

# Anmerkungen zu Bachs Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119)

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Bachs Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“<sup>1</sup> aus dem Jahre 1723 ist in autographischer Partitur überliefert.<sup>2</sup> Das Erscheinungsbild des sorgfältig geschriebenen, teils in Reinschrift gehaltenen Notentextes läßt den Schluß zu, daß wir es nicht mit einer Erstinnerschrift zu tun haben; vielmehr muß Bach für Teile der Kantate auf Vorlagen zurückgegriffen haben. Damit erhebt sich die Frage nach Art und Inhalt der Vorlagen und nach der Vorgeschichte des Werkes.

## I

Für den Eingangssatz der Kantate ist Alfred Dürr dieser Frage in einem Beitrag zum Bach-Jahrbuch 1986 nachgegangen.<sup>3</sup> Ausgehend von der schon von Spitta als Besonderheit vermerkten Anlage in Form einer französischen Ouvertüre<sup>4</sup>, Unregelmäßigkeiten der Besetzungsangabe im Titel des Autographs, Beobachtungen zum Schriftbild<sup>5</sup> und speziell zu verschiedenen Kompositionskorrekturen sowie Überlegungen zur Textbehandlung Bachs entwickelt er folgende These:<sup>6</sup>

Der Eingangsschor der Kantate 119 ist aus einem instrumentalen Ouvertüresatz hervorgegangen, dessen Rahmenteile verhältnismäßig getreu [...] in den Kantatensatz übergeführt wurden, während der rasche Mittelteil einer eingreifenden, in Einzelheiten nicht mehr nachvollziehbaren Neugestaltung unterworfen, vielleicht sogar völlig neu komponiert wurde.

Einigen damit verbundenen Feststellungen Dürrs ist uneingeschränkt zuzustimmen. Das gilt vor allem für die grundlegende Erkenntnis, daß Bach für

<sup>1</sup> NBA I/32.1 (C. Fröde, 1992), S. 131 ff.; dazu Krit. Bericht, S. 89 ff.

<sup>2</sup> D-B, P 878. Originale Stimmen sind nicht erhalten.

<sup>3</sup> A. Dürr, *Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119*, BJ 1986, S. 117–120.

<sup>4</sup> Spitta II, S. 192 f.

<sup>5</sup> R. L. Marshall, *The Compositional Process of J.S. Bach*, 2 Bde., Princeton 1972, charakterisiert das Schriftbild des Satzes als „calligraphic throughout, but only the framing sections are fair copy“ (Bd. I, S. 26).

<sup>6</sup> S. 120.

den Satz auf eine fertige Vorlage zurückgegriffen hat. Zutreffend ist zweifellos auch die Feststellung, daß die Vorlage keine Blockflötenpartien enthielt und diese von Bach erst im Zuge der Umarbeitung hinzugefügt wurden. Und plausibel folgert Dürr aus Bachs fehlerhafter Besetzungsangabe „3 Trombe“ im Kopftitel der Partitur und Korrekturen im Part der vierten Trompete, daß diese Stimme in der Vorlage nicht enthalten war. Auch Dürrs Rückführung der Varianten des Themenkopfes im Mittelteil des Satzes auf die Originalgestalt ist beizupflichten: Die in den Singstimmen dominierende Form, bei der das Thema mit einer aufsteigenden Sechzehntelfolge beginnt (T. 44 f., Sopran), ist der Anpassung an das mit betonter Silbe beginnende Textwort „Preise“ geschuldet:

Beispiel 1



Im Original lautete das Thema (wie in den Instrumentalpartien teilweise beibehalten):

Beispiel 2



Dies ist freilich nicht die einzige textbedingte Abweichung vom Urbild. Aus Dürrs Hinweisen auf die wechselnde Textierung desselben thematischen Materials wird vollends deutlich, daß der Text des Kantatensatzes nicht dem Original angehört hat, sondern erst nachträglich mit der Musik verbunden wurde.

In bestimmter Hinsicht bedürfen Dürrs Rückschlüsse auf Bachs Vorlage aber kritischer Revision. So dürfte die Instrumentalbesetzung des Originals erheblich kleiner gewesen sein als von Dürr angenommen. Auch scheint bei näherer Betrachtung keineswegs sicher, daß das Original ein instrumentaler Ouvertürensatz war. Außerdem ist die von Dürr in Betracht gezogene Möglichkeit, daß der Mittelteil von Bach neu komponiert wurde, mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen.

Was die Besetzung der instrumentalen Rahmenteile betrifft, so fällt auf, daß die Trompeten und Pauken nur sporadisch in Erscheinung treten. Über weite Strecken beteiligen sie sich nur mit kurzen Einwüfen, einer Art Tusch (T. 4 f.,

8 f., 21 f., 74 f.)<sup>7</sup>, und erst am Ende (T. 83 ff.) schließen sie sich für sechs Takte als integraler Bestandteil des Orchesters dem Ouvertüren-Duktus des Gesamtverlaufs an. Der „Tusch“ hat thematisch mit dem Übrigen nichts zu tun und tritt an Stellen ein, an denen die übrigen Stimmen (abgesehen von der Rückleitung im Continuo in T. 21) stillstehen und den ganzen Takt lang einen Akkord aushalten. Es ist leicht vorstellbar, daß diese Intermezzo-Takte nachträglich eingeschoben und auch die entsprechenden Partien im Schlußabschnitt T. 83 ff. frei ergänzt wurden. Die Vorlage hätte demnach, soweit es die Rahmenteile betrifft, keine Trompeten- und Paukenpartien enthalten.

Diese Folgerung läßt sich auf den Mittelteil des Satzes übertragen. Trompeten und Pauken sind auch hier nur sporadisch beteiligt, nämlich am Anfang, T. 42<sup>ff.</sup>, mit vier Takten in einem von erster und zweiter Trompete thematisch eröffneten, dann sich zur Fünfstimmigkeit auffüllenden Satz, und am Ende, T. 68 ff., mit einem thematischen Einsatz und einer freien Schlußwendung.

Bei diesem letzten thematischen Einsatz haben Trompeten und Pauken keine obligate Funktion: Die erste Trompete spielt das Thema, das ohnehin in den Blockflöten, der ersten Oboe und der ersten Violine erklingt (während es im Sopran aus Umfangsgründen abgeändert erscheint), die zweite Trompete geht mit Oboe II und Violine II, die drei unteren Stimmen ergänzen den Satz zu homophoner Fünfstimmigkeit. Satztechnisch gesehen sind die Trompeten und Pauken an dieser Stelle und auch in der Schlußwendung T. 70 f. überflüssig. Offenbar sind sie ein nachträglicher Zusatz.

Ein anderes Bild bietet sich zu Beginn des Mittelteils. Hier haben erste und zweite Trompete obligate Partien. Sie tragen das Thema zusammen mit dem Vokalpaß in einer dreistimmigen Engführung vor. Aber es ist überdeutlich, daß das Thema für diese Art der Eröffnung nicht konzipiert war; denn Bach sieht sich genötigt, in den Trompetenpartien auf eine streng tongetreue Präsentation zu verzichten (T. 42<sup>ff.</sup>):

### Beispiel 3

The musical score for Example 3 consists of four staves. The top two staves are for Tromba I and Tromba II, both in treble clef with a 12/8 time signature. Tromba I begins with a rest followed by a melodic line. Tromba II has a rest for the first two measures, then enters with a similar melodic line. The Basso staff is in bass clef with a 12/8 time signature and contains a simple harmonic accompaniment. The Continuo staff is also in bass clef with a 12/8 time signature and provides a steady bass line.

<sup>7</sup> Taktzählung nach NBA I/32.1, S. 131 ff.

Prei - - - se, Je - ru - sa - lem, - den \_\_\_\_\_ Herrn

Die viertonige Tirata in Sechzehntelnoten, die im Themenkopf mit Rücksicht auf die betonte Silbe „Prei-(se)“ in den Singstimmen an die Stelle des auftaktigen einzelnen Achtels  $g$  getreten ist, erscheint beim Einsatz der ersten Trompete in T. 42<sup>11</sup> statt in der Tonfolge  $c^2-d^2-e^2-f^2$  abgewandelt zu  $g^2-f^2-g^2-a^2$ , da nach der vorausgegangenen G-Dur-Kadenz nach C-Dur zurückmoduliert werden muß. In der zweiten Trompete tritt das Thema einen halben Takt später zwar mit der korrekten Form der Sechzehntelwendung ein, ist aber in T. 43 in der ersten Dreiachtelgruppe abgeändert, um die Engführung mit dem Baß bei gleichzeitig in der ersten Trompete ausgehaltenem  $g^2$  satztechnisch korrekt zu ermöglichen. Nur der Vokalbaß bringt das Thema in seiner gültigen Form. Die kompositorischen Kompromisse zeigen, daß die Engführung der beiden Trompeten ein nachträglicher Zusatz ist.<sup>8</sup> Demnach sah auch der Mittelteil des Satzes im Original keine Trompeten und Pauken vor. Nicht nur der Part der vierten Trompete also – wie von Dürr schon erkannt –, sondern der gesamte Trompeten-Pauken-Satz ist nachträglich hinzugefügt. Wie war das Original dann besetzt? Daß die Blockflöten fehlten, wurde schon erwähnt. Sie haben zwar in der Kantatenfassung in T. 56 ff. und 59 ff. zwei obligate Abschnitte.<sup>9</sup> Doch dürfte in T. 56 ff. die hier thematische Partie ursprünglich den Violinen oder Oboen übertragen gewesen sein; und in T. 59 ff. sind die gegenläufig zu den Streichern geführten Akkordbrechungen samt der abschließenden Kadenzwendung vermutlich ein nachträglicher Zusatz.<sup>10</sup> Aber nicht nur die Blockflöten, auch die drei Oboen müssen nicht dem Original angehört haben. Denn im wesentlichen gehen sie mit den Streichern.

<sup>8</sup> Auch in seiner Urgestalt hätte das Thema hier nicht unverändert eingeführt werden können; denn dabei wäre im 9. Achtel des Taktes die erste Note des Themas in der zweiten Trompete,  $g^2$ , mit dem  $a^2$  der ersten Trompete zusammengetroffen.

<sup>9</sup> Außerdem sind die Blockflöten verschiedentlich aus Umfangsgründen oder zur Vermeidung von *fis*<sup>1</sup> kurzzeitig selbständig geführt; vgl. T. 17, 47, 55, 63, 72.

<sup>10</sup> An der Taktwende 60/61 bildet die zweite Flöte eine Oktavparallele mit dem Vokalbaß.

Ausnahmen wie in T. 56 (Oboe I), 59 f. (Oboe I–III), 66 f. (Oboe I, II) könnten auch erst bei der Neubearbeitung hinzugekommen sein.

Der Instrumentalpart der Vorlage könnte sich also auf vier Stimmen für zwei Violinen, Viola und Generalbaß – eventuell mit mitgehenden Doppelrohrbläsern – beschränkt haben. Eine Orchesterouvertüre aber, wie von Dürr vermutet, war der Satz sicher nicht. Das ergibt sich aus der Imitationstechnik des Mittelteils: Während die vier bekannten Orchesterouvertüren Bachs hier vierstimmige Fugen in der geläufigen Quintimitation präsentieren, haben wir es in dem Kantatensatz mit Stimmpaaren in Oktavimitation zu tun. Man betrachte das Verhältnis Baß/Sopran in T. 43/44, Sopran/Baß in T. 46/47, Sopran/Alt und Alt/Baß (freie Engführung) in T. 49/50 f., Blockflöten/Violine I (+ Oboe I) in T. 56/57, Tenor/Sopran in T. 61 f. (Engführung), Baß/Sopran (+ Instrumente) in T. 67/68. Eine weitere Oktavimitation findet sich in T. 54 zwischen Sopran und Baß, hier als Engführung einer Themenvariante.

Zum Thema tritt ein lebhaft bewegter Kontrapunkt in Sechzehntelfiguren, zuerst in T. 43 f. im Continuo, in T. 44 im Vokalbaß und in T. 47 im Sopran, später auch in anderen Stimmen. Die paarige thematische Einsatzfolge im Abstand eines Taktes und der bewegte Kontrapunkt stellen offenbar die Grundsubstanz des Satzes dar.

Es liegt auf der Hand, daß ein kontrapunktischer Satz, der auf Stimmpaaren in Oktavimitation beruht, nicht für einen vierstimmigen Chor konzipiert sein kann. Daß Bach die ursprüngliche Konzeption nicht zu der üblichen Fugenstruktur hin verändert hat, läßt den Schluß zu, daß er den Mittelteil des Satzes keineswegs neu komponiert, sondern – wenn auch mit einigem Aufwand – lediglich für den neuen Text und die erweiterte Besetzung eingerichtet hat.<sup>11</sup> Schlüsse auf das Original sind nicht leicht zu ziehen. Es ist zu vermuten, daß die Konzeption in Stimmpaaren auf eine bestimmte Vokalbesetzung abzielte. Unübersehbar ist, daß die thematische Substanz im Vokalpart überwiegend in den Außenstimmen Sopran und Baß liegt. Das deutet auf einen Satz mit zwei Solisten. Es liegt nahe, dabei an die begrenzten, eher kammermusikalischen Aufführungsverhältnisse in Köthen zu denken und an die dort geschaffenen Kantaten, in denen sich Bach verschiedentlich auf zwei Vokalsolisten beschränkt.

Es wurde bereits gesagt: Eine Ouvertüre war das Original nicht; aber es war ein Satz in Ouvertürenform. Wie auch in anderen Fällen hatte Bachs Wahl dieser Form für die Kantate von 1723 zeichenhafte Bedeutung: Der Ratswahl-

<sup>11</sup> Insofern ist also die Behauptung Marshalls (wie Fußnote 5, Bd. I, S. 26) zu relativieren, der vermerkt: „The 12/8 allegro section [...] is quite definitely a composing score, containing numerous crucial formative corrections“. Es handelt sich um eine „Bearbeitungspartitur“.

gottesdienst eröffnete eine neue Amtsperiode des Leipziger Rats. In ähnlicher Bedeutung könnte der Satz schon im Original am Anfang einer jener Kantaten gestanden haben, mit denen der Hof zu Bachs Köthener Zeit alljährlich dem Fürsten am Geburtstag zu einem neuen Lebens- und am Neujahrstag zu einem neuen Kalenderjahr Glück wünschte.

## II

Die drei Secco-Rezitative der Kantate zeigen ein ausgewogenes Schriftbild und enthalten nur vereinzelt Kompositionskorrekturen. An die Verwendung von Vorlagen wird man nicht zu denken haben. Bei dem Baß-Accompagnato (Satz 4) verraten allerhand Notenkorrekturen und Unregelmäßigkeiten der Partituranlage, daß es sich um die Kompositionsniederschrift handelt.<sup>12</sup> Als solche ist auch der Schlußchoral (Satz 9) anzusehen, der eine Reihe von Kompositionskorrekturen aufweist. Er ist als vierstimmiger Satz notiert, doch rechnet Bach, wie an anderer Stelle dargelegt, offenbar mit der Begleitung durch Trompeten und Pauken.<sup>13</sup>

Die beiden Soloarien, Satz 3 für Tenor und Satz 5 für Alt, sind in Reinschrift notiert; Kompositionskorrekturen finden sich nur an sehr wenigen Stellen. Bei Satz 5 ist zudem die Blockflötenpartie ausführlich mit Bögen und Staccatopunkten, teils auch mit Trillerzeichen versehen, im Continuo finden sich bei Sechzehntelgruppen des öfteren Legatobögen. All dies deutet auf die Arbeit nach fertigen Vorlagen. Daß es sich um Erstniederschriften handelt, ist mit Sicherheit auszuschließen. In beiden Fällen wird man mit Vorlagen mit anderem Text zu rechnen haben.

Bei der Alt-Arie gibt ein Motiv im Flötenpart Anlaß anzunehmen, daß es ursprünglich in einem Textbezug stand, der bei der Parodierung verloren gegangen ist. Es ist die markante, aus drei gleichen Tönen bestehende Dreiachtelgruppe mit einem nachfolgenden weiteren Achtel gleicher Tonhöhe, die zuerst im Eingangsrifonell in T. 6 und 8 und dann immer wieder auftritt, wobei die Noten der Dreiergruppe von Bach stets ausdrücklich mit Staccatopunkten versehen sind. Besonders auffällig, nämlich viermal unmittelbar aufeinanderfolgend, erscheint das Dreiachtelmotiv in T. 18–19:

<sup>12</sup> Hierzu Marshall (wie Fußnote 5), Bd. I, S. 116.

<sup>13</sup> K. Hofmann, *Über die Schlußchoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten*, BJ 2001, S. 151–162.

## Beispiel 4

Flauto dolce I, II

Alto

Continuo

die Ob - rig - keit\_ ist Got - tes Ga - (be)

Es ist schwer vorstellbar, daß die Stelle von vornherein als eine rein musikalische Entfaltung des Staccato-Motivs gedacht gewesen sein sollte und nicht als Textillustration im Sinne einer musikalisch-rhetorischen Hypotyposis-Figur. Daß die Wendung sich nicht auf den gleichzeitig erklingenden Text „Die Obrigkeit ist Gottes Gabe“ bezieht, liegt auf der Hand. Wie Alfred Dürr in seinem Kantatenhandbuch vermerkt, scheint zwar auch das gelegentlich behauptet worden zu sein, und zwar in dem Sinne, daß „die spitzen, repetierenden Achtel der Flöten [...] als hohnvolle Karikatur auf den Text“ zu verstehen seien, doch wird diese Deutung von Dürr mit Recht abgewiesen.<sup>14</sup> Assoziationen stellen sich jedenfalls ein, etwa an Hämmern, Pochen, Anklopfen. Vielleicht handelte es sich im Original um eine ähnliche musikalische Illustration wie in der Alt-Arie „Ätzt dieses Angedenken in den härtesten Marmor ein“ der Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ (BWV 207/7), bei der Bach in den kantablen Flötensatz hinein mit einem markanten Repetitionsmotiv der Streicher den Steinmetz mit Hammer und Meißel hantieren läßt (T. 15 ff.):

## Beispiel 5

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I, II  
Viola

Alto

Continuo

Ät - zet die - ses An - - ge - den - ken ät -

<sup>14</sup> Dürr KT, S. 803.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich weitere Hinweise darauf, daß der Text der Arie nicht der ursprüngliche ist. Bemerkenswert ist, daß die Frage „Wie würde sonst sein Wort erfüllt?“ (T. 45 ff., 52 ff.) nicht als klassische *interrogatio* mit einem Sekundschrift aufwärts von der vorletzten zur letzten Note komponiert ist.<sup>15</sup> Auch überrascht, daß zwischen der ersten Präsentation dieser Verszeile und ihrer Wiederholung ein fünftaktiges Zwischenspiel eingeschaltet ist. Überhaupt besteht zwischen dem musikalischen Verlauf der Arie und der Form des Textes keine plausible formale Kongruenz. Der Anlage des Textes nach handelt es sich um eine Da-capo-Arie:

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,  
ja selber Gottes Ebenbild.

Wer ihre Macht nicht will erlassen,  
der muß auch Gottes gar vergessen.

Wie würde sonst sein Wort erfüllt?

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,  
ja selber Gottes Ebenbild.

Die Arie wird am Schluß durch die vollständige Wiederholung des Eingangsritornells abgerundet. Aber abgesehen davon vollzieht Bachs Komposition die Bogenform des Textes nicht mit. Das musikalische Formprinzip ist das einer variativen Reihung der Textabschnitte und der Gliederung des Verlaufs durch das Instrumentalritornell: Auf dessen einleitenden Vortrag folgt, thematisch anknüpfend, das erste Verszeilenpaar (T. 13–31). Als Zwischenspiel schließt sich, nun transponiert, T. 1–5 des Ritornells an. Dann werden als geschlossener Komplex die drei mittleren Verszeilen abgehandelt (T. 35–47), auch sie motivisch aus der Ritornellthematik gespeist. Es folgt als zweites Zwischenspiel die Fortsetzung des Ritornellzitats, wiederum transponiert, mit dem Ausschnitt T. 5–9. Für die Wiederholung des Eingangszeilenpaars – nach der vorgeschalteten Wiederholung der Schlußzeile des Mittelteils (T. 52–54) – kehrt die Arie zwar zur Ausgangstonart g-Moll zurück, der Vokalpart wiederholt aber nicht seinen Anfang, sondern variiert weiter das thematische Ausgangsmaterial.

<sup>15</sup> Dem entspricht allerdings Bachs Interpunktion: Er setzt an Stelle des Fragezeichens beidesmal ein Komma. – Literatur: P. Mies, *Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach*, BJ 1920, S. 66–76.

## III

Der Chor „Der Herr hat Guts an uns getan“ (Satz 7)<sup>16</sup> zeigt ein etwas unruhigeres Schriftbild als der Eingangschor. Es finden sich allerhand Korrekturen, aber sie betreffen durchweg nur Details. Vermutlich ist der hochkomplexe Satz nach einer vollständig ausgearbeiteten Vorlage geschrieben.<sup>17</sup> Nicht in der Vorlage vorgesehen war auch hier die vierte Trompete, wie gelegentliche Kompositionskorrekturen des Parts erkennen lassen (und auch die Unisonoführung mit der dritten Trompete in T. 2–4 zu vermuten nahelegt). Möglicherweise ebenfalls nicht in der Vorlage enthalten, zumindest aber in dem gesamten Rahmenteil T. 1–52 nicht gesondert notiert, waren die beiden Blockflöten. Das deutet sich darin an, daß Bach hier verschiedentlich am Systembeginn, offenbar der Partiturordnung seiner Vorlage folgend, für die erste Flöte den gewöhnlichen statt des französischen Violinschlüssels gesetzt und sich dann korrigiert hat. Als weiteres Indiz kommt die begrenzte Selbstständigkeit der Blockflötenpartien hinzu, die teils unisono mit Violine I, Oboe I oder Trompete I geführt sind (T. 15–17, 24–30, 31–36). Offenbar war Bach aber bestrebt, abweichend von seiner Vorlage auch den Flöten eine selbständige Rolle zu verschaffen. So sind sie in T. 5–10 und 13–15 ausnahmsweise nicht *colla parte* und auch nicht unisono geführt. Daß es sich dabei um Abweichungen von der Vorlage handelt, zeigt sich in Korrekturen verschiedener Schreibfehler, die durch Verwechslung des französischen mit dem gewöhnlichen Violinschlüssel zustande kamen, vor allem aber auch in einer Reihe von Satzfehlern in Gestalt von Oktavparallelen teils mit dem Continuo, teils mit anderen Orchesterstimmen (T. 6–8):

## Beispiel 6

Flauto dolce I

Flauto dolce II

Oboe Violino

Ob. + VI.II

Ob. + VI.I

Continuo

<sup>16</sup> Wir folgen auch hier der Taktzählung von NBA I/32.1 (S. 173 ff.). Die Ritornellwiederholung T. 36 ff. ist im Autograph nicht ausgeschrieben, sondern durch *Da capo*-Vermerk gefordert.

<sup>17</sup> „Ausgedehnte Skizzen“ oder den Rückgriff auf einen „älteren Satz“ vermutete bereits Alfred Dürr aufgrund des Schriftcharakters und der Korrekturen Bachs in

Im Mittelteil des Satzes (T. 52–76) sind die Flöten stets unisono geführt, nehmen aber im Wechselspiel der Schichtung von Motivgruppen in T. 54 ff., 58 ff. und 68 ff. eine selbständige Rolle ein. Ob dies von Anfang an so vorgesehen war oder erst bei der Anfertigung der Partitur durch Umschichtung einzelner Stimmen erfolgt ist, ist schwer zu sagen. Korrekturen in T. 54 (Flauto I), 58 f. (Flauto I, II) und 68 f. (Flauto I) könnten auf Abweichungen vom Original deuten.

Welcher Art Bachs Vorlage war, ob sie eine Entwurfsfassung enthielt oder eine Komposition mit einem anderen Text und womöglich skizzenhaften Eintragungen für die Neufassung, ist eine offene Frage. Die Textdeklamation ist sowohl in der Fuge als auch in dem überwiegend homophonen Mittelteil untadelig; insoweit spricht nichts gegen die Annahme, daß Bachs Musik von Anfang an mit diesem Text verbunden war. Trefflich auch verbinden sich in der Fuge die Sechzehntelkoloraturen mit dem Affektwort „fröhlich“ und wird im Mittelteil die Wendung von den „langen Jahren“ in den Singstimmen durch lange Noten illustriert. Freilich könnte ein gewandter Parodiedichter vorhandene musikalische Textbezüge in seine Neufassung integriert haben. Konkreten Verdacht zieht die Wendung „und halte auf unzählig und späte, lange Jahre ’naus“ (T. 55 ff., 66 ff.) auf sich: Das als nicht hochsprachlich aus dem Rahmen fallende „’naus“ (für „hinaus“) könnte wohl als Verlegenheitslösung den Zwängen einer Umdichtung geschuldet sein. Ähnliches gilt von dem unreinen Reim „fröhlich“ – „unzählig“.

Der Gedanke, daß hier tatsächlich eine Umdichtung vorliegen und der Satz mit zumindest teilweise abweichendem Text ursprünglich einem anderen Zusammenhang angehört haben könnte, wird auf unerwartete Weise von Bachs Musik genährt, und zwar von jenem Fanfarenmotiv, das zuerst in T. 2–4 des Ritornells von Trompete III und IV gemeinsam gespielt wird und im Mittelteil des Satzes leicht abgewandelt an mehreren Stellen wiederkehrt (T. 54 f. Violinen und Viola; T. 58 f. Oboen; T. 60 ff. Continuo; T. 68–71 Blockflöten). Es ist ein bekanntes Trompeten- und Hornsignal, das von Bach auch anderweitig in geistlichem und weltlichem Zusammenhang zitiert wird.<sup>18</sup> Am vertrautesten ist wohl das Zitat im Trompetenpart der Arie „Großer Herr, o starker König“ des Weihnachtsoratoriums (BWV 248/8) und ihrer weltlichen Vorlage, „Kron und Preis gekrönter Damen“ aus der Kantate „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“ (BWV 214/7), deren Text sich auf die sächsische Kurfürstin bezieht. Das Fanfarenthema gehörte damals der höfischen Sphäre

---

seinem Einführungsvortrag über die Kantate am 31. 8. 1984 bei der Sommerakademie J. S. Bach der Internationalen Bachakademie Stuttgart (Manuskript).

<sup>18</sup> K. Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach, BJ 1995, S. 31–46; sowie ders., *Nochmals: Bachs Fanfarenthema*, BJ 1997, S. 177–179.

an, es war Hoheitszeichen, als Fürstengruß auch Teil des Hofzeremoniells und hatte darüber hinaus Bedeutung im fürstlichen Privileg der Jagd und im Militärwesen. Bach verwendet es in den genannten Beispielen sowohl als Hoheitssymbol im weltlichen Sinne – als Reverenz an die Kurfürstin – als auch in geistlicher Umdeutung – als Verweis auf den Himmelskönig. Derartige Konnotationen wollen allerdings zum Text des Ratswahlkantatensatzes nicht recht passen: Die „teuren Väter“ (T. 52 f.) der Stadt waren nicht von Stand, sondern Bürger. Für einen Bezug zur landesherrlichen Obrigkeit des sächsischen Kurfürsten in Dresden bietet der Text keinen Anhalt. Das gilt ebenso für eine Deutung im übertragenen, geistlichen Sinne: Auch von der Königsherrschaft Gottes ist nirgends die Rede. Vielleicht handelt es sich hier also um das Relikt einer früheren Fassung. Wie an anderer Stelle ausführlicher dargelegt, gibt die Verwendung des Fanfarenmotivs der Vermutung Raum, daß der Satz ursprünglich Teil einer musikalischen Fürstenhuldigung war.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Hofmann, BJ 1995, S. 40 f.