

# Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-Moll (BWV 1059) <sup>M</sup>

Von Werner Breig (Wuppertal)

An Bachs Niederschrift der sieben Cembalokonzerte BWV 1052 bis 1058 schließt sich im Berliner Autograph (P 234)<sup>1</sup> als letzte Eintragung ein Fragment von neun Takten an, mit dem ein *Concerto. a Cembalo solo. una Oboe. due Violini Viola e Cont[ino]*<sup>2</sup> beginnen sollte (BWV 1059). Daß wir von diesem Werk nur die Anfangstakte besitzen – die Aufzeichnung reicht genau bis zum Ende des Eingangsritornells –, liegt nicht daran, daß eine ursprünglich vorhandene Fortsetzung verlorengegangen wäre. Die Eintragung bricht ab, ohne daß der auf der Seite noch vorhandene Raum für eine weitere Akkolade ausgenutzt wäre, und in T. 9 sind nicht einmal alle Stimmen bis zum Taktende geschrieben. Allem Anschein nach hat Bach also nach der Niederschrift des Ritornells die Absicht, ein achttes Konzert für ein Cembalo zu schreiben, wieder aufgegeben.

Wie die Cembalokonzerte BWV 1052 bis 1058 ist auch BWV 1059 die Bearbeitung eines Konzertes mit solistischem Melodieinstrument. Die Vorlage gehört zu jenen Konzerten, die Bach bereits in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre in Kantatensätze mit konzertierender Orgel umwandelte. In unserem Falle ist es die Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ (BWV 35; komponiert für den 12. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1726<sup>3</sup>), deren Eingangssinfonia durch ihren mit BWV 1059 substanzgleichen Beginn auf eine gemeinsame Vorlage hinweist. Diese Vorlage wurde von Ulrich Siegele und Alfred Dürr<sup>4</sup> als ein Oboenkonzert in d-Moll bestimmt, dessen Außensätze sich aus den beiden Sinfoniae der Kantate BWV 35 rekonstruieren lassen. Auf die Frage nach dem Mittelsatz hat erst Joshua Rifkin<sup>5</sup> eine einleuchtende Antwort gefunden, indem er nachwies, daß die Eingangssinfonia der Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ (BWV 156) und der Mittelsatz des Cembalokonzerts

<sup>1</sup> Man neigt neuerdings dazu, die Entstehung dieser Handschrift mit der zweiten, im Oktober 1739 beginnenden Collegium-musicum-Phase Bachs in Verbindung zu bringen. Vgl. dazu H.-J. Schulze, Vorwort zu: J. S. Bach, *Konzert D-Dur für Cembalo und Streichorchester BWV 1054* = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 11, Leipzig 1972; W. Breig, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, in: AfMw 36, 1979, S. 21ff.

<sup>2</sup> Ohne Parallele in den Konzerten BWV 1052ff. ist die Mitwirkung einer Oboe. Daß sie im Ritornell von BWV 1059 mit der 1. Violine colla parte geführt ist, beweist strenggenommen nicht, daß dies auch für das Ganze des Konzerts geplant war. Doch ist andererseits schwer vorstellbar, daß der Oboe neben dem Cembalo eine solistische Aufgabe hätte zufallen sollen.

<sup>3</sup> Vgl. Dürr Chr., S. 90.

<sup>4</sup> U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Dissertation, Tübingen 1957 = Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 143ff.; Dürr K., S. 420.

<sup>5</sup> *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1978, S. 140ff.

f-Moll BWV 1056 auf eine gemeinsame Urform zurückgehen und daß diese Urform ein in F-Dur stehender Satz für Solooboe und Streicher war – woraus mit größter Wahrscheinlichkeit geschlossen werden kann, daß es sich um den Mittelsatz zum Oboenkonzert in d-Moll handelt.<sup>6</sup>

Nun versuchte Rifkin gleichzeitig, seine Bestimmung des langsamen Satzes des Oboenkonzerts mit der Fragmenteigenschaft von BWV 1059 in einen Argumentationszusammenhang zu bringen. Nach seiner Vermutung hätte sich Bach bei der Bearbeitung des Oboenkonzerts zum Cembalokonzert „dem Problem gegenüber gesehen, daß der Mittelsatz schon aus dem originalen Kontext gelöst und als Teil des ebenfalls in *P* 234 aufgezeichneten f-Moll-Konzerts BWV 1056 verwendet worden war. Wohl aus diesem Grund – weil er den Satz nicht zweimal in derselben Werksammlung vorkommen lassen wollte – könnte er das Cembalokonzert abgebrochen haben.“<sup>7</sup>

Verhielte es sich so, dann müßte Bach vor Beginn der Niederschrift von BWV 1059 vergessen haben, daß er im gleichen Werk-Corpus den langsamen Satz des Oboenkonzerts schon verwendet hatte, sich aber dann nach der Niederschrift der neun Anfangstakte dieses Umstandes wieder erinnert haben. Diese These vermag nicht zu befriedigen. Daß Bach bei der Umarbeitung des Violinkonzerts g-Moll zum Cembalokonzert f-Moll den ursprünglichen Mittelsatz (den wir nicht mehr kennen) durch den des Oboenkonzerts ersetzte (aus Gründen, die wir ebenfalls nicht kennen), war ein Vorgehen, das spezielle Überlegung erforderte; daß diese Umdisposition Bach beim Beginn der Aufzeichnung von BWV 1059 nicht mehr präsent gewesen wäre, ist recht unwahrscheinlich. Weitaus befriedigender wäre eine Erklärung für das Abbrechen der Niederschrift, die sich aus den vorhandenen neun Takten selbst ergäbe.

Eine solche Erklärung scheint nun in der Tat möglich. Den Schlüssel dafür bildet die tiefgreifende Veränderung, die das Ritornell von BWV 1059 im Vergleich zur Vorlage erfahren hat, eine Veränderung, die so stark in die kompositorische Substanz eingreift, wie das bei keinem der sieben vorangehenden Cembalokonzerte der Fall ist. Bevor dies näher ausgeführt werden kann, ist eine vergleichende Analyse der beiden Ritornellfassungen erforderlich, die im folgenden versucht sei. Zur Veranschaulichung möge eine synoptische Darstellung des Diskantverlaufs der neun Anfangstakte von BWV 35 und BWV 1059 dienen:

<sup>6</sup> Eine Rekonstruktion des Oboenkonzerts d-Moll nach BWV 35 und 1056 durch J. Rifkin wird im Bärenreiter-Verlag Kassel erscheinen. Wir folgen hier Rifkins Textversion, die auf der Annahme beruht, daß die Gestalt der Außensätze des Oboenkonzerts in den *Sinfoniae* von BWV 35 getreu bewahrt worden ist. – Joshua Rifkin möchte ich an dieser Stelle für die Freundlichkeit danken, mir seine Rekonstruktion und seinen Aufsatz im BJ 1978 vor der Veröffentlichung zugänglich zu machen.

<sup>7</sup> Rifkin, a. a. O., S. 147.

## BWV 35, 1059



## BWV 35



## BWV 1059



Betrachten wir zunächst die aus BWV 35 zu erschließende Fassung des Ritornells im Oboenkonzert. Sie läßt sich in fünf Abschnitte gliedern:

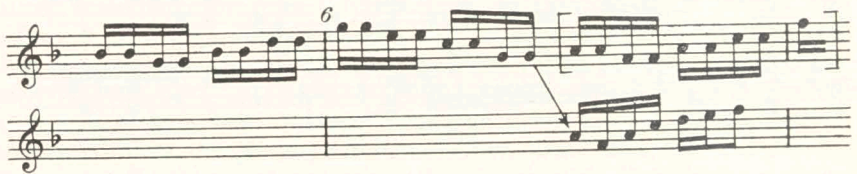
1. Die Takte 1–2 eröffnen das Ritornell mit zwei korrespondierenden melodischen Phrasen im Verhältnis von Aufstellung und Beantwortung, harmonisiert durch eine vollständige Kadenz.
2. In T. 3–4a wird die melodische Formel der ersten Hälfte von T. 1 umgekehrt und in einer insgesamt dreigliedrigen fallenden Sekundschrittsequenz weitergeführt.
3. Die Takte 4b–6a bringen eine zweigliedrige Sequenz über ein neues Modell in durchgehender Sechzehntelbewegung mit paarweiser Tonrepetition; Rhythmus und Repetitionsprinzip werden auch von der 2. Violine und der Viola übernommen; harmonisch schreitet die Sequenz halbtaktig in Quintschritten durch die Stationen A – D – g – C – F fort.
4. Darauf folgt in T. 6b–8a eine aus vier halbtaktigen Gliedern bestehende aufsteigende Sekundschrittsequenz, in der die durchgehende Sechzehntelbewegung nur noch komplementär aufrechterhalten wird.
5. Die freie Umkehrung dieses Sequenzmodells in T. 8b leitet zur vollständigen Kadenz über, mit der in T. 9 das Ritornell beschlossen wird.

Überblicken wir diesen Verlauf als Ganzes, so sehen wir drei sequenzierende Abschnitte von zwei kadenzierenden umschlossen. Es scheint daher nahelegend, das dreiteilige Grundmodell des Konzertritornells Vivaldischer Prä-

gung<sup>8</sup> hier in der Weise realisiert zu sehen, daß Abschnitt 1 den „Vordersatz“ bildet, die Abschnitte 2 bis 4 die „Fortspinnung“ und Abschnitt 5 den „Epilog“. Für die Zusammenfassung der drei mittleren Abschnitte sprechen neben der ihnen gemeinsamen Technik des Sequenzierens auch motivische Verknüpfungen. Vermittelndes Moment zwischen den Abschnitten 2 und 3 ist die Erscheinung, daß das neue Motiv in seinem ersten Halbtakt als Variierung einer fiktiven, aus harmonischen Rücksichten intervallisch leicht abgeänderten Fortsetzung der vorangehenden Sequenz aufgefaßt werden kann (der Zusammenhang ist zwar nur umständlich verbalisierbar, aber leicht hörbar):




In ähnlicher Weise ist der Motivwechsel zwischen den Abschnitten 3 und 4 durch Dreiklangsbrechung und Oktavrahmen als gemeinsame Elemente überbrückt:

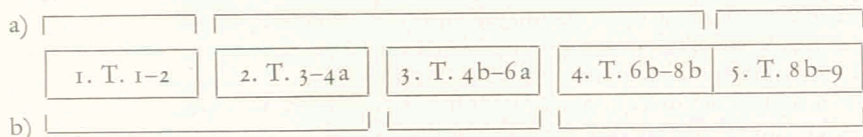


Indessen ist auch eine andere Auffassung der Zusammenhänge zwischen den Ritornellabschnitten denkbar. Die Takte 3–4a sind nämlich mit den beiden Anfangstakten dadurch verbunden, daß sie (wie schon erwähnt) eine verarbeitende Weiterführung des Motivs von T. 1a (in Umkehrung) bringen und außerdem nur Harmonien enthalten, die im engeren Sinne der Grundtonart angehören. Mit der Einführung des neuen Sechzehntelmotivs in T. 4b beginnt zugleich eine harmonisch ausweichende Akkordfolge, in der die Subdominante und die Tonikaparallele durch vorangehende Zwischendominanten verselbständigt werden. Ein Wechsel vollzieht sich auch in der Art der rhythmischen Gruppierung der Streicherstimmen: Nach dem freien Zusammenspiel der Anfangstakte machen von T. 4b an die drei Oberstimmen gemeinsam in repetierenden Sechzehnteln Front gegen den Baß, der nun das Diskantmotiv von T. 1a kontrapunktierend aufgreift. Das letztere Kriterium markiert auch den Umschlag in der zweiten Hälfte von T. 6. Hier erscheint als eine dritte Art der Stimmengruppierung die Aufspaltung in drei Schichten: Oberstimme – parallel zusammengeführte Mittelstimmen – Baß. Gleichzeitig kehrt die Harmonik zur reinen Ausprägung der Grundtonart zurück; und zusätzlich

<sup>8</sup> Vgl. dazu W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 1915, S. 29; R. Eller, *Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform*, in: *Kongreß-Bericht Wien 1956*, S. 150ff.

wird dieser Wendepunkt noch dadurch verdeutlicht, daß das bisher in jedem Halbtakt mindestens in einer Stimme und mindestens als Rhythmus zu hörende Motiv  von nun an wegfällt.

Das beschriebene System von Verknüpfungen führt zu einer Überlagerung von zwei möglichen Gliederungen, die – bezogen auf unsere anfängliche „neutrale“ Reihung von fünf Abschnitten – wie folgt darzustellen sind:




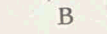


Bei der Bewertung dieser Verhältnisse kann man in positivem Sinne auf die Momente „Geschlossenheit“ und „Beziehungsfülle“ hinweisen. Man kann aber auch das Fehlen einer eindeutigen Gliederung als Mangel sehen. Wie es scheint, änderte Bach seine eigene Stellung zu dieser Frage zwischen der Entstehung der Erstfassung und der Cembalotranskription. Jedenfalls möchte man dies aus der Umarbeitung der Ritornells in BWV 1059 schließen, die wir nunmehr zu betrachten haben.

Der erste Eingriff bei der Neufassung erfolgte im vierten Takt; doch änderte dessen Umgestaltung rückwirkend die Struktur der ersten Viertaktgruppe als Ganzes. Statt des ursprünglichen dritten Sequenzgliedes steht nun in der ersten Hälfte von T. 4 eine melodisch freie Fortsetzung; die zweite Takthälfte bringt nicht mehr einen Neuanfang mit der Aufstellung eines Sequenzmodells, sondern setzt mit dem langgehaltenen *cis* einen abschließenden Ruhepunkt, nach dem der Zweiunddreißigstelanlauf auf dem vierten Taktviertel sich als Auftakt zu T. 5 darstellt.


Damit sind diejenigen Elemente eliminiert, die in der ersten Fassung T. 3–4a gegenüber T. 1–2 als neues und funktionell anderes Formglied akzentuiert hatten: Aus einer anderthalbtaktigen Einheit (3–4a) ist eine zweitaktige (3–4) geworden, und die Sequenztechnik ist nur noch schwach ausgeprägt. In Verbindung mit dem ursprünglich schon vorhandenen thematischen Bezug schaffen diese neuen Momente ein unzweifelhaftes Korrespondenzverhältnis; die ersten vier Takte stellen sich nun als gegliederte Einheit dar, die als Ritornellvordersatz fungiert.

Die Zusammengehörigkeit der vier Anfangstakte wird im nachhinein bestätigt durch das scharf kontrastierende rhythmische Profil des folgenden Abschnitts, der die Takte 5 (mit Auftakt) bis 8 umfaßt. Von der ursprünglichen Oberstimmte sind hier nur noch die Umrisse erhalten geblieben, während die motivische Binnenstruktur völlig neu gestaltet wurde, wie das folgende Schema veranschaulichen möge:

Takt	4b	5a	5b	6a	6b	7a	7b	8a	8b
Motiv					B	B	B	B	B'
in WBV 35									
Motiv (Figur)	Ti	Sk	Ti	Sk	Ti	Ti	Sk	Sk	Ti Sk
in BWV 1059									

Bestand diese Partie in der Erstfassung aus der Aufeinanderfolge zweier Sequenzierungen mit je einem Motiv (A und B – bzw. absteigend B'), so ist daraus in der Überarbeitung ein einheitlicher Ablauf geworden, der von zwei neuen Motiven – oder vielleicht besser: Figuren – geprägt wird, nämlich der Tirata in Zweiunddreißigsteln (Ti) und der Synkope (Sk). Außer diesen Elementen erscheint lediglich noch dreimal die anapästische Bildung, die im vierten Viertel von T. 6 und im zweiten von T. 7 beibehalten und von dort (ein zusätzliches Moment der Vereinheitlichung) mit Richtungsumkehrung nach T. 5 (drittes Viertel) übertragen wurde (sie ist im obigen Schema vernachlässigt).

Der in diesen Veränderungen sich ausdrückenden Tendenz zur Zusammenfassung lief die ursprüngliche Baßführung zuwider, die (wie oben schon gesagt) von T. 6b an das Anfangsmotiv aufgab. Gewiß aus diesem Grunde änderte Bach die ursprüngliche Fassung von T. 6b aus

in  (und entsprechend in den drei folgenden Halb-

takten) – eine Korrektur, die im Continuosystem des Autographs als solche erkennbar ist, während der Cembalobaß anschließend gleich in der Zweitfassung niedergeschrieben wurde.

Die Schlußbildung erfolgt in beiden Fassungen in gleicher Weise: Melodisch besteht der Epilog nur aus T. 9, doch bildet die Rückkehr zur Kadenzharmonik im vorangehenden Takt bereits eine Art Epilog-, „Vorfeld“.

Den einzelnen Maßnahmen der Umgestaltung liegt ein deutlich erkennbares gemeinsames Konzept zugrunde: Bach wollte das ursprüngliche Ritornell mit seinen vielfältigen Verflechtungen der Formteile in eine Gestalt von übersichtlicher Gliederung umbilden. An die Stelle der Mehrdeutigkeit ist die Eindeutigkeit getreten. Vordersatz und Fortspinnung sind nunmehr in ein ausgeglichenes Längenverhältnis gebracht und nach motivischem Inhalt und Funktion für das Ganze klar voneinander gesondert. Das Ritornell hat im Vergleich zur Frühfassung ein profilierteres Gesicht bekommen.

Die Umarbeitung in BWV 1059 impliziert eine so tiefgreifende Kritik an der Vorlage, wie sie Bach in keiner anderen seiner Konzertzweitfassungen für Cembalo zu üben Veranlassung sah (was im Blick auf verschollene und nicht eruierbare Vorlagen freilich mit einem gewissen Vorbehalt gesagt werden muß). Das legt die Frage nach der Einordnung der Oboenkonzertfassung in Bachs Konzert-Oeuvre und nach ihrer Entstehungszeit nahe.<sup>9</sup>

Für die an der Erstfassung beobachtete Neigung zu Verflechtungen und zur Mehrdeutigkeit von formalen Beziehungen kennen wir Parallelen in Bachs frühen Konzertkompositionen. Zu denken wäre dabei besonders an die Kopfsätze der Brandenburgischen Konzerte Nr. 1 und 3,<sup>10</sup> als deren Entstehungszeit neuerdings mit gewichtigen Gründen bereits Bachs Weimarer Periode

Vorausgesetzt, daß das Oboenkonzert überhaupt als Ganzes von Bach stammt, was vielleicht nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Vgl. auch die Erwägungen von U. Siegele, *a. a. O.*, S. 145.

<sup>10</sup> Auf den Detailnachweis darf hier wohl verzichtet werden; man vergleiche etwa die Analysen bei R. Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte*, Kassel 1951.

angenommen wird.<sup>11</sup> Zur Nachbarschaft des Oboenkonzerts in d-Moll zu diesen beiden Werken würde passen, daß hier die einzigen Konzerte Bachs vorliegen, deren Schluß mit tanzartigen, aus zwei Reprisen bestehenden Sätzen gebildet wird.

Wenn man innerhalb von Bachs Konzertkompositionen einen Progreß in Richtung auf Klarheit und Symmetriebildungen sehen will,<sup>12</sup> dann repräsentieren freilich bereits die ältesten der Brandenburgischen Konzerte ein gegenüber dem Oboenkonzert fortgeschritteneres Stadium. In den Eingangsrhythmiken der Brandenburgischen Konzerte Nr. 1 und 3 sind die komplizierten Längenverhältnisse zwischen den einzelnen Gliedern jeweils durch eine doppelt erklingende Schlußformel und durch eine Gesamttaktzahl, die ein Vielfaches von 4 ist (12 bzw. 8 Takte), überformt, wohingegen der mit T. 9 erfolgende Schluß des Ritornells in BWV 35 (und ebenso in BWV 1059) von geringerer Stabilisierungskraft ist. Übrigens haben auch die Tanzsätze der genannten Brandenburgischen Konzerte bereits die einfachen Längenverhältnisse zwischen den Reprisen, wie wir sie auch aus Bachs Suiten kennen [1. Brandenburgisches Konzert: Menuetto 1:1, Trio 2:5 bzw. 2:(2+1+2), Polacca und Trio jeweils 1:1; 3. Brandenburgisches Konzert: 1:3], während die beiden Reprisen des Oboenkonzertfinales 56 und 60 Takte haben, was sich als kein einfacheres Verhältnis als 14:15 ausdrücken läßt. Setzt man dementsprechend die Entstehungszeit des Oboenkonzerts vor die der ältesten Brandenburgischen Konzerte, so müßte das von Heinrich Bessler<sup>13</sup> gezeichnete einleuchtende Bild, nach dem Bach zunächst Werke vom Typ des „Gruppenkonzerts“ schuf und sich dann dem Solokonzert zuwandte, modifiziert werden – falls man nicht doch an Bachs Autorschaft für das Oboenkonzert zweifeln will. Hier ergeben sich Fragen, die wenigstens als solche angedeutet werden sollten, ohne daß sie hier beantwortet werden können.

Beantworten läßt sich jedoch die Frage nach dem Grund, aus dem Bach das 8. Cembalokonzert unvollendet ließ.

So gewiß die Umarbeitung die musikalische Stringenz des Ritornells erhöhte, so brachte sie doch für das Ganze des Satzes schwer lösbare Probleme mit sich. Erstens wird das Ritornell im weiteren Verlauf des Satzes meist nicht in der Anfangsversion aufgegriffen, sondern mit Verteilung der Hauptstimme auf mehrere Instrumente, mit neuen Gegenstimmen versehen oder auch in fragmentarischer Zitierung – Veränderungen, die sich nicht mechanisch auf die Ritornellzweifassung übertragen ließen, sondern jeweils neue Modifikationen des Stimmenverbandes erforderten. Zweitens war das Ritornell durch die neu eingeführten Figuren des Fortspinnungsteils differenzierter und virtuoser geworden als die Solopartien, die in ihrer Bewegtheit über Sechzehntel nicht hinausgehen; auch hier hätten, um ein angemessenes Verhältnis zu erzielen, weitreichende Konsequenzen gezogen werden müssen.

<sup>11</sup> Vgl. dazu M. Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* 23, 1970, S. 139ff., sowie die dort genannte Literatur.

<sup>12</sup> Vgl. H. Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Job. Seb. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstage, Leipzig 1955, S. 115ff.

<sup>13</sup> Krit. Bericht NBA VII/2 (1956), S. 23–28.

Die Aufgabe einer Transkription aber, die streckenweise einer Neukomposition gleichgekommen wäre, wollte Bach offensichtlich nicht auf sich nehmen. Sie hätte den Rahmen gesprengt, innerhalb dessen sich auch die eingreifendsten Umarbeitungen in der Gruppe der Cembalokonzerte BWV 1052 ff. noch halten – wobei noch zweifelhaft sein konnte, ob auf der Basis der kompositorischen Substanz der Vorlage im ganzen ein Resultat hätte erzielt werden können, das eine solche Mühe gerechtfertigt hätte.

Die Frage „Warum hat Bachs Cembalokonzert BWV 1059 nur neun Takte?“ läßt sich also mit Erwägungen beantworten, die aus dem Fragment selbst und dem, was aus ihm folgen sollte, gewonnen sind.

Man könnte fragen, ob Bach selbst diese Erwägungen nicht rein gedanklich hätte vollziehen können, ohne das revidierte Ritornell erst aufzuzeichnen. Dazu wäre zu sagen: Es ist nicht nur gut denkbar, sondern sogar einigermaßen wahrscheinlich, daß Bach an die Transkription des Oboenkonzerts d-Moll nicht ohne Bewußtsein ihrer Problematik heranging. Doch auch unter dieser Voraussetzung war es sinnvoll, das Ritornell zunächst einmal niederzuschreiben (was gewiß in sehr kurzer Zeit vor sich ging), in der Absicht, sich der notwendigen Neufassung in jedem Detail zu vergewissern, um anschließend über die Fortsetzungsmöglichkeit mit voller Sicherheit zu entscheiden.

Es war ein Stück Weges, das sich für den Komponisten anschließend als Sackgasse erwies. Der Tatsache aber, daß er es zunächst einmal abschrift, verdanken wir einen Notentext, der trotz seiner Kürze und Unvollendetheit ein sprechendes Dokument ist, das die Epochen von Bachs Konzertschaffen umgreift. Es beleuchtet die Frage nach den Anfängen von Bachs Konzertkomposition, und es ist andererseits ein Zeugnis der stupenden Fähigkeit des späten Bach, Schwachstellen in früheren Kompositionen zu erkennen und mit unfehlbarer Sicherheit zu beseitigen. Als solches läßt es sich den bekannteren Umarbeitungen der 1740er Jahre (besonders in den Achtzehn Chorälen, BWV 651–668) durchaus an die Seite stellen.