprechung zum ersten grossen Choralchorsatz verbanden sich nun freilich andere Massnahmen, die sich aus dem inzwischen zurückgelegten Weg des Komponisten verstehen lassen. – Dass das Projekt eines Jahrgangs mit Choralkantaten aus noch ungeklärten Gründen vor der Passionszeit 1725 abgebrochen wurde, hielt Bach dennoch nicht davon ab, diesen Zyklus auch später durch weitere Werke zu ergänzen. Dabei bildet BWV 97 «In allen meinen Taten» die

1 *Bach-Dokumente* 2, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1969, Nr. 66, S. 53; Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* 1, Kassel 1971, ²1975, S. 26.

2 Hans Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 155 ff. und 163 ff.; ders., *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi – Studien- oder Auftragswerke?*, in: *DJbMw* 18 (1978), S. 80–100.

3 Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel ²1976, S. 72; zu BWV 52 ebda., S. 76. – Eine Studie zum Jahrgang der Choralkantaten wird vom Verf. vorbereitet.

vorletzte datierbare Choralkantate, der nun in allen Sätzen unveränderter Choraltext zu Grunde gelegt wurde. Das Werk entstand nach autographer Eintragung «1734», also wieder zehn Jahre nach BWV 20, wobei die fehlende Angabe zur Bestimmung im Kirchenjahr eine nähere Datierung erschwert⁴. Der Eingangssatz aber geht erneut von der französischen Ouvertüre aus, um diesmal jedoch das Problem der Kombination weiter voranzutreiben.

Die drei Choralchorsätze Bachs, die sich der französischen Ouvertüre bedienen, sind also durch den Abstand von jeweils zehn Jahren getrennt. Dem mittleren von ihnen, der den Jahrgang der Choralkantaten eröffnet, steht einerseits die erste und andererseits die letzte erhaltene Choralbearbeitung mit durchweg obligatem Instrumentalpart gegenüber. Dieser auffällige Sachverhalt fordert einen Vergleich zwischen Sätzen heraus, die gleichermaßen eine herausragende Stellung einnehmen und durch das Problem der Kombination des Choralsatzes mit der Ouvertüre verkettet sind.

I

Bach war keineswegs unvorbereitet, als er sich in BWV 61 erstmals die Aufgabe stellte, Choralsatz und selbständigen Instrumentalpart als eigene Schichten zu verbinden. Zu den Kennzeichen seines vokalen Frühwerks gehört gerade die Vielfalt der Choralkombinationen, die ihrerseits einer spezifisch mitteldeutschen Tradition der älteren Kantate verpflichtet sind⁵. In der Regel jedoch betreffen solche Kombinationen auch bei Bach solistische Vokalsätze, in die instrumental oder vokal zitierte Choralweisen eintreten. Dabei kommt es mitunter auch zur Kombination mit einem obligaten Instrumentalpart wie im ersten Duett der Psalmkantate BWV 131 «Aus der Tiefe rufe ich», wenn der Choral im Alt mit Spruchtext der Tenorstimme verknüpft wird, der wiederum motivisch eine Oboenstimme zugeordnet ist. Während ähnlich in BWV 106 «Gottes Zeit» das vokale Duett, in dem der Alt die Strophe «Mit Fried’ und Freud’» intoniert, durch zwei Gamben als obligate Stimmen erweitert wird, zitieren im Satz «Es ist der alte Bund» die Flöten ihrerseits den Choral «Ich hab’ mein’ Sach’ Gott heimgestellt». Dagegen beschränkt sich in BWV 71 «Gott ist mein König» die Arie mit Choral auf zwei Vokalstimmen, zu denen dann vermittelnd der Orgelpart als obligate Stimme hinzukommt. Der Choralsatz in chorischer Besetzung jedoch erlaubte vorerst nur ansatzweise den Zutritt der Instrumente als eigenständiger Schicht. Im Schlusschoral aus BWV 106 bestreiten die Instrumente vorab die Zwischenräume, die Choralzeilen erscheinen im vierstimmigen Kantionalsatz, der nur sparsam durch simultane Instrumentalfiguren ergänzt wird, während sich die Instrumente im abschließ-

4 Zu BWV 97 vgl. Dürr, *Chronologie*, S. 109; zu den Ergänzungen des Jahrgangs II vgl. dens., *Kantaten* 1, S. 59f.; zu den Choralhören in Ouvertürenform vgl. Emil Platen, *Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung Johann Sebastian Bachs*, Diss., Bonn 1959, S. 114–118. Nach BWV 97 entstand zum 30. 1. 1735 noch BWV 14 «War Gott nicht mit uns diese Zeit» (mit Textumdichtung in den Binnensätzen). Der Eingangschor bildet jedoch einen motettischen Satz mit duplizierenden Streichern, zu dem die Choralzeilen von Horn und Oboe vorgetragen werden.

5 Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 100ff. und 146ff.; Friedhelm Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 29–56; ders., *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, in: *Mf* 44 (1991), S. 9–32.

senden Fugato zur letzten Zeile auf duplierende Funktion beschränken. Weitere Choralsätze mit zusätzlichen Instrumentalstimmen erscheinen dann auch in den Weimarer Kantaten etwa gleich häufig wie vierstimmige Kantionalsätze mit duplizierenden Instrumenten, und sie begegnen dann noch in zehn Kantaten des ersten Sommers in Leipzig⁶. Vor BWV 61 sind aber nur die Schlusschoräle aus BWV 12 und 172 zum 22. April und 20. Mai 1714 anzusetzen, in beiden Fällen tritt jedoch zum pausenlosen Kantionalsatz lediglich eine instrumentale Oberstimme als Erweiterung hinzu.

Auch die chorischen Sätze der Choralkantate BWV 4 «Christ lag in Todes Banden», die ungeachtet der späteren Überlieferung wohl um 1708 anzusetzen ist, unterscheiden sich nur graduell von traditionellen Verfahren⁷. So eindringlich in Versus IV («Es war ein wunderlicher Krieg») der Text deklamiert wird, so deutlich folgt der Satz mit der Weise im Alt dem motettischen Typus mit Instrumenten *colla parte*. Der gleiche Typus liegt auch Versus I mit augmentierter Melodie im Sopran zu Grunde, hier freilich fällt den Instrumenten und zumal den Violinen – wie es scheint – eine eher obligate Funktion zu. Bei näherem Zusehen jedoch beschränkt sich ihr Anteil in den Stollenzeilen auf figurative Umspielung des vokalen Kernsatzes, die im komplementären Wechsel der Stimmen weniger motivische Prägnanz als vielmehr rhythmische Kontinuität erreicht. Wo im weiteren die Instrumente die Singstimmen nicht nur verdoppeln, entspricht ihre Führung doch den Vokalstimmen derart, dass sie keine eigene Schicht ausbilden. Immerhin wird die instrumentale Figuration hier nicht mit akkordischem, sondern mit motettischem Vokalsatz verbunden, wie es in der älteren Tradition nur ansatzweise vorgegeben war, womit zugleich der künftige Weg für Bachs Problemstellung vorgegeben ist.

Vor dem anspruchsvollen Entwurf in BWV 61 entstanden in den Weimarer Kantaten zwei weitere grosse Choralsätze. In der Kantate BWV 182 «Himmelskönig, sei willkommen», die als erste nach Bachs Ernennung zum Konzertmeister für Palmarum 1714 komponiert wurde, erscheint als vorletzter Satz die Strophe «Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude»⁸. So wie die Sätze in BWV 4 folgt auch diese Bearbeitung dem Muster des sog. Pachelbelschen Choralsatzes, sofern die im Sopran liegenden Zeilen in der Regel durch Imitationen ihrer Incipits in den Gegenstimmen vorbereitet werden. Von diesem Prinzip weicht zwar schon die zweite Zeile ab, deren Text in der Kontrapunktierung der ersten Zeile verwendet wird, womit eine gesonderte Vorimitation hinfällig wird. Unverkennbar ist dennoch der Rückgriff auf den traditionsreichen Typus, auf den auch die Taktvorzeichnung (C) verweist. Demgemäß verzichtet der Satz auf obligate Instrumente, gleichzeitig aber wird die motettische Anlage aktuell modifiziert, indem die ersten Zeilen von der Fortspinnung in fliessenden Sechzehntelketten geprägt werden, die für die rhythmische Kontinuität sorgen. Sobald aber dieser gleichmässige Fluss erreicht ist, wird er etwa von der Satzmitte an planvoll reduziert, bis endlich zur letzten Zeile in den Gegenstimmen ausschliesslich Achtelbewegung als Konzentrat der motettischen Struktur verbleibt. – Auf gleiche Weise wird die motettische Tradition in der Choralbearbeitung differenziert, die in BWV 21 «Ich hatte viel

6 Werner Breig, *Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralsatz*, in: *AfMw* 45 (1988), S. 165–185, 300–319, besonders S. 179 ff.; Krummacher, *Die Tradition* S. 45 f.

7 Zur Datierung von BWV 4 vgl. Dürr, *Chronologie*, S. 68 und 80.

8 Zu BWV 182 vgl. Dürr, *Studien*, S. 53 f. und 101 sowie Platen, *Untersuchungen*, S. 27 ff.

Bekümmernis» vor der letzten Arie und dem Schlusschor steht⁹. Die beiden Strophen aus «Wer nur den lieben Gott lässt walten» erscheinen gedeht einmal in Tenor- und dann in Sopranlage, wiederum beschränkt sich der instrumentale Anteil auf die Duplierung des Vokalsatzes. Beide Strophen werden aber nicht nur durch das fliessende Gleichmass der Viertelbewegung im 3/4-Takt bestimmt. Mehr trägt dazu die motivische Substanz bei, die diesmal nicht auf die wechselnden Incipits der Melodiezeilen zurückgreift, sondern unabhängig von ihnen auf- oder absteigende Skalenbildungen benutzt, die einheitlich den Satzverlauf prägen. Einen Sonderfall bilden dabei die Kombination der Choralstrophen mit dem Bibeltext «Sei nun wieder zufrieden» (Psalm 116,7). Gerade die Textpaarung aber verweist auf die dichte Tradition der mitteldeutschen Motette seit Hammerschmidt, die auch durch die Werke von Johann Michael Bach repräsentiert wird¹⁰. Eine spezifische Differenz markiert freilich die motivische Einheit der Anlage, und sie wird im zweiten Satz durch eine Formel von vier absteigenden Achteln gesteigert, die jeweils auf zweiter und dritter Zählzeit zu den Worten «Denn der Herr tut dir Guts» den Verlauf durchziehen. Über die Ansätze in BWV 4 hinaus wird erkennbar, in welchem Mass Bach schon hier vom Ziel geleitet war, die reihende Struktur der zeilenweisen Choralmotette durch Verfahren der inneren Vereinheitlichung zu überwinden, die primär noch vom Vokalsatz selbst getragen wurden.

Der Neuansatz der eröffnenden Choralbearbeitung in BWV 61 lässt sich nunmehr durch den Rückgriff auf ein instrumentales Modell definieren, das formal, rhythmisch und satztechnisch geprägt ist. Anders gesagt: Mit dem *cantus prius factus* soll eine *structura prius facta* verknüpft werden. Mit der französischen Ouvertüre wurde eine Form gewählt, die zwar im raschen Mittelteil als Fuge thematisch organisiert ist, in den langsamen Rahmenteilen jedoch eher durch die punktierte Rhythmisierung als durch motivische Struktur charakterisiert wird. Sollten die konträren Formglieder nun zugleich mit einer Choralbearbeitung verbunden werden, so forderte die Aufgabe zunächst eine Entscheidung über das Verhältnis der instrumentalen Form zur Choralvorlage, bevor als weitere Konsequenz diese Disposition auszuarbeiten war. Mit der Fuge als Zentrum entschied sich Bach in BWV 61 für eine so klare wie plausible Lösung: Zeile 3 («Des sich wundert alle Welt») bildet im fliessenden 3/4-Takt ein Fugato, dessen Thema der Choralzeile entnommen ist (Bsp. 1a). Da die Instrumente den Vokalpart verstärken, stellt sich nicht erst das Problem einer simultanen Kombination verschiedener Schichten. Der Satzverlauf entspricht vielmehr auch in der rhythmischen und motivischen Kontinuität früheren Choralmotetten wie in BWV 21, doch fällt nun auch ein gedeht abgehobener *cantus firmus* aus. Das heißt aber keineswegs, der Satz sei nicht kunstvoll und konsequent angelegt¹¹. Das Gerüst der ersten Durchführung (T. 34–58) bilden zweistimmige Kanonpaare im Unterquart-Abstand, die nach mehrfacher Transposition in eine melismatische Sequenzgruppe einmünden. Das Ver-

9 Zu BWV 21 vgl. Dürr, *Studien*, S. 101 und Platen, *Untersuchungen*, S. 146f.

10 Zur Tradition der Motette mit Choralzusatz vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 93f. und 341f.

11 Zu BWV 61 vgl. Platen, *Untersuchungen*, S. 115f.; Dürr, *Studien*, S. 103f.; NBA I/1: *Adventskantaten*, Kritischer Bericht, hrsg. von Werner Neumann und Alfred Dürr, Kassel und Basel 1955, S. 7ff.; Werner Neumann, *J. S. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Leipzig 1953, S. 11.

fahren wird im weiteren freier gehandhabt, sofern zu Haltetönen im Sopran und Alt (T. 58 ff., 68 ff.) Einsätze in wechselndem Intervall- und Zeitabstand treten, bevor die Fortspinnung erneut durch eine Sequenzgruppe abgefangen wird (T. 78 ff.).

Bsp. 1a: BWV 61:1, Fugato thema Zeile 3, T. 33–38

Für die Kombination mit den Rahmenteilen der Ouvertüre verbleiben demnach die ersten beiden Zeilen des Chorals sowie seine Schlusszeile, die melodisch der ersten entspricht. Dabei wird die Eröffnung mit der viermal jeweils von einer Stimme gesungenen Zeile 1 bestritten und durch den einmaligen Vortrag der Zeile 2 in vierstimmigem Kantionalsatz beschlossen, während die letzte Zeile als Gegenstück im knappen Schlussteil nur einmal im vierstimmigen Satz erscheint (Bsp. 1b). Die simultane Kombination von mehrstimmigem Vokal- und rhythmisch prägnantem Instrumentalsatz beschränkt sich also auf je dreieinhalb Takte zu den Zeilen 2 und 4 (T. 28 ff., 88 ff.). Damit wird einerseits zwar das Problem reduziert, doch verschmäht es Bach andererseits, den Satztyp mit seiner rhythmischen Prägnanz durch beliebige Melodieformeln auszufüllen. Obwohl Zeile 4 melodisch nicht Zeile 2 gleicht, verbindet sich mit dem chorischen Satz beidemal ein anfangs identischer und dann wenigstens analoger Instrumentalpart, so dass die strukturelle Entsprechung durch quasi motivische Analogie gesteigert wird. Die im Wechsel von Sopran, Alt, Tenor und Bass vorgetragene Zeile 1 erscheint dagegen umschichtig in *a*- und *e*-moll, wobei sich der Instrumentalpart zu beiden Stimmpaaren entspricht (S./T. in *a*, A./B. in *e*). Vorangestellt sind drei instrumentale Takte, denen bereits im Generalbass die erste Choralzeile zu Grunde liegt, die rhythmisch in T. 2 an die Punktierung der Oberstimmen angenähert wird (Bsp. 1c). Das hier in *a*-moll präsentierte Modell entspricht dann den vokalen Darbietungen in *e*-moll, von denen sich die beiden Durchgänge in *a*-moll durch neuen Oberstimmensatz abheben. So ergeben sich 5 Phasen, die bis auf die erste je 4 Takte umfassen, die additive Struktur aber wird an den Nahtstellen durch Zwischentakte überbrückt. Gegenüber der Choralfuge, die auf die motettische Tradition zurückblickt, konzentriert sich die Kombination auf die Rahmenteile, deren ökonomische Disposition zugleich sinnfällig differenziert wird.

Bsp. 1b: BWV 61:1, Zeile 2, T. 28–31

1. Ouverture

Bsp. 1c: BWV 61:1, Zeile 1, T. 1–7

Die Bedeutung dieses Satzes wird gewöhnlich mit Bachs Intention begründet, in der Paarung der Choralbearbeitung mit der Ouvertüre höfischer Herkunft gerade in einer Adventskantate – um mit Alfred Dürr zu sprechen – «einen einziehenden König zu begrüssen»¹². Eine solche Absicht ist nicht von der Hand zu weisen, auch wenn an die Gegenstücke in BWV 20 und 97 zu erinnern ist, denen durchaus andere Vorlagen zu

12 Dürr, *Kantaten 1*, S. 96. Die strukturelle Verdichtung als Ziel Bachs wird auch in weiteren Details erkennbar. So greift der Generalbass im zweiten Takt der a-moll-Version von Zeile 1 (T. 5) auf die Oberstimme im Vorspiel (T. 1) zurück, im Rückgriff darauf ergibt sich zur e-moll-Version (T. 9–10) die Imitation der Aussenstimmen, und der Instrumentalpart zum Chorsatz der Zeilen 2 und 4 (T. 29f., 89f.) nimmt – z. T. transponiert – die entsprechenden Takte des Vorspiels auf (T. 2–3).

Gründe liegen. Dass eine symbolische Intention allein noch nicht die Kunst Bachs kennzeichnet, zeigt aber ein Vergleich mit Georg Philipp Telemanns Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland». Dieses Werk basiert wie das von Bach auf dem Text aus Neumeisters IV. Jahrgang, der 1714 für den Hof in Eisenach geschrieben wurde. Die in Mügeln erhaltene Quelle ist zwar nicht datiert, eine Vertonung desselben Textes durch Telemann ist aber zum 1. Advent 1721 in Frankfurt a. M. belegt¹³. Unabhängig vom zeitlichen Verhältnis beider Kompositionen zeigt jedoch der Kopfsatz, dass auch Telemann den Choral mit Kennzeichen der französischen Ouvertüre verband. Ebenso deutlich werden zugleich auch die Unterschiede. Zunächst verzichtet Telemann auf eine Fuge, um nur die punktierte Rhythmik des Typus auszunutzen. Sodann verharrt der Choral durchweg in schlicht akkordischem Satz, dessen Gleichmass keine Erweiterung erlaubt. Schliesslich aber werden vokale und instrumentale Abschnitte strikt getrennt; da also die Instrumente nur Zwischen spiele liefern, kommt es auch nicht zur Kombination der Schichten (Bsp. 2). Desto prägnanter lösen sich die wechselnden Ebenen ab, der Instrumentalpart ist zwar weniger durch motivische Prägnanz als durch Sequenzen und Wiederholungen geprägt, er wird jedoch durch eine Fanfare auf der Dominante eröffnet, und mit ihr schliesst der Satz dann auch, um damit in das folgende Rezitativ überzuleiten.



Bsp. 2: Telemann, TWV 1:1178, 1. Satz, T. 8–14

Die Anlage des Kopfsatzes in BWV 61 lässt sich also nicht allein als eine symbolisch bedeutsame Kombination verstehen. Die planvolle Disposition definiert vielmehr eine Fragestellung, die fortan Bachs kompositorische Biographie massgeblich begleitete.

II

Als Bach in Leipzig nach seiner Gewohnheit zum 1. Sonntag nach Trinitatis statt zum 1. Advent seinen zweiten Kantatenjahrgang begann, entschied er sich für einen Zyklus von Choralkantaten. Der Anstoss zu diesem Plan ist vorerst so unbekannt wie der Name des Librettisten, der die Binnenverse der gewählten Kirchenlieder umarbeitete. Offenkundig ist es aber, dass dieses Vorhaben kein Gegenstück im Oeuvre der Zeitgenossen findet. Wenn Bach für die erste Choralkantate zum 11. Juni 1724 erneut auf die

13 Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann* 1, Frankfurt a. M. 1982, S. 108 (zu TWV 1:1178); Ausgabe in: *Meisterwerke alter Kirchenmusik aus Sachsen und Thüringen*, hrsg. von W. Fricke, Hameln 1930. Die Zuschreibung des Werks an Telemann bezweifelte jüngst – mit nicht durchweg überzeugenden Argumenten – Ute Poetzsch, *Neues über den Telemannbestand im Kantoreiarchiv Mügeln*, in: *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemann-Forschung*, Festgabe Martin Ruhnke, Magdeburger Telemann-Studien 13, Köln 1992, S. 106 ff. Unabhängig davon bleibt der Vergleich zwischen BWV 61 und einer zeitgenössischen Vertonung aufschlussreich genug. Eine weitere Neuausgabe der Telemann-Kantate erschien 1980 im Carus-Verlag, Stuttgart.

französische Ouvertüre zurückgriff, dann mochte er sich des ersten eröffnenden Choralchorsatzes ebenso erinnern wie seiner Bestimmung für den Beginn des Kirchenjahres 1714. In der Zwischenzeit hatte Bach freilich eine Vielzahl weiterer Erfahrungen mit vokalen Choralbearbeitungen gesammelt. Zum einen wurde noch in Weimar die Reihe der instrumental erweiterten Choralsätze fortgeführt, die in den erhaltenen Kantaten aus dieser Zeit etwa ebenso häufig wie vierstimmige Kantionalsätze begegnen. Und die Serie der Sätze mit instrumentaler Figuration setzte sich noch in zehn Kantaten aus dem ersten Sommer in Leipzig bis zum 10. Sonntag nach Trinitatis 1723 fort, wobei analoge Sätze auch zu früheren Weimarer Werken ergänzt wurden¹⁴. Zum anderen aber entstanden schon im ersten Leipziger Jahrgang einzelne Kantaten mit Kopfsätzen zu Choraltexten. All diese Sätze begnügen sich nun nicht mehr damit, dem vierstimmigen Gerüst eine instrumentale Oberstimme hinzuzufügen. Sie nutzen vielmehr die Arbeit mit dem Ritornellprinzip des italienischen Concertosatzes aus, das mit dem herkömmlichen Typus eines Kantionalsatzes mit instrumentaler Figuration gekreuzt wird. Das bekannteste Beispiel bildet der Choral, der beide Teile von BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Leben» abschliesst («Wohl mir, dass ich Jesum habe» bzw. «Jesus bleibt meine Freude»). Erkennbar ist noch das Gerüst des vokalen Kantionalsatzes mit instrumentalen Zwischenspielen, deren Motivik den Satz einleitet und beschliesst. Die Figuration hat nun freilich eine überaus prägnante motivische Qualität gewonnen, und sie wird bis in die vokalen Choralzeilen hinein fortgesponnen, als deren Umspielung sie sich dann zu erweisen vermag. Dennoch wird der knappe Rahmen des Satzes gewahrt, und der Instrumentalpart bildet noch kein geschlossenes Ritornell aus, das planvoll mit dem Choral zu kombinieren wäre. Auf diese Weise war wohl ein Schlusschoral zu erweitern, kaum aber schon die grossräumige Anlage eines Eingangssatzes zu erreichen.

Diese Aufgabe stellt sich – um nur die Hauptbeispiele zu nennen¹⁵ – exemplarisch in den Kopfsätzen aus BWV 138 «Warum betrübst du dich», BWV 95 «Christus, der ist mein Leben» und BWV 73 «Herr, wie du willt» (zum 5. 9. und 12. 9. 1723 sowie zum 23. 1. 1724). All diesen Sätzen liegt zwar im Instrumentalpart ein ritornellhafter Kern zu Grunde, während das vokale Gerüst noch vom modifizierten Kantionalsatz ausgeht. Beide Schichten werden zwar unterschiedlich differenziert, aber nur ansatzweise miteinander kombiniert. In BWV 138 wird die Ritornellmotivik zwischen den Choralzeilen verwendet, zu deren Eintritt dann aber die Instrumente auf füllende Achtelbewegung reduziert werden. In BWV 95 wird zu denakkordischen Choralzeilen nur das ebenso knappe wie prägnante Kopfmotiv des Instrumentalparts zitiert, während seine Fortspinnung den Zwischenspielen vorbehalten bleibt. Erst in BWV 73 gelingt die kurzfristige Kombination der Ritornellmotivik mit den Choralzeilen, die gleichwohl dem Typus des Kantionalsatzes verpflichtet bleiben. Da bei aller Differenzierung durch dieses Verfahren keine grosse Form erreichbar war, wurden andere Wege der Entfaltung erforderlich. Sie lagen in BWV 138 und BWV 95 zunächst in der Ergänzung durch eine weitere Strophe desselben Chorals oder eines anderen Liedes (BWV 138 «Er kann und will dich lassen nicht», BWV 95 «Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin»), während in BWV 73 abschliessend dreimal als Motto die Worte «Herr, wie du willt» angefügt wurden. Bezeichnender noch ist aber die Erweiterung dieser

14 Breig, *Grundzüge*, S. 180f.

15 Zu den «rezitativischen Choralbearbeitungen» vgl. Platen, *Untersuchungen*, S. 129–134.

drei Sätze durch eingefügte Zusätze von eher rezitativischem Charakter. In BWV 138 werden die Choralzeilen von Solostimmen vorweggenommen, deren Einsätze jeweils mit Ritornellmotivik verknüpft werden, bis vor den beiden Schlusszeilen und dann auch vor der folgenden Choralstrophe ein frei gedichtetes Rezitativ hinzutritt. Die rezitativische Tropierung erfasst auch BWV 95, insofern zwischen beide Choralstrophen ein Rezitativ tritt, dessen instrumentale Begleitung die Ritornellmotivik des Kopfsatzes aufgreift. Die tropierende Erweiterung greift schliesslich in BWV 73 weiter in den Satzverlauf ein, indem zwischen beide Stollen sowie vor und nach dem Abgesang ausgedehnte Rezitative eingefügt werden, die nach Art eines «motivisch geprägten Accompagnatos» durch Zitate aus dem Ritornell ergänzt werden. In allen drei Sätzen tragen also rezitativische Partien zur Ausweitung des knappen Satzkerns bei, der immer noch auf den Typus des Kantionalsatzes mit Zwischenspielen zurückweist.

Mit diesen Voraussetzungen begann Bach den Jahrgang der Choralkantaten, für dessen Eröffnung er in BWV 20 auf die Kombination mit der französischen Ouvertüre zurückgriff¹⁶. Das Lied «O Ewigkeit, du Donnerwort» unterscheidet sich von der Vorlage in BWV 61 nicht nur durch grösseren Umfang, sondern durch die Anlage aus zwei Stollen zu je 3 Zeilen, während der Abgesang nur 2 Zeilen umfasst. Diese Vorgabe veranlasste Bach zu einer Disposition, die den ersten Stollen dem einleitenden langsamem Teil zuweist (T. 1–43), wogegen der zweite Stollen mit der Fuge verbunden wird (T. 44–89, «Vivace»), wonach der Abgesang den langsamten Schlussteil bestreitet (T. 90–106). Der Kontrast der Teile wird zudem durch Taktwechsel markiert (4/4 – 3/4 – 4/4). In den langsamten Rahmenteilen und in der zentralen Fuge liefert nun der Instrumentalpart den Kernsatz, in den die Choralbearbeitung mit dem gedehnten *cantus firmus* im Sopran als modifizierter Kantionalsatz eingefügt wird.

Schon vom ersten Takt an gewinnt der Instrumentalsatz seine motivische Prägnanz, wenn sein Initial gleich in der zweiten Takthälfte von den Unterstimmen imitierend aufgenommen wird. Ebenso verfahren die folgenden Takte, bis dann das Kopfmotiv in Basslage fortgesponnen wird (T. 4). Der ersten Periode mit Kadenz auf der Dominante (T. 1–7) entspricht die zur Tonika zurückkehrende zweite (T. 7–12). Bleibt die motivische Führung in der ersten Taktgruppe den Streichern überlassen, so wird sie in der zweiten vom Oboenchor übernommen. Gegenüber der motivisch führenden Instrumentalgruppe bildet der Gegenchor eine Ausfüllung in gedehnten Notenwerten. Sie aber finden ihr Pendant im fünftaktigen Orgelpunkt, auf dem dann die erste Choralzeile basiert. Der Ein- und Austritt der beiden ersten Choralzeilen wird im Instrumentalsatz für je einen Takt mit Tonrepetitionen in der Manier des «Tremolo» ohne motivische Bindung ergänzt. Vom jeweils zweiten Takt an erscheint jedoch wieder das charakteristische Initialmotiv wechselnd in Bläsern und Streichern (Bsp. 3a). Zum klanglichen Reichtum des Satzes trägt neben der punktierten Rhythmisierung im Wechsel der instrumentalen Chöre nicht zuletzt die harmonische und deklamatorische Differenzierung im Vokalpart selbst bei. Schon im zweiten Takt der Zeile 1 erscheint über dem Orgelpunkt auf der Tonika im Vokalbass die subdominantisch wirkende Septime (*es*, T. 14), und wo nach Subdominante und Tonika in der Kadenz die Dominante geschärft wird (*e'* und *des'* über *F* in T. 16), da dringt die punktierte Rhythmisierung in die

16 Vgl. Platen, *Untersuchungen*, S. 117f.; NBA I/15: *Kantaten zum Trinitatistfest und zum 1. Sonntag nach Trinitatis*, hrsg. von James Webster, Kassel 1967, S. 135ff.

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are in G major, and the bottom two are in E major. The music is divided into measures by vertical bar lines.

 Measure 1: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 2: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 3: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 4: The first staff has a sustained note (F#) followed by sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 5: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 6: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 7: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 8: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 9: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 10: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 11: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 12: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 13: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 14: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 15: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 16: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 Measure 17: The first staff has sixteenth-note patterns. The second staff has eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns.

 The lyrics are: 'Ewig - keit, du Don - ner - wort,' repeated three times. The music includes dynamic markings (p, f), tempo changes (tr), and harmonic analysis at the bottom.

Bsp. 3a: BWV 20:1, T. 1-3, 13-17

melismatische Bassstimme ein. Die deklamatorische Aufspaltung desakkordischen Gerüstes reicht in den Unterstimmen bis über den Austritt der Melodiezeile hinaus, während damit sich überlappend das fünftaktige Zwischenspiel ansetzt (T. 18 ff.). Auf gleiche Weise wird dann Zeile 2 bearbeitet, zu der nach eintaktigem Orgelpunkt dem Generalbass charakteristische Varianten der punktierten Motivik zufallen. Zu Zeile 3 endlich verdichtet sich die Kombination, insofern die umrahmenden Takte statt mit Tonrepetitionen nun durch instrumentale Motivzitate bestritten werden (T. 33 und 37). Nachträglich zeigt sich, dass jene Tremolofiguren nicht allein auf das «Donnerwort» hinweisen, sondern zugleich einen Freiraum wahren, dessen Ausfüllung dann erst die motivische Verdichtung erlaubt.

Wenn mit dem letzten Zwischenspiel (T. 37–43) die Dominante erreicht wird, setzt im Wechsel zum Tripeltakt zugleich die Fuge ein, die ausschliesslich dem Instrumentalsatz unter Zusammenführung der Streicher und Bläser überlassen ist. In die instrumentale Fuge werden die drei Zeilen des zweiten Stollens wieder inakkordischem Satz eingebaut. Der fugierte Satz beruht auf einer motivischen Konstruktion, die noch das Modell der Permutationsfuge durchscheinen lässt (Bsp. 3b).

The musical score for BWV 20:1, T. 44–49, 53–60, features six staves. The vocal parts (Treble, Alto, Bass) sing the text "O Ewig - keit, Zeit, oh - ne Zeit," which is repeated three times. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Cello/Bassoon) provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics. The score includes measures 44–49 and 53–60, showing the transition from a melodic bass line to a more complex instrumental fugue.

Bsp. 3b: BWV 20:1, T. 44–49, 53–60

Den Kopf bildet eine aufsteigende Achtelfigur, deren synkoperter Spitzenton durch absteigende Sechzehntel ausgeglichen wird, bevor das Modell im nächsten Takt so gleich sequenziert wird. Dazu tritt als Kontrapunkt eine absteigende Linie in Vierteln mit einem chromatischen Schritt, und wird diese Paarung von den Unterstimmen übernommen, so erscheint als drittes Glied in der zuerst einsetzenden Stimme eine durch Achtelauftakt und betonten Vorhalt ausgezeichnete Formel, die im weiteren freilich zurücktritt und nur noch gelegentlich begegnet (so T. 62 und 74). Bestimmend also bleibt die doppelmotivische Struktur, die durch sequenzierte Synkopik gegenüber den Vierteln mit Chromatik charakterisiert wird. In den 46 Takten der Fuge lassen sich – wenn man so will – etwa fünf Durchführungen unterscheiden, eine pedantische Aufgliederung jedoch würde den Sinn der Kombination verfehlen, der in der thematischen Verpflichtung bei gleichzeitiger Flexibilität mit Rücksicht auf den Choralsatz liegt. Während sich nämlich das synkopierte Kopfmotiv rhythmisch vomakkordischen Chorsatz abhebt, dringt der chromatische Schritt auch in die Harmonik des Choralsatzes ein (so T. 56f., 67ff., 82f.). Unter diesen Voraussetzungen wird es dann auch möglich, das Wort «Traurigkeit» in den Gegenstimmen durch melismatische Ausweitung zu explizieren, um damit zugleich die dem Instrumentalsatz inhärente Chromatik aufzunehmen.

Die Konsequenz des Verlaufs erweist sich gerade dort, wo er jäh umschlägt. Nach dem Auslaufen der letzten Stollenzeilen erscheint die Doppelmotivik noch dreimal, um im verminderten Akkord mit Fermate stehen zu bleiben (T. 89/90). Der Abbruch wird indes genau vorbereitet, indem das rhythmisch prägnante Motiv zuletzt in Basslage zurücktritt, während in den Oberstimmen synkopierte Viertel mit dem chromativen Schritt hervortreten (Bsp. 3c). Mit dem ausgehaltenen verminderten Klang setzt zugleich die Rückkehr zum geraden Takt und damit zum langsamen Tempo des Schlussteils ein. In ihn werden die beiden Abgesangszeilen ähnlich wie zuvor die drei ersten Stollenzeilen eingebaut – freilich nicht ohne markante Differenzen. Zum einen wird in den Unterstimmen die Textauslegung weiter gesteigert als zuvor, wenn der Satz höchst drastisch durch Pausen mitten im Wort unterbrochen wird (T. 94ff.: «erschrok-ken») oder wenn in den letzten Takten die instrumentale Punktierung in die Vokalstimmen selbst einzieht (T. 99ff.). Auffälliger noch ist es, dass im ganzen Schlussteil nicht wieder jenes Initialmotiv begegnet, auf dessen Verknüpfung mit dem Choralsatz die langsame Eröffnung abzielte. So distanziert sich der Satz an seinem Ende von der Pflicht zur motivischen Absicherung, von der er zuvor durchgängig beherrscht war. Am klarsten tritt der Wechsel des Verfahrens in jenem Umbruch hervor, mit dem die «Reprise» einsetzte (T. 90ff.). Nach dem Stillstand im verminderten Akkord hebt nämlich nicht der Rhythmus der Ouvertüre an, als sei nichts geschehen. Vielmehr lösen sich Bläser und Streicher mit markanten Akkordschlägen ab, die paarweise eine Kadenz abgeben (C-f, G-c). So deutlich wie die Analogien sind also die Differenzen zwischen beiden Aussenteilen.

Die intensivierte Textauslegung macht sich zunächst die punktierte Rhythmik der Ouvertüre zunutze, um die eschatologische Dimension der Vorlage zu explizieren. Die Steigerung jedoch, die der Schlussteil bereit hält, verweist zugleich – jenseits der motivischen Bindung – auf das grundlegende Prinzip der Paarung der vokalen und der instrumentalen Ebene. Im Substrat der charakteristischen Rhythmik durchdringen sich nun beide Schichten, ihr struktureller Kontrast wird aufgehoben, und die gedehnte Choralweise erklingt über dem einheitlichen Satz der Gegenstimmen. So lässt sich der



Bsp. 3c: BWV 20:1, T. 86–92

Schluss – je nach Perspektive – als Ouvertüre mit dem Dach eines Chorals oder umgekehrt als Choralsatz mit punktierterem Akkordgerüst auffassen.

Der souveräne Umgang mit der Ouvertüre bewirkt eine neue Formulierung dieses Modells, dessen konstitutive Kennzeichen den kontinuierlichen Hintergrund für die Schicht des Choralsatzes abgeben. Die Technik des Choreinbaues wird erstmals auf einen Choralsatz angewandt, der in den motivisch selbständigen Instrumentalpart integriert wird. Der thematischen Verdichtung auf der einen Seite steht die Aufhebung der Divergenzen auf der anderen Seite gegenüber, und den Ertrag bildet die subtile Balance zwischen den Satzebenen.

III

Kaum zufällig ging Bach im Jahrgang der Choralkantaten vom Rückgriff auf die französische Ouvertüre aus, der zuvor das Experiment in BWV 61 gegolten hatte. Durchzog in jenem Satz anfangs die erste Choralzeile alle Stimmen in gleichmässigem Wechsel, so basieren nun die ersten vier Kopfsätze im Jahrgang II auf der umschichtigen Lage des cantus firmus zuerst im Sopran, dann im Alt, weiter im Tenor und endlich im Bass. Der Ouvertüre im ersten Werk (BWV 20) folgte im zweiten ein streng motettischer Satz (BWV 2), und der konzertante Satz im dritten Werk (BWV 7) führt hin zur choralbezogenen Motivik des Instrumentalparts im vierten (BWV 135). Mass-

geblich wurde dann freilich für den ganzen Jahrgang die Verbindung eines motettenischen Choralsatzes mit konzertantem Instrumentalpart, womit eine Fülle höchst unterschiedlicher Varianten möglich wurde. Ein Muster dieser Kreuzung von Concerto und Choralmotette bildet der Kopfsatz aus BWV 62 «Nun komm, der Heiden Heiland» zum 1. Advent 1724, er aber erinnert bei allen Unterschieden an sein Gegenstück aus BWV 61, sofern hier wie dort in der instrumentalen Eröffnung das Zitat der ersten Choralzeile in Basslage erscheint.

Nachdem Bach dann 1725 – aus welchen Gründen immer – den Jahrgang abbrach, suchte er auch weiterhin Gelegenheiten zu seiner Ergänzung, die sich freilich unregelmässig auf die folgenden Jahre verteilen. Zu diesen Ergänzungen gehören neben Kantaten, die schon im Sommer 1725 nach Texten der Marianne von Ziegler entstanden, vor allem die Werke mit reinen Choraltexten, für die Bach offenbar kein geeigneter Librettist zur Bearbeitung der Binnenstrophen verfügbar war. Nicht sicher ist es, wann der Kopfsatz zu BWV 80 «Ein feste Burg ist unser Gott» entstand, der die Umarbeitung des Weimarer Werks «Alles, was von Gott geboren» zur gemischten Choralkantate krönte. Eine der letzten Choralkantaten bildete aber BWV 97 «In allen meinen Taten» (1734), die wiederum durch einen Satz in Form der französischen Ouvertüre eröffnet wird.

Die Anlage nimmt sich auf den ersten Blick klarer und sogar einfacher aus als in den früheren Sätzen. Die langsame Einleitung umfasst nur 13 Takte, die diesmal sogar gemäss der formalen Regel wiederholt werden (T. 1–13 = 14–26a). Anders als zuvor beschränkt sich aber der Choraleinbau ausschliesslich auf den fugierten Teil (T. 26b–95). Dagegen entfällt am Ende der Rückgriff auf das «Grave», der nach dem Formschema zu erwarten wäre. In der Choralbearbeitung selbst aber entsprechen die drei ersten Zeilen weitgehend den drei folgenden. Damit wird zwar der Choralvorlage gefolgt, deren je dreizeilige Hälften sich bis auf das Initium der ersten und die Kadenz der letzten Zeile gleichen. Im Kern jedoch schrumpft die Bearbeitung – so will es scheinen – auf drei Zeileneinheiten mit jeweils fünf oder sechs Takten zusammen, die nur modifiziert wiederholt werden. Erst im Vergleich kann sich zeigen, dass der Satz keineswegs die routinierte Ausfüllung eines bewährten Modells darstellt. Sein Zentrum gewinnt er vielmehr – um es vorwegzunehmen – in der strukturellen Verbindung des fugierten Satzes mit der Choralbearbeitung. Anders formuliert: Choral und Fuge werden derart in eins gesetzt, dass die divergierenden Schichten in ihrer wechselseitigen Identität aufgehen.

Die Einleitung zunächst gibt sich auffällig neutral, insofern sie – sehr anders als in BWV 20 – keine motivisch prägnanten Gestalten ausbildet. Sie zehrt vielmehr vom Formelvorrat des Typus mit punktierter Rhythmisierung und eingestreuten skalaren Bildungen. Gemessen bleibt auch der harmonische Rhythmus, in dem nur ganz- oder höchstens halbaktig die Stufen wechseln. Zwar staut sich der Verlauf durch vorgehaltene oder freie Dissonanzbildung, doch treten sich Streicher und Bläser kaum chorisch gegenüber. Vielmehr bleiben den Oboen überwiegend Haltetöne überlassen, während sie nur kurzfristig die punktierte Rhythmisierung übernehmen (T. 4, 6 und 10). Zielstrebig wird in den ersten Takten der Bereich der Tonika B-dur ausgemessen, erst ab T. 5 wird die Dominante vorbereitet, und nach melodischer Steigerung durch eine freie Sequenz (T. 7) wird über eine rhythmische Intensivierung (T. 10) die Kadenzierung auf der Dominante erreicht (T. 13). In der Neutralität des Typus jedoch lässt die Einleitung – zumal sie dann wiederholt wird – eine reguläre Ouvertüre erwarten, und diesem Ein-

druck entspricht noch die Fuge in ihren ersten Takten. Begegnet dem Hörer also die Norm einer Ouvertüre, so muss der Eintritt der Choralweise (T. 30) desto mehr überraschen, da er substantiell nicht vorbereitet wurde. Noch das Fugenthema selbst mutet weniger individuell geprägt an als in vergleichbaren Orchestersätzen Bachs, und es mag wohl an ähnliche motivische Bildungen erinnern, die auch in der Choralbearbeitung eines älteren Zeitgenossen wie Conrad Michael Schneider begegnen können (Bsp. 4a und 4b). Dem eröffnenden Quartsprung mit abschliessenden Tonrepetitionen folgt beidemal eine ausgleichende Sechzehntelbewegung, die in einem Fall als absteigende Skala und im anderen als umspielende Figur formuliert ist¹⁷. In Bachs Satz folgen die beiden ersten Einsätze der Oberstimmen in halbtaktigem Abstand und Quintverhältnis aufeinander, während nach Abstand eines Taktes die Unterstimmen mit Stimmtausch hinzutreten. Trotz der genauen Ordnung der Einsätze sind kaum Dux und Comes zu trennen, da sich die Einsätze wie bei «realer Beantwortung» intervallisch gleichen, während sie im nächsten Takt gleich verschieden fortgeführt werden.

Bsp. 4a: Conrad Michael Schneider, «Du Friedfürst, Herr Jesu Christ», Versus VII

Bsp. 4b: BWV 97:1, T. 26–29

Eher massgeblich als die Schulregeln einer Fuge sind zwei weitere Sachverhalte. Zum einen bewirkt das Verfahren eine harmonische Stabilisierung, sofern zwar im 4/4-Takt die Stufen mit den Zählzeiten oder doch halben Takten wechseln, ohne dass jedoch eine interne Modulation erfolgt. Zum anderen lösen sich sofort nach Themeneintritt figurative Formen heraus, die den rhythmischen Modellen im Thema selbst entsprechen, ohne ihnen intervallisch verpflichtet zu sein. Beide Massnahmen aber bilden

17 Platen, *Untersuchungen*, S. 118 f.; Dürr, *Kantaten 2*, S. 636 f.

Voraussetzungen für die Kombination mit dem Choral, dessen Melodie im Sopran auf doppelte Werte augmentiert wird. Ist die Harmonik durch halbe Noten in der Melodie in der Regel auf halbe und am Zeilenende auf ganze Takte angelegt, so verharrt die Weise auch vorwiegend in der Tonika, da nur Zeile 2 bzw. 4 auf der Dominante und Zeile 3 mit Halbschluss enden. Diesen Vorgaben kommt die Anlage des fugierten Satzes in der harmonischen Stabilität ebenso entgegen wie in der Abspaltung motivischer Formeln, die variabel mit der Choralweise zu kombinieren sind. Bemerkenswert bleibt dennoch die Konzentration und gleichzeitige Flexibilität des Satzes.

Gerade zum Einsatz der Zeile 1 wechselt erstmals die harmonische Disposition, insofern der erste Ton nicht als Terz der Tonika, sondern als Grundform einer Zwischendominante interpretiert wird (*D-g*). Demgemäß führt auch die Zeilenkadenz nicht nach *B-dur* zurück, sondern über *D-dur* nach *g-moll*. Entsprechend tritt zwar Zeile 2 in *B-dur* ein, die Kadenzierung aber führt statt zu einem Halbschluss auf *F-dur* nun über *A-dur* nach *d-moll*. Und Zeile 3 erweitert den Radius in der Modulation zur Dominante *F-dur*, der am Schluss dann – nach den analogen Zeilen 4 und 5 – die Rückkehr zur Tonika gegenübersteht, die aber nach Trugschluss und subdominantischer Ausweichung plagal erreicht wird (T. 79–81).

In diesem harmonischen Gerüst wird nun aber der Choral nicht nur – wie eigentlich zu erwarten wäre – durch motivische Formeln im Instrumentalpart begleitet, um die zur Fuge gehörigen Themendurchführungen rein instrumentalen Phasen zwischen den Choralzeilen vorzubehalten. Umgekehrt erweist sich vielmehr bereits bei Eintritt der Zeile 1, dass gerade die Choralzeilen selbst als Ort thematischer Durchführungen aufzufassen sind. Bach zieht nämlich das Thema, das in halbtaktigem Abstand und Quintverhältnis in Alt und Tenor einsetzt (T. 31), in seinen Tonrepetitionen lediglich zusammen, um es dem Text anzupassen. Schon hier wird im Alteinsatz eine intervallische Lizenz hingenommen, wenn der Quart- durch Sextansprung ersetzt wird (Bsp. 5a). Freier noch gestaltet sich das zweite Einsatzpaar, das auf den Grundton im Tenor und einen Takt später um eine Sekunde aufwärts versetzt im Bass erscheint (T. 32–33). Allen Einsätzen gemeinsam ist jedoch der prägnante Intervallsprung des Kopfmotivs mit der skalaren Fortführung abwärts, während die weitere Ausspinnung frei gehandhabt wird.

Noch zur Kadenz dieser Zeile folgt ein weiteres Einsatzpaar im Instrumentalpart (T. 34ff.), in dem nun die Einsatzfolge noch freier gehandhabt wird. So wenig sich zwischen thematischen Durchführungen und freien Zwischenspielen streng trennen lässt, so wenig unterscheiden sich auch die instrumentalen und die vokalen Satzphasen – ausgenommen den Eintritt des Chorals im Sopran. Denn in vergleichbarer Weise sind auch die folgenden Satzteile angelegt, in denen der Choral immer wieder vom Kopfmotiv des fugierten Satzes mitsamt seiner Fortspinnung kontrapunktiert wird. So unangemessen es wäre, die Einhaltung formaler Regeln der Fuge zu erwarten, so unleugbar ist die strukturelle Verdichtung des Satzes, deren Konsequenz die Kontrapunktierung aller Choralzeilen durch identisches Motivmaterial bildet. Damit wird ein Verfahren, an dem Bach seit dem Weimarer Orgelbüchlein immer wieder gearbeitet hatte, auf die Grossform des vokal-instrumentalen Satzes projiziert. Naheliegend wäre es nun wohl gewesen, die Vierstimmigkeit der Fuge auch bei Zutritt der Choralzeilen dadurch zu wahren, dass Instrumental- und Vokalstimmen zusammengeführt werden und höchstens die Choralweise als Zusatzstimme fungiert. Desto auffälliger ist es aber, dass Bach fast durchweg, wenn auch keineswegs schematisch, darum bemüht ist, auch

Bsp. 5a: BWV 97:1, T. 30–33

in den vokalen Partien die Instrumentalstimmen wo immer möglich selbständige zu führen. Zwar fehlt es nicht an kurzfristigen Stimmverbindungen, und die eigenständige Führung der Instrumente wird nicht pedantisch beibehalten. Je mehr man sich in den Satz versenkt, desto deutlicher tritt doch die Intention eines obligat siebenstimmigen Gefüges hervor. Und dem entspricht es dann auch weiter, dass diese Kantate durch einen Kanticualsatz beschlossen wird, der in besonderer Weise den Satztyp durch obligate Führung der drei Instrumentalstimmen zur Siebenstimmigkeit ausweitet¹⁸.

Unerwähnt blieben bisher die Varianten zwischen den sich entsprechenden Satzhälften, die sich weniger auf den instrumentalen Satz als vielmehr auf die vokale Choralbearbeitung selbst auswirken. Am wenigsten davon betroffen sind in ihrem Verhältnis die Zeilen 1 und 4, in denen nur das Kopfmotiv der Unterstimmen mit syllabischer statt melismatischer Deklamation den wechselnden Textworten angepasst wird (T. 31 ff. gegenüber 61 ff.). Schon in Zeile 5 wird gegenüber Zeile 2 – bei gleichem instrumentalem Gerüst – die Einsatzfolge der Gegenstimmen geändert (T. 38 ff. gegenüber 68 ff.). Folgt zu Zeile 2 dem vorgezogenen Basseinsatz erst eineinhalb Takte später der Tenor und dann der Alt, so lösen sich zu Zeile 5 die Stimmen in analoger Folge, jedoch im Abstand einer Viertel ab. Dass zum gleichen Instrumental-

18 Frühere Gegenstücke bilden die Schlusschoräle BWV 70/11 (1723, Erstfassung 1716), und BWV 137/5 (1725).

satz solche Varianten im Vokalsatz möglich sind, beweist erneut die Intention, die Stimmen in ihrer motivischen Bindung doch möglichst unabhängig zu führen. Am weitesten reichen die Varianten – gemäss der Melodievorlage – im Verhältnis der dritten zur letzten Zeile (T. 45 ff. gegenüber 75 ff.). Umgekehrt wird hier die Abfolge und Formulierung der Einsätze in den Gegenstimmen erhalten, die damit besonderes Gewicht erhält. Denn an diesen Zeilen erweist es sich, dass das Kopfmotiv des fugierten Satzes auf das Initium der Zeilen 3 bzw. 6 hinweist (Bsp. 5b). Die Schlusszeilen beider Satzhälften also deuten auf das traditionelle Prinzip des Choralsatzes zurück, dessen wechselnde Zeilen von den Gegenstimmen imitatorisch aufgegriffen werden, wogegen im gesamten Satzverlauf sonst das Material der Gegenstimmen vereinheitlicht wird. Den differierenden Kadzenzen beider Zeilen gemäss muss dann allerdings der weitere Verlauf in der harmonischen Disposition und damit auch in der Stimmführung verändert werden (T. 47–49 gegenüber 77–81).

Bsp. 5b: BWV 97:1, T. 45–48

Nachzutragen bleibt weiter ein auffälliger Einschub, der zwischen beiden Satzhälften begegnet, sein Gegenstück am Satzende findet und durch die Bezeichnung «Trio» ausgezeichnet ist (T. 53 ff. und 86 ff.). Solche Trio-Episoden sind auch sonst in französischen Ouvertüren – diejenigen Bachs nicht ausgenommen – keineswegs ungewöhn-

lich, wenn die Besetzung neben Streichern auch Bläser vorsieht¹⁹. Läuft der fugierte Satz nach Zeile 3 in einem motivischen Nachspiel aus (T. 49–53), so beginnt das Trio in der Tat allein in beiden Oboen und im Fagott, zwei Takte später setzen zwar auch die Streicher ein, die Führung bleibt jedoch weiter den Bläsern überlassen, bis abschliessend das Tutti zum Eintritt der nächsten Choralzeile hinführt (T. 60). Ähnlich beginnt nach Ende des Vokalsatzes ein Trio, das hier aber nur drei den Bläsern vorbehaltene Takte umfasst, wonach der Satzabschluss wieder dem Tutti zugewiesen ist (T. 86–88, 89–95). Während sonst Streicher und Bläser in der Regel *colla parte* geführt sind, fallen die Trio-Episoden klanglich auf, weil in ihnen der konzertante Wechsel beider Gruppen ausgenutzt wird. Zwar greifen auch sie motivisch auf die Thematik des fugierten Satzes zurück, bei aller Analogie sind aber auch Varianten zwischen den Episoden unverkennbar. Im Zwischenpiel nämlich folgen sich die Einsätze der Oboen derartig, dass aus ihnen eine absteigende Sequenzgruppe mit dem Kopfmotiv entsteht (T. 53 ff., Oboe I u. II). Umgekehrt wird nach Einsatz der Streicher dann eine aufsteigende Sequenzgruppe aus den Einsätzen des Kopfmotivs gebildet (T. 57 ff.). Nur auf dieses zweite Modell greift sodann das Trio zurück, mit dem das Nachspiel eröffnet wird (T. 86 ff.), der konzertante Charakter wird aber auch nach Eintritt des Tutti gewahrt, sofern zunächst die thematische Führung in den Oboen zu begleitender Funktion der Streicher liegt, während erst in den drei letzten Takten die Stimmen zusammengeführt werden (T. 89–92, 93–95).

Das aufsteigende Sequenzmodell, das die Trio-Episoden vorbereiten, gewinnt nun eine weitere Bedeutung in einer höchst überraschenden Taktgruppe, von der bisher noch nicht die Rede war (Bsp. 5c). Wenn nämlich die Choralbearbeitung mit der letzten Zeile beendet ist, erscheint ein viertaktiger Einschub, der dem gesamten bisherigen Satzprinzip zu widersprechen scheint (T. 82–85). Nicht nur gibt der Sopran erstmals seine Funktion als Träger der Choralweise auf, vielmehr lösen sich Instrumental- und Vokalsatz entschiedener als bisher voneinander, um sich wenigstens rhythmisch von einander abzuheben. Und weiter tritt auch die thematische Bindung im Instrumentalpart derart zurück, dass in dem ganzen Einschub nicht einmal mehr das Kopfmotiv begegnet, bis es dann erst wieder im Nachspiel erscheint. Alle Satzgruppen aber werden gleichzeitig in einer gross angelegten, aufsteigenden Sequenzgruppe zusammengefasst, die in fünf Gliedern jeweils zwei Achtel umfasst, bis sich eine Kadenzgruppe mit wiederholtem Schlussglied anfügt (T. 82 m. A.-83, 83–84, 84–85). Erstmals auch kommt im Vokalpart die Melismatik zum Stillstand, die sonst den Satz in seinen Schichten durchzieht. Eindringlich deklamieren alle Stimmen gleichermassen syllabisch die Textworte der drei letzten Zeilen, die damit insgesamt eine Wiederholung erfahren, der sich nochmals die Wiederholung der Schlusszeile anschliesst. Der Instrumentalsatz selbst erweist sich weithin als Umspielung des vokalen Gerüstes, mit dem er deutlich genug durch die sequenzierende Anordnung insgesamt verknüpft ist. Im Ergebnis aber erinnert der Satz – zumal durch die syllabische Deklamation in gleichmässigen Achteln – unmissverständlich an die Technik der älteren strophischen Aria, die noch in chorischen Partien der Weimarer Kantaten nicht selten vorkommt²⁰.

- 19 Das nächste Analogon findet sich in der Ouvertüre C-dur BWV 1066 (1. Satz, T. 27 ff. und 54 ff.).
 20 Friedhelm Krummacher, *Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien*, in: *Weltliches und geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, hrsg. von Dieter Lohmeier, Stockholm und Amsterdam 1979 (= *Beihefte zum Daphnis* 2), S. 229–264, besonders S. 261 ff.

er muß zu al - len Din - gen, soll's
 he must in all things guide us, how
 an - ders wohl ge - lin - gen, selbst ge - ben Rat,
 else can good be - tide us? His coun - cil leads,
 er muß zu al - len Din - gen, soll's
 he must in all things guide us, how
 an - ders wohl ge - lin - gen, selbst ge - ben Rat,
 else can good be - tide us? His coun - cil leads,
 er muß zu al - len Din - gen, soll's
 he must in all things guide us, how
 an - ders wohl ge - lin - gen, selbst ge - ben Rat,
 else can good be - tide us? His coun - cil leads,
 er muß zu al - len Din - gen, soll's
 he must in all things guide us, how
 an - ders wohl ge - lin - gen, selbst ge - ben Rat und Tat,
 else can good be - tide us? His coun - cil leads me on,

6 9 5 9 6 9 7 7 6 7

Bsp. 5c: BWV 97:1, T. 82–84

Vergleichbar ist der Sachverhalt auch strukturell, insofern die Choralbearbeitung durch eine freie Vertonung des Liedtextes abgelöst wird, die damit dem strophischen Verfahren der älteren Aria entspricht.

Nach der angestrengten Arbeit eines Satzes, der die heterogenen Schichten des fugierten Prinzips und der Choralbearbeitung zusammenzwingt, nimmt sich ein derart freier Einschub befremdlich genug aus, auch wenn seine Sequenzanlage durch das entsprechende Verfahren im Trio des Zwischenspiels vorbereitet ist. Das Rätsel wird erst dann verständlich, wenn man zusammen mit der Stellung dieses Einschubs im Satzverlauf auch die Position des Werkes im Bestand der Choralkantaten erfasst. Geraade der Satz, der eine späte Ergänzung zum Jahrgang der Choralkantaten bildet, realisiert die dichteste Integration von differierenden Prinzipien. Indem er auf den Beginn der grossen Choralchorsätze in BWV 61 zurückblickt, steigert er den Anspruch auf ein äusserstes Mass, sofern die Tradition der Choralbearbeitung mit der Fuge der höfischen Instrumentalform zusammengedacht wird. Am Ende aber ist es, als sei alle Arbeit getan: Die gearbeitete Integration der Schicht wird zurückgenommen, das Ziel ihrer Identität findet seine Aufhebung, indem die Voraussetzungen der Fuge und der Choralbearbeitung gleichermaßen aufgehoben werden. Der wohl späteste grosse Choralchorsatz Bachs erfährt – paradox genug – darin seine Kulmination, dass er sich in diesem Einschub, der zugleich den Schluss des Vokalsatzes bildet, von allen Verpflichtungen der Arbeit lossagt. Und es bedarf wohl keines Hinweises, dass danach die konventionelle Wiederaufnahme des langsamen Satzteils hinfällig wird, wogegen im Nachspiel dem Trio der Bläser ein Tuttischluss folgt, der nun auch seinerseits nicht mehr auf die fugierte Technik mit ihrer Motivik zurückkommen kann.

Neun Jahre zuvor hatte Bach zu Weihnachten 1725 es unternommen, die Ouvertüre D-dur BWV 1069 zum Eingangschor der Kantate BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachen» umzuarbeiten²¹. Erstaunlich genug bleibt die Lösung der Aufgabe, zur voraus fixierten Ouvertüre nun einen freien Chorsatz zu erfinden, der das vorgegebene Stimmengerüst benutzt, ohne es jedoch einfach zu verdoppeln. Umgekehrt bestand die Aufgabe in BWV 97 darin, den fugierten Satz einer Ouvertüre derart zu erfinden, dass in ihn dann die Choralweise eintreten konnte. Der freie Umgang mit der Fuge jedoch, den dieses Vorhaben forderte, findet dann sein Ziel, wenn der Satz in der Befreiung vom Arbeitsprinzip sowohl in der vokalen wie in der instrumentalen Schicht endet.

*

Über rund 20 Jahre hin lässt sich Bachs Arbeit an der Frage verfolgen, wie höfische Ouvertüre und protestantische Choralbearbeitung zu verbinden sind. Einsichtig wird von Anfang an die grundsätzliche Differenz zum Usus der Zeitgenossen (deren Musik man zuvor freilich zur Kenntnis nehmen muss). Wird der Abstand schon im Ausmass der Arbeit an einer Fuge oder einem Choralsatz deutlich, so gilt er vollends für die Verschränkung beider Vorgaben. Einseitig wäre dennoch die Vorstellung, Bachs Weg lasse sich an diesen Beispielen als geradliniger Fortschritt von der Konfrontation über die teilweise Integration bis zur Identität beider Schichten auffassen. Denn mit gleichem Recht lassen sich die drei Sätze als verschiedene Lösungen verstehen, die mit ihrem eigenen Gepräge nebeneinander bestehen. Bedenkenswert ist es gleichwohl, dass Bach sich diesem Problem – soweit erkennbar – im ersten und im letzten Choralchorsatz mit obligatem Instrumentalpart zuwandte, wie denn auch die Eröffnung des Jahrgangs der Choralkantaten durch einen analogen Satz alles eher als Zufall sein dürfte. Denn die kombinatorische Kraft, die sich in BWV 20 bewährte, war die Bedingung, um das singuläre Hauptprojekt dieses Jahrgangs zu bewältigen.

Dem unbefangenen Hörer begegnet gewiss zunächst die Kraft des Ausdrucks, die im klanglichen und harmonischen Reichtum der Sätze die Auslegung ihrer Textworte ermöglicht. Ihren Hintergrund aber bildet eine strukturelle Qualität, die sich gerade dann erschliesst, wenn man die kritischen Phasen wahrnimmt, in denen die Sätze kulminieren. Gegenüber der abschliessenden Kombination der Schichten in BWV 61 stehen am Ende der Gegenstücke in BWV 20 und 97 jene Satzgruppen, die sich vom bislang leitenden Kombinationsverfahren lösen. Gerade sie aber geben den Blick frei auf die Strenge der Prinzipien, von denen sich Bach hier wie sonst in seiner Arbeit geleitet wusste.

Die Möglichkeit «einer inneren Biographie» Bachs wurde gelegentlich von Hans-Joachim Schulze erörtert²². Dieser Vorschlag meint jedoch nicht nur eine Ergänzung des Lebenslaufs, soweit er nur lückenhaft belegbar ist. Der Grund für das biographische Interesse an einem Künstler liegt vielmehr in seinem Werk, und das Ziel der biographischen und quellenkritischen Arbeit ist es, das Oeuvre selbst eher begreiflich zu machen. Diesem Vorhaben wird man sich aber kaum nähern können, wenn man

21 Zur Quellenlage vgl. NBA I/2: *Kantaten zum 1. Weihnachtstag*, Kritischer Bericht, hrsg. von Alfred Dürr, Kassel 1957, S. 54ff. und 68ff.; eine genauere Untersuchung des Sachverhalts fehlt noch, vgl. die Hinweise von Neumann, *J. S. Bachs Chorfuge*, S. 100, Anm. 9.

22 Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung*, S. 10.

nicht schrittweise versucht, kritische Stationen der kompositorischen Biographie zu verstehen. Zu ihnen gehören dann auch Bachs Versuche, Ouvertüre und Choralsatz zu verschmelzen.