

Über die Schlußchoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten*

Bachs Ratswahlkantaten sind Kirchenmusik, aber zugleich politische Repräsentationskunst, Werke, in denen das städtische Gemeinwesen sich selbst und seine Obrigkeit feiert und im kirchlichen Raum und Rahmen deren weltliche Macht als von Gott verliehen bestätigt und ihre Autorität alljährlich neu zur Erscheinung bringt. Steht der kirchliche Charakter der Ratswahlkantaten Bachs außer Frage, so sind diese als Repräsentationswerke doch seinen weltlichen Staatsmusiken wie etwa den Leipziger Festkantaten für das kursächsisch-polnische Königshaus bemerkenswert eng verwandt. Wie diese sind sie musikalische Pracht- und Prunkstücke in großer Besetzung, mit Chor und vier Vokalsolisten und mit vollem Orchester; vor allem fehlen hier nie Trompeten und Pauken, die Insignien politischer Hoheit. Es scheint sich dabei von selbst verstanden zu haben, daß geistliche ebenso wie weltliche Staatsmusiken stets mit einem prächtigen Tutti eröffnet wurden, in dem Trompeten und Pauken unüberhörbar zur Geltung kamen. Von den erhaltenen Ratswahlkantaten Bachs macht nur ein Werk eine Ausnahme: die Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120). Sie aber rechnet und spielt gleichsam mit der Tradition der Gattung, indem sie sich ihr zunächst verweigert, beginnt mit einem textgemäß „stillen“, klanglich verhaltenen Alt-Solosatz mit Streichern und zwei Oboi d'amore im Siciliano-Rhythmus, um anschließend desto wuchtiger und wirkungsvoller Chor und Orchestertutti einsetzen zu lassen zu den Worten „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“.

Man sollte denken, daß Bachs Ratswahlkantaten nach dem Vorbild der weltlichen Staatsmusiken (und auch zahlreicher Kirchenkantaten zu hohen Festen) ebenso repräsentativ schließen, wie sie gemeinhin beginnen, also im Tutti, und vor allem mit Pauken und Trompeten. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt den Inhalt der beiden Ratswahlkantaten-Bände I/32.1 und I/32.2 der NBA,¹ so ergibt sich ein uneinheitliches Bild: Die Mühlhäuser Ratswahlkantate von 1708, „Gott ist mein König“ (BWV 71), entspricht voll und ganz diesen Erwartungen. Bei der bruchstückhaft überlieferten Kantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193) deuten die Tonart D-Dur und die Dreiklangsthematik des Eingangschors in Oboen und Streichern auf die Verwendung von Trompeten, und da dieser Chor am Schluß zu wiederholen war, erfüllte wohl auch diese Kantate die angenommenen Voraussetzungen.² Uneingeschränkt gilt dies für „Wir danken dir, Gott“ (BWV 29) und

* Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag am 22. Januar 2001.

¹ Johann Sebastian Bach, *Ratswahlkantaten I* und *Ratswahlkantaten II* (NBA I/32.1 und I/32.2), hrsg. von C. Fröde, Kassel 1992 und 1994; dazu Krit. Berichte, ebenda 1992 und 1994.

² Ebenso dürfte der Schlußchor „Es falle jetzt auf uns dein himmlisches Feuer“ aus der nur textlich erhaltenen Ratswahlkantate BWV Anh. 193 „Herrscher des Himmels, König der Ehren“ (1740) mit Blechbläsern besetzt gewesen sein; denn allem Anschein nach handelte

„Lobe den Herrn, meine Seele“ (BWV 69), die beide mit einem Choral mit obligatem Trompeten-Pauken-Satz schließen; und bei der letztgenannten Kantate ist bemerkenswert, daß Bach sie mit geringem Aufwand aus der gleichnamigen Sonntagskantate BWV 69a gewonnen, dabei aber deren Schlußchoral, „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, nicht nur durch einen anderen, „Es danke, Gott, und lobe dich“, ersetzt, sondern diesen auch, im Unterschied zum Vorgängersatz, mit einem Obligatpart für drei Trompeten und Pauken ausgestattet hat. Vielleicht ging es Bach dabei auch darum, einer Gattungsgepflogenheit zu genügen.

Ausnahmen machen die Kantaten BWV 119 „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (1723) und BWV 120 „Gott, man lobet dich in der Stille“ (um 1743)³. Beide enden mit einem schlichten vierstimmigen Choral – in der NBA wie in den erhaltenen Quellen. Man könnte fragen, warum; und die Antwort könnte lauten, daß es nicht wenige Kantaten Bachs gibt, die mit Trompeten und Pauken beginnen und im Schlußchoral mehr oder weniger auf dieses Klangregister verzichten – in BWV 69a beispielsweise spielt am Schluß nur die 1. Trompete die Chormelodie mit, während 2. und 3. Trompete und Pauken pausieren. Unsere Frage könnte demnach ad acta gelegt werden als eines der vielen konstruierten Probleme, die heute in Bachs Musik hineinprojiziert zu werden pflegen.

Zuvor bliebe allerdings zu fragen, wie sicher denn die Quellen das verbürgen, was in der NBA schwarz auf weiß als Ergebnis ihrer textkritischen Auswertung erscheint. Und hier gibt schon eine flüchtige Einsichtnahme in den zugehörigen Kritischen Bericht Anlaß zur Skepsis: In beiden Fällen ist nur Bachs Partitur überliefert, während die Stimmen, die eigentlichen Dokumente der Aufführung, fehlen. Es könnte also sein, daß just das, was wir in der Partitur vermischen, immerhin in den Stimmen vorhanden war und in der Aufführung erklingen ist.

Tatsächlich gibt es in beiden Fällen Indizien für unsere Vermutung. Sie sind von ganz unterschiedlicher Art, und so wollen wir im folgenden die beiden Fälle gesondert behandeln. Eine eher zufällige Verbindung zwischen ihnen ergibt sich daraus, daß die beiden Schlußchoralsätze auf dieselbe Vorlage zurückgehen, nämlich Luthers deutsches Tedeum „Herr Gott, dich loben wir“.⁴ Der Schlußsatz von BWV 119 umfaßt den dritten Teil („Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“) vom

es sich um eine Parodie des Schlußchors der Kantate BWV 208 „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (vgl. W. Neumann, *Eine verschollene Ratswechsellkantate J. S. Bachs*, BJ 1961, S. 52–57). Bach hatte den Satz bereits 1728 als Eingangsschor der Michaeliskantate BWV 149 „Man singet mit Freuden vom Sieg“ weiterverwendet und bei der grundlegenden Umarbeitung die beiden Hörner des Originals durch drei Trompeten und Pauken ersetzt. Eine entsprechende Besetzungsumdisposition kann demnach auch für die verschollene Ratswahlkantate angenommen werden.

³ Datierung nach Kobayashi Chr, S. 49 („um 1742“), und NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 81f. (1742–1744).

⁴ Zahn (*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von J. Zahn*, Bd. 5, Gütersloh 1892), Nr. 8652; DKL 1545⁰¹; *Evangelisches Gesangbuch*, Stammteil, Lied Nr. 191.

fünftens Vers an, „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ“, und endet mit dem „Amen“, das in der liturgischen Vorlage nicht an dieser Stelle steht, sondern nach dem vierten Teil („Behüt uns heut, o treuer Gott“) das Ganze beschließt; der Schlußsatz von BWV 120 dagegen umfaßt den gesamten dritten Teil, „Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“ (ohne „Amen“). Die Tonarten sind verschieden: Der Schlußsatz von BWV 119 beginnt mit g^1 und einem e-Moll-Akkord in e-Phrygisch und endet in C-Dur, das heißt, die Melodie steht eine Quinte höher als das Luthersche Original – vom Transpositionsintervall beim „Amen“ wird noch gesondert die Rede sein. Der Schlußsatz von BWV 120 dagegen steht eine große Sekunde höher als die einstimmige Vorlage, beginnt in h-Moll und endet in D-Dur. In beiden Fällen schließen die Kantaten also in derselben Dur-Tonart, in der sie beginnen.

1. „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ“ (BWV 119/9)

Der Schlußchoral ist als vierstimmiger Kantionalsatz überliefert. Der Verdacht, daß die vier Stimmen nicht die Gesamtheit dessen, was in Bachs Aufführung erklang, darstellen, wird begünstigt durch die beengte Art der Aufzeichnung in Bachs Partiturautograph (*P* 878). Die Handschrift umfaßt acht Bogen. Dabei füllen die Sätze 1–7 die gesamten 32 Seiten. Bach konnte sich jedoch offenbar nicht entschließen, für die beiden noch folgenden Sätze, das Secco-Rezitativ des Alts und den Schlußchoral, einen neuen Bogen zu beginnen, und nutzte statt dessen den Raum, der unterhalb des Partiturfeldes von Satz 7, „Der Herr hat Guts an uns getan“, frei geblieben war. So erscheint der Schlußchoral auf Blatt 13 verso und 14 recto, wo jeweils vier Systeme unbenutzt geblieben waren (siehe Abb. 1). Das Partiturbild zeigt die für den vierstimmigen Chor übliche Schlüsselung; Angaben zur Instrumentalbesetzung fehlen. Mehr als vier Systeme standen am Fuß der Seite nicht zur Verfügung, mehr als vier Stimmen konnten in Partiturform nicht aufgezeichnet werden. Zwar wäre auf den folgenden Seiten noch Platz gewesen, eventuelle obligate Zusatzstimmen auf den hier jeweils frei gebliebenen 2–4 Systemen nachzutragen; doch unter diesen Voraussetzungen hätte Bach die Partien auch gleich in die Aufführungsstimmen entwerfen können – was er vermutlich auch getan hat.

Die eigentlichen Verdachtsmomente sind allerdings stilistischer Art. Der Satz hat in der überlieferten Form folgende Gestalt:

Beispiel 1

Choralsatz BWV 119/9

Hilf dei - nem Volk, Herr Je - su Christ, und seg - ne, was dein

7
Erb - teil ist, wart und pfleg ihr'r zu al - ler Zeit und

14
heb sie hoch in E - wig - keit. A - - - - - men.
A - - - - - men.

Satztechnisch ist an ihm nichts auszusetzen – die Stimmführung ist korrekt und unauffällig, die Harmonien sind vollständig. Dennoch: drei Stellen springen ins Auge: T. 6, T. 8/9 und T. 15. Bei T. 6 und 15 handelt es sich um Parallelstellen der Melodie. Sie sind unterschiedlich harmonisiert; aber beiden ist gemein, daß alle vier Stimmen einheitlich im Melodierhythmus punktierte Halbe + Viertel fortschreiten. Das aber überrascht: Wenngleich das Taktzeichen auf einen Vierteltakt zu deuten scheint, das Metrum – durch das Silbentempo markiert – ist die Halbe; und dessen Grundschatz pflegt in allen Bachschen Kantionalsätzen mindestens in einer Stimme, meist aber in mehreren überall dort weiterzupulsieren, wo in der Melodiestimme eine Punktierung über die Zählzeit hinaus erscheint. Es gibt einige Sonderfälle in Sätzen im Dreivierteltakt, aber im geraden Takt finden sich (abgesehen natürlich von Zeilenenden) bei Bach keine Ausnahmen – außer eben in diesem Satz. Hinzu kommen die auffälligen Pausen in T. 8/9. Auch hier ist zu sagen, daß es in Bachs geradtaktigen Kantionalsätzen den Fall, daß mehr als eine Zählzeit durch Pausen ausgespart ist, sonst nicht gibt. Daß die doppelte Pause auch nichts mit dem Text und der Originalmelodie zu tun hat, bestätigt der Vergleich mit dem unten wiedergegebenen Schlußchoralsatz BWV 120/6, wo die fragliche Stelle in T. 12 ohne jede Pause erscheint. Auch Bachs vierstimmige Bearbeitung des vollständigen „Herr Gott, dich loben wir“, BWV 328,⁵ enthält an dieser Stelle (T. 29) keine Pausen. Kurzum: Der homorhythmische Stimmverlauf in T. 6 und 15 läßt vermuten, daß das durchlaufende Metrum mit einer jeweils auf das 3. Viertel des Taktes eintretenden Note durch irgendeine Instrumentalstimme repräsentiert war. Und die lange Pause in T. 8/9 deutet auf ein instrumentales Zwischenspiel.

All dies sagt zwar noch nichts darüber, welchen Instrumenten die genannten Aufgaben zugeordnet gewesen sein dürften, aber es liegt nahe anzunehmen, daß dies Trompeten und Pauken waren, denen Bach auch sonst, da sie anders als Streicher

⁵ Johann Sebastian Bach, *Choräle und geistliche Lieder, Teil 2: Choräle der Sammlung C. P. E. Bach nach dem Druck von 1784–1787*, hrsg. von F. Remppl, NBA III/2.2, Kassel 1996, S. 117–119.

und Holzbläser wegen ihres begrenzten Tonvorrats die Chorstimmen nicht mitspielen können, bevorzugt eine solche Rolle zuweist. Es gibt überdies konkrete Indizien dafür, daß Bach an die Mitwirkung von Trompeten und Pauken gedacht haben dürfte. Zum einen fällt auf, wie entschieden Bach auf das Zeilenende in T. 17 hin – entgegen dem modalen Melodiezusammenhang und abweichend von T. 8 (und anders als in BWV 328) – G-Dur ansteuert, also eine Tonartstation, die den in dieser Kantate verwendeten Trompeten in C gut zugänglich ist; mehr aber noch, daß er mit dem selbständig angehängten, im liturgischen Modell erst an späterer Stelle stehenden „Amen“ einen Schluß in C-Dur herbeiführt. Daß dies auf Absicht beruht, ist evident; denn Bach wechselt das Transpositionsintervall: Der Ausschnitt aus dem Lutherschen Original erscheint in Bachs Schlußchoral, wie erwähnt, gegenüber der in den Gesangbüchern üblichen einstimmigen Aufzeichnung (der auch BWV 328 folgt) eine Quinte aufwärts transponiert (beginnend mit g' statt c'). Das „Amen“, das bei Luther das Ganze beschließt, erklingt dort auf die Tonfolge g' e' c' d' e' und müßte bei Bach dementsprechend im Sopran als d'' h' g' a' h' erscheinen – die beiden letzten Noten dann am natürlichsten harmonisiert mit phrygischem Schluß: a-Moll-Sextakkord/H-Dur. Doch im Sopran erscheint die Melodie leicht ausgeziert eine Sekunde höher, die einleitende Dreiklangswendung sozusagen von G-Dur nach a-Moll verschoben, die Schlußtöne verbunden mit einer Kadenz nach C-Dur. Vielleicht aber ist überhaupt der Alt als die Hauptstimme zu betrachten, da er den ursprünglichen Stimmverlauf g' e' c' d' e' untransponiert nachzeichnet. Wie auch immer: Bachs entschiedene Absicht, den Satz in C-Dur ausklingen zu lassen, ist unverkennbar. Und als Grund dafür kommt eigentlich nur in Frage, daß er damit einen Abschluß mit Trompeten und Pauken ermöglichen wollte.⁶

2. „Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“ (BWV 120/6)

Die Sätze der Kantate erscheinen in Bachs Partiturautograph (*P 871*) in der Folge 1-2-5-6-3-4. Die Unregelmäßigkeit scheint mit der teilweise auf Parodierung beruhenden Entstehung zusammenzuhängen;⁷ die beabsichtigte Satzfolge aber ist von Bach durch Verweisungen klargestellt. Der Schlußchoral, Satz 6, befindet sich in diesem Falle also nicht auf der Schlußseite der Handschrift, Blatt 10 verso, sondern inmitten der verstellten Satzreihe auf Blatt 8 verso oben, während die untere Hälfte der Seite von Satz 3 ausgefüllt wird (siehe Abb. 2). Der Choralatz ist in zwei Akkoladen zu fünf Systemen notiert. Der Schlüsselung und Notenbalkung nach handelt es sich um Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo. Die Besetzung ist nicht angegeben. Der nicht vollständig textierte, sondern nur am Anfang mit einer Textmarke versehene und ungewöhnlicherweise am Schluß mit der vollständigen letzten Verszeile unterlegte Satz ist sauber und fast ohne Korrek-

⁶ Auffällig ist in diesem Zusammenhang die überlange, in allen vier Stimmen als Doppelbrevis notierte Schlußnote. Möglicherweise deutet sie an, daß in den ausgehaltenen Schlußakkord der vier Singstimmen hinein ein Nachspiel der Trompeten und Pauken erklingen sollte.

⁷ Zur Deutung der verstellten Abfolge siehe NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 86f.

turen geschrieben und könnte demnach weitgehend unverändert aus einer fertigen Vorlage übernommen sein. Offensichtlich korrigiert ist allerdings die Baßführung im vorletzten Takt (und in geringerem Maße auch schon an der vorhergehenden Parallelstelle T. 7). Am Schluß, nach dem Doppelstrich, steht von Bachs Hand zweimal, im Sopran- und im Continuosystem, „Fine“ – gemeint ist aber nicht das Ende des Satzes, sondern der Kantate. Der Vermerk mag von besonderer Bedeutung gewesen sein, weil auf derselben Seite anschließend Satz 3 folgt. Ob der untere Teil der Seite etwa schon beschrieben oder zumindest für diesen Satz reserviert war, als darüber der Choralatz eingetragen wurde (und deshalb hier für weitere Instrumentalsysteme womöglich kein Platz war), ist heute nicht mehr zu sagen. Der überlieferte Satz hat folgende Gestalt (Vokalbaß und Continuo stimmen bis auf die Schlußnote überein):

Beispiel 2

Choralatz BWV 120/6

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (measures 1-3):
 Nun hilf uns, Herr, den Die - nern dein, die mit dein'm Blut er -

System 2 (measures 4-6):
 lö - set sein; laß uns im Him-mel ha - ben teil mit den Heil - gen im

System 3 (measures 7-9):
 ew - gen Heil. Hilf dei - nem Volk, Herr Je - - su Christ, und

System 4 (measures 10-12):
 seg - ne, was dein Erb - teil ist, wart und pfleg ihr' zu

14

al - - ler Zeit und heb sie hoch in E - - wig - keit.

Cont.

Unsere Vermutung geht dahin, daß Bach auch hier mit Trompeten und Pauken rechnete. Sie gründet sich in erster Linie auf einen Vermerk Bachs unterhalb des Continuosystems der zweiten Akkolade: *In Fine Intrada con Trombe e Tamburi* („Am Ende Intrada mit Trompeten und Pauken“). An diesem Vermerk, der für Bach selbst gewiß eindeutig war, hat der Schreiber dieser Zeilen vor Jahren als Redaktor der NBA zusammen mit Christine Fröde, der Herausgeberin der beiden Ratswahlkantaten-Bände, lange gerätselt. Die damals schließlich für wahrscheinlich gehaltene Lösung war, daß nach dem Choral eine instrumentale „Intrada“ mit Trompeten und Pauken erklingen sollte. Und der Kritische Bericht NBA I/32.2 vermerkt in diesem Sinne: „Die Intrada ist verschollen, und es bleibt ungewiß, ob es sich um ein Werk Bachs gehandelt hat“.⁸

Doch diese Deutung geht offenbar in die Irre. Denn wenn ein Satz folgt, schreibt Bach nicht „In Fine“ oder dergleichen, sondern „Sequitur“ („es folgt“), und gibt dann an, welcher Satz sich anschließt. „Sequitur Intrada ...“ hätte der Vermerk also lauten müssen, wenn nach dem Choral noch eine Intrade hätte angestimmt werden sollen. Aber „In Fine“ bedeutet etwas anderes, und „Intrada“ ebenfalls: „In Fine“ bedeutet nicht „am Ende der Kantate“, sondern „am Ende des Chorals“; und „Intrada“ meint nicht eine Intrade als selbständiges Instrumentalstück, sondern vielleicht eine „entrata“, also einen Einsatz, wahrscheinlicher aber tatsächlich eine „Intrada“, wenn auch nicht im ursprünglichen und wörtlichen Sinne einer Eröffnungs- oder Einzugsmusik, sondern in einer wohl mehr umgangssprachlichen Bedeutung, wie sie unter Trompetern und Paukern geläufig gewesen sein mag. Danach handelte es sich um etwas wie einen Tusch, also ein ganz kurzes, signalartiges mehrstimmiges Stück. Johann Ernst Altenburg (1734–1801) unterscheidet in seinem *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*⁹ unter dem Stichwort „Fanfare“ zweierlei:

„a) die Intrade, (*Intratte*) d. i. den Eingang in ein musikalisches Stück oder ein kurzes Vorspiel, das die Trompeter bloß aus dem Stegreife zu blasen pflegen, ehe sie sich mit ihren Instrumenten hören lassen.

b) Tusch (*Touche*), das Wort oder Zeichen, welches den Trompetern gegeben wird, daß sie blasen sollen, wenn große Herren bey der Tafel Gesundheit trinken.“ Und er fügt hinzu: „Dieses ist mit dem vorigen einerley“.

Intrade und Tusch unterscheiden sich also nur in der Funktion, musikalisch sind sie dasselbe. Die äußeren Umstände im kirchlichen Rahmen waren natürlich an-

⁸ S. 82.

⁹ Halle/S. 1795, Faksimile-Nachdruck Leipzig 1972; die Zitate von S. 91.

dere, auch konnte von Stegreifspiel sicherlich keine Rede sein; aber Bach mag das Wort „Intrada“ für einen kurzen Blechbläserinsatz für angemessen gehalten haben, und der Vermerk hatte womöglich hauptsächlich die Funktion, ihn (oder einen Vertreter) beim Proben und in der Aufführung daran zu erinnern, daß Trompeter und Pauker ein Zeichen für ihren Einsatz erwarten.¹⁰ „In Fine“ aber kann hier wohl nur heißen: bei der letzten Choralzeile.¹¹ Unter dem Gesichtspunkt, daß der Choralatz durchaus unmodal in D-Dur endet, erhalten die Korrekturen im Baß des vorletzten Taktes Gewicht: Der modulatorische Kompromiß war Voraussetzung für den Überraschungseffekt, der sich für den unvorbereiteten Hörer aus dem Eintritt der Trompeten und Pauken am Ende des Schlußchorals ergibt – eine Pointe übrigens, die sich schon 1728 am Schluß der Michaeliskantate „Man singet mit Freuden“ (BWV 149) findet.

Der vierstimmige Schlußchoral ist in der überlieferten Form satztechnisch ohne Fehl und Tadel und ohne Besonderheiten – bis auf ein unscheinbares Detail der Stimmführung, das als Indiz unsere These bekräftigt. Es handelt sich um die Führung des Tenors in der abschließenden Kadenz, und hier in der Fortschreitung vom vorletzten zum letzten Akkord, also der Folge Dominantseptakkord – Tonika. Der Leitton *cis'* erscheint im Tenor, führt aber nicht nach *d'*, in den Grundton des Schlußakkords, sondern in dessen Quinte, nach *a*. Dies ist prinzipiell keineswegs ungewöhnlich, sondern in Bachs Leipziger Kantionalsätzen der Normalfall. Ungewöhnlich ist jedoch, daß der Tenor den Leitton vorzeitig, also vor Eintritt des Schlußakkords verläßt und hier bereits in die Tonika-Quinte abspringt. Dieser Fall kommt wahrscheinlich in Bachs vierstimmigen Choralätzen sonst nirgends vor. Eine vergleichbare Schlußkadenz findet sich aber in dem Schlußchoral „Darum wir billig loben dich“ aus der Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130):

¹⁰ Schon Heinrich Schütz verwendet die Bezeichnung „Intrada“ in der vom ursprünglichen Wortsinne abgelösten Bedeutung von „Tusch“ in seinen *Psalmen Davids* von 1619, wenn er am Schluß des 136. Psalms „Danket dem Herren, denn er ist freundlich“ SWV 45 vermerkt: „Darauff wird stracks eine *Intrada* zum *Final* geblasen“. Gemeint ist offenbar eine Stegreif-Fanfare im Sinne Johann Ernst Altenburgs; denn die „Intrada“ ist nicht notiert. – Bemerkenswert ist, daß eine „Intrada“ auch schon bei Schütz am Schluß eines Werkes stehen kann.

¹¹ Die in zwei Zeilen und teilweise weit auseinandergezogener Wortfolge geschriebene Bemerkung „In Fine Intrada con Trombe | e Tamburi“ ist anscheinend nicht in einem Zug eingetragen. „Fine“ steht fast in der optischen Mitte (nur leicht nach links versetzt) und könnte ursprünglich der Schlußvermerk für die Kantate gewesen sein („In“ wäre also nachträglich vorangestellt worden). Die Besetzungsbeischrift könnte zuerst „con Trombe“ oder gar nur „Trombe“ gelautet haben. Das Wort „con“ beginnt unterhalb des 3. Viertels von T. 14 (also bei der Fermate), das Wort „Trombe“ beim 1. Viertel von T. 15. Die Angabe ist unterschlängelt. Die stark gewellte Linie könnte als Unterstreichung gedacht gewesen sein; möglich ist aber auch, daß die Wellenlinie wie in einzelnen anderen Fällen (BWV 22, 71, 191) den Einsatz des Tutti andeuten soll (vgl. hierzu U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979 [masch.], S. 237ff.).

Beispiel 3

Choralsatz BWV 130/6 (Schluß)

Tromba I

und im - - mer - - - dar.

Cont.

Hier ist es der Alt, der vorzeitig den Leitton h' verläßt und die Quinte der Tonika g' antizipiert, nun allerdings nicht im Sprung, sondern über den Durchgangston a' . Freilich handelt es sich nicht um einen vierstimmigen Satz, sondern um einen solchen mit drei Trompeten und Pauken, und der Grund für die ungewöhnliche Stimmführung im Alt liegt offensichtlich darin, daß die 1. Trompete eine Oktave höher den Leitton erreicht, seine Verdopplung im Satz aber überflüssig und vielleicht auch nicht wünschenswert ist. Es liegt nahe, gleiche oder ähnliche satztechnische Verhältnisse für den Schluß unseres Choralsatzes anzunehmen.

Unsere Darlegungen zu den beiden Schlußchorälen sind als Beitrag zur Forschungsdiskussion gedacht, richten sich aber auch an die musikalische Praxis. Die Konsequenz, die hier aus unseren Überlegungen zu ziehen wäre, bestünde in dem Versuch einer Rekonstruktion der verlorenen Trompeten- und Pauken-Partien, einer Aufgabe allerdings, deren Möglichkeiten und Grenzen an dieser Stelle nicht erörtert werden können und sollen. Denn die Erkenntnis des Verlustes ist eines; der Versuch der nachschöpferischen Rückgewinnung des Verlorenen aber führt in ein neues, weites Feld.

Klaus Hofmann (Göttingen)

Abb. 1a–1b (S. 160–161): Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119, autographe Originalpartitur, P 878, Blatt 13 verso und 14 recto mit dem Schluß des Chores „Der Herr hat Guts an uns getan“ (Satz 7) im oberen Partiturfeld und dem darunter notierten Schlußchoral „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ“ (Satz 9).

Abb. 2 (S. 162): Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120, autographe Originalpartitur, Krakau, Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, *Mus. ms. Bach P 871*, Blatt 8 verso mit dem Schlußchoral „Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein“ (Satz 6) und dem Baß-Rezitativ „Auf, du geliebte Lindenstadt“ (Satz 3).

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is numbered '160' in the top left and has the title 'Kleine Beiträge' centered at the top. The notation is arranged in 16 horizontal staves. The top 12 staves appear to be for vocal parts, with lyrics written below the notes. The lyrics are in German and include phrases such as 'Herr Gott dich preisen wir', 'Herr Gott dich loben wir', 'Herr Gott dich danken wir', and 'Herr Gott dich ehren wir'. The bottom 4 staves contain piano accompaniment, featuring rhythmic patterns and notes. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

Abb. 1a

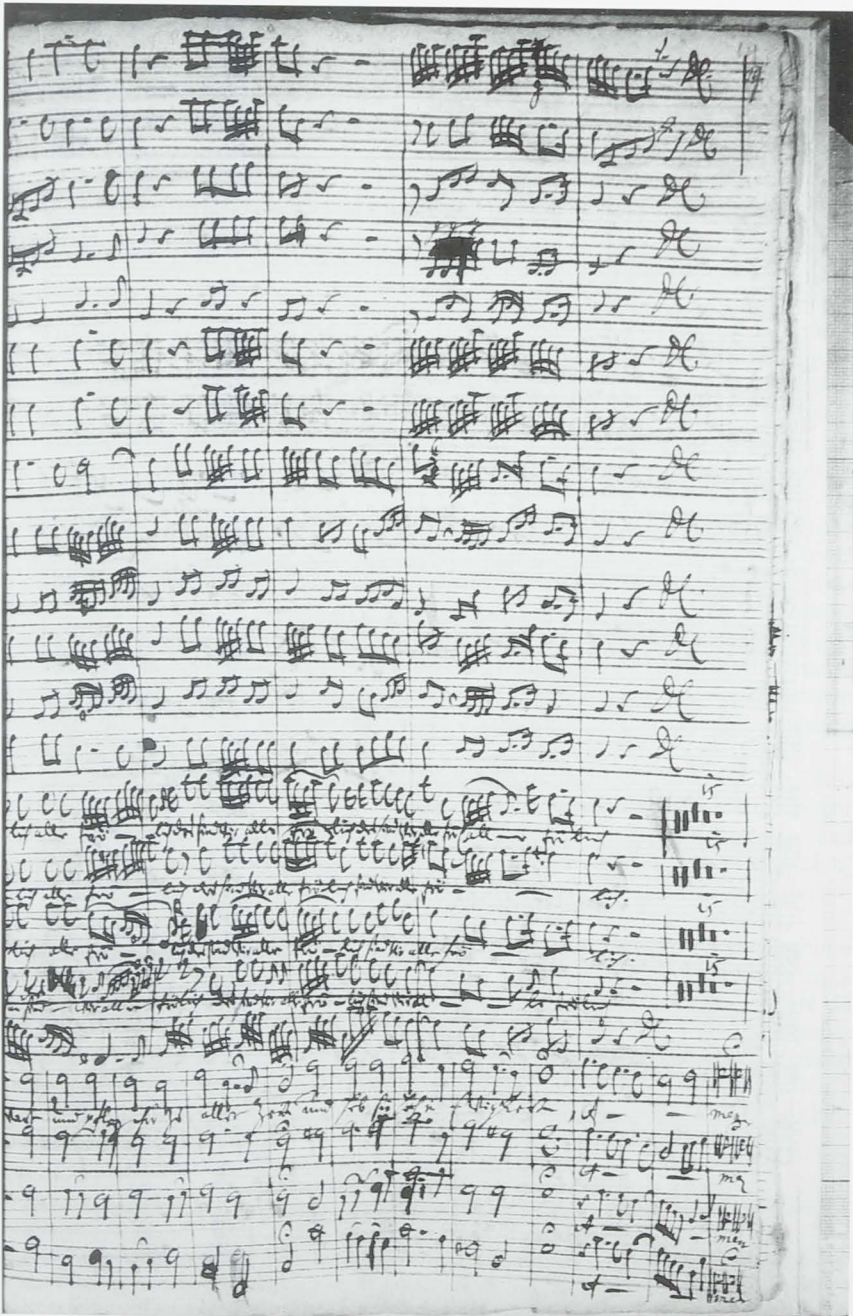


Abb. 1b

10. April

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

In fine *Intrada* *con trombe*
e tamburi

Handwritten musical score for the third system, including German lyrics: *Ich, die geliebte Lindenstadt, dich alle vor dem Feind, der mich, erlaube nicht dich.*

Handwritten musical score for the fourth system, including German lyrics: *Meinem Ruhm und Kraft, so wahrlich erfüllt, hochgeehrt, und seine Lieder sind*

Handwritten musical score for the fifth system, including German lyrics: *über die Rheinpfalz - Wo man, hoch die geliebte, wie alle dem großen, Tag ge*

Handwritten musical score for the sixth system, including German lyrics: *han, und Jung, Baum und Baum, Gader, Baum, Bahr, und die Stadt und laut und*

Handwritten musical score for the seventh system, including German lyrics: *Wohlfahrt, und die Stadt, so wahr, die Stadt, und die Stadt, und die Stadt*

Handwritten musical score for the eighth system, including German lyrics: *Das ist die Stadt, und die Stadt, und die Stadt, und die Stadt*

Abb. 2