

das Tragiker-Staatsexemplar des Lykurg zusammengestellt, und über solche Lesetexte kam auch die Komödie nach Alexandria. Die kompletten Bühnenexemplare aber verblieben im Gewahrsam der Schauspieler und fanden bei Wiederaufführungen Verwendung. Reste solcher Texte aus dem professionellen Bereich sind die Musikfragmente, soweit sie Bühnentexte enthalten. Doch während die Texte der Bühnendichtung des 5. bis 3. Jahrhunderts vor Chr. durch die gelehrte Tradition der alexandrinischen Philologie und das Interesse der Schule die Chance der Überlieferung erhielten, waren die Melodien von Tragödie und Komödie der Willkür der Schauspieler und dem sich wandelnden Zeitgeschmack ausgeliefert und sind so schließlich bis auf geringe Reste verlorengegangen³⁹.

Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Die ersten vokalen Werke Johann Sebastian Bachs haben seit jeher Musiker und Wissenschaftler gleichermaßen fasziniert. Dies Engagement setzte bemerkenswert früh ein, nachdem im 19. Jahrhundert Bachs Vokalwerk schrittweise bekannt wurde. Und erstaunlich wird diese Faszination, sobald man sich klar macht, welcher einer unverhältnismäßig kleinen Werkgruppe sie gilt. Zu überlegen ist daher, ob der eigene Reiz der Werke eher in ihrer biographischen Position oder in ihrer kompositorischen Qualität begründet ist.

Es war Philipp Spitta, der als Voraussetzung für Bachs Orgelmusik die Werke von Dietrich Buxtehude entdeckte¹. Und diese Entdeckung veranlaßte schon Spitta dazu, auch in den Vokalwerken von Buxtehude die Grundlagen für Bachs eigenes Kantatenwerk zu suchen. Diese durch Spitta bestimmte Sicht hat sich seither beharrlich gehalten, zumal erst nach Spittas Leistung der Hauptbestand von Buxtehudes Vokalmusik aufgefunden und ediert wurde². Und im weiteren hat diese Perspektive die Ziele und

³⁹ E. Pöhlmann, *Zur Frühgeschichte der Überlieferung griechischer Bühnendichtung und Bühnenmusik*, in: *Festschrift Martin Ruhnke*, Erlangen 1986, S. 294 ff.; in: Pöhlmann, *Beiträge*, S. 23–40.

* Überarbeitete Fassung eines Referats anlässlich des Kolloquiums „J. S. Bachs historischer Ort“ der Universität Leipzig im Juli 1987.

¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde, Leipzig 1873–80, 6. Aufl. Wiesbaden 1964, S. 251 ff., zu Buxtehudes Vokalwerken, S. 290 ff.

² Carl Stiehl, *Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuskripte auf der Bibliothek zu Upsala*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 21 (1889), S. 4 ff. Eine erste Sammelausgabe erschien in *DDT 14: Dietrich Buxtehude, Abendmusiken und Kirchenkantaten*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1901.

Aufgaben der deutschen und auch internationalen Musikwissenschaft bis über den ersten Weltkrieg hinaus nachhaltig geprägt. Seither haben sich zwar die Interessen verschoben, inzwischen wurde aber die Musik im Umkreis des jungen Bach in weiterem Ausmaß erforscht³. Darauf hat die Bachforschung freilich kaum reagiert, da sie mit ihren Fragen der Chronologie und Philologie hinreichend beschäftigt war.

Das Interesse an den frühen Kantaten ist nicht selbstverständlich. Es erklärt sich nicht aus der Bedeutung dieser Werke für Bachs späteres Schaffen. Denn zwischen den frühen Werken und den späteren Kantaten ab 1714 liegt die prinzipielle Differenz der Text- und Formgrundlagen. Was das Frühwerk also für Bachs weiteren Weg besagt, ist nur an Kriterien zu bestimmen, die von Texten und Formen unabhängig sind. Andererseits aber gehören die frühen Werke in den Kontext des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Erst ein Vergleich könnte deutlich machen, wieweit Bach historische Traditionen übernahm und zugleich sich persönlich aneignete. Dann erst ist es zu ermessen, welche Bedeutung die frühen Kantaten unabhängig vom Wechsel der Texte und Formen für Bachs reifes Werk hatten. Und in der Kreuzung der geschichtlichen Traditionen mit ihrer individuellen Transformation läßt sich dann das eigene Profil der frühen Werke erkennen, das ihre Faszination seit der Romantik begründete.

I

Ein Jahr nach der denkwürdigen Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* edierte 1830 erstmals Adolf Bernhard Marx eine Reihe von sechs Kantaten Bachs. An diese Tat erinnert noch die geschlossene Zählung der Kantaten 101 — 106 in der alten Bachausgabe⁴. In der sorgsam bedachten Auswahl befand sich mit BWV 106 der sogenannte *Actus tragicus*, der seitdem das berühmteste Jugendwerk Bachs wurde. „Was nun Bach betrifft, so scheint mir das genannte Stück ein ganz bewunderungswürdiges“. So schrieb Abraham Mendelssohn 1835 nach einer Aufführung von *Gottes Zeit* im Hauskonzert, um anschließend als wichtigste Aufgabe der Gegenwart die „Verbindung alten Sinns mit neuen Mitteln“ zu fordern⁵. Ihm antwortete der Sohn, gerade beschäftigt mit dem *Paulus*: „Übrigens ist es eigen mit dieser Musik; — sie muß sehr früh oder sehr spät fallen, denn sie weicht ganz von seiner mittleren gewöhnlichen Schreibart ab“⁶. Bei aller Vertrautheit mit Bach wußte er zu unterscheiden: Während die Außensätze „für irgend einen andern aus der Zeit“ zu halten wären, könnte kein anderer als Bach die „mittleren Stücke gemacht haben“. In der Kombination der Bibelsprüche mit dem Choral liege „etwas sehr Erhabenes und Tiefsinniges“.

³ Zur Literatur und zu den Ausgaben vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 10), S. 437 ff., 467 ff.

⁴ Zur Edition von BWV 101—106 durch Adolf Bernhard Marx (Bonn 1830, Simrock) vgl. die Angaben in *BGA* 23.

⁵ *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, 6. Aufl. 1875, S. 84 und 86 (Brief vom 10. 3. 1835).

⁶ *Ebda.*, S. 90f. (Brief vom 23. 3. 1835).

Noch 1857 rühmte der Thomaskantor Moritz Hauptmann in einem Brief an Otto Jahn die „wundervolle Innerlichkeit“ dieser Kantate⁷. Wollte man freilich nach modernen Kriterien „das Ganze als ein musikalisch-architektonisches Werk betrachten, dann ist es ein curioses Monstrum von übereinander geschobenen, ineinander gewachsenen Sätzen“. Indem das Werk klassizistischen Normen widersprach, hatte es durch die „musikalische Bedeutung und ihren Ausdruck“ für Hauptmann Vorrang vor allen anderen Kantaten. Auch Albert Schweitzer bedauerte es 1908, „daß Bach mit einem Schlage all den künstlerischen Reichtum aufgab, mit dem er in seinen ersten Kantaten so meisterhaft geschaltet hatte“⁸. Denn „in der reinen Form der alten Kantate“ kombinierte Bach Bibel- und Choraltexte, ohne auf das spätere „Kantatenschema“ mit gedichteten Rezitativen und Arien angewiesen zu sein. Und damit drängte sich der Gedanke auf, „daß wir die zweihundert Kirchenkantaten für hundert in der Art“ der Frühwerke opfern würden. Selbst Alfred Dürr sah im *Actus tragicus* „ein Geniewerk“ und „ein Stück Weltliteratur“, in dem Bach „alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt“⁹. Denn auch später sei seine Kunst „zwar noch sehr viel reifer, aber kaum mehr tiefer geworden“.

Die Urteile beziehen sich zwar auf den besonderen Rang von BWV 106, meinen darüber hinaus aber die Frühwerke insgesamt. Philipp Spitta formulierte treffend den Zwiespalt, der die Sicht seither bestimmt hat¹⁰. Unumgänglich war einerseits Bachs Weg zur rationalen Form der späteren Werke, „in welche jene früheren Cantaten geradesweges hineinführen“. Andererseits bilden die frühen Stücke nicht „bloße Vorstufen“, sondern „vollendete Kunstwerke“, da die Texte „aus gehaltreichen Bibelsprüchen und Kirchenliedern“ bestehen und ohne die „oft sehr wäßrige Reimerei“ auskommen. Dies gibt ihnen neben der „unerschöpflichen Kraft“ des Ausdrucks die „fabelhafte Mannigfaltigkeit und Fülle der Formen“, die „garnichts bloß beabsichtigtes haben, sondern sämtlich mit bewundernswerther Kraft ausgestaltet sind“.

Der besondere Reiz, der von Bachs Frühwerk ausging, war wohl nicht nur historisch oder kompositorisch begründet. Hinzu kam vielmehr die Vorstellung vom Genie und seiner Entwicklung, die seit ihrem Aufkommen während der Aufklärung das Verhältnis zur Kunst im 19. Jahrhundert tief prägte. Hat der Künstler analog zur biologischen Evolution die Stufen seiner Genese über die Reife bis zum Spätwerk des Alters zu durchmessen, so gebührt besonderes Interesse dem keimenden Anfang seines Jugendwerks. Doch nicht dies Schema allein bestimmte die Aufmerksamkeit für Bachs frühe Werke. Gerade ihr Abstand von den späteren Kantaten deutete auf Möglichkeiten, die durch Bachs Zuwendung zur modischen Form der madrigalischen Dichtung dann verschüttet wurden. Dieser Schritt Bachs war unvermeidlich, doch war er auch zu bedauern. Preisgegeben wurde damit einerseits die unschematische Formenfülle der älteren Kantate, und andererseits war Bach fortan auf formale Schemata angewiesen, deren

⁷ Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Ludwig Spohr und Andere, hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 107 (Brief vom 17. 12. 1857 an Otto Jahn).

⁸ Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Neuausgabe 1948, S. 514f., zum *Actus tragicus*, S. 512ff.

⁹ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 2 Bde, Kassel 1971, 2. Aufl. 1975, Bd. 1, S. 611f.

¹⁰ Spitta, Bd. 1, S. 460.

„vermaledeite Kirchentexte“ schon Zelter irritierten¹¹. Schließlich aber wiesen die frühen Kantaten auf die geschichtliche Dimension zurück, aus der man Bach zu begreifen suchte. Und so war es das Interesse an Bachs Frühwerk, das die Erforschung der Musik des 17. Jahrhunderts erst auslöste.

Als Spitta den „Typus der sog. älteren Kirchencantate“ erstmals beschrieb, stützte er sich weniger auf einzelne Werke der Vorfahren Bachs als auf zwanzig Kantaten Buxtehudes. Er fand sie in jener Lübecker Tabulatur vor, die sich seit 1989 wieder in der Stadtbibliothek Lübeck befindet. Wie Georg Karstädt zeigte, ist diese Handschrift wohl erst kurz vor oder um 1700 entstanden und unter Buxtehudes Mitwirkung angelegt worden¹². Sie bietet offenbar relativ späte Werke Buxtehudes, mag aber die Absicht einer repräsentativen Sammlung bekunden. Der Intention Spittas entsprach sie also, sofern sie späte und wichtige Stücke zusammenfaßte.

Andererseits konnten weder Spitta noch die spätere Bachforschung die Erkenntnisse nutzbar machen, die sich seit 1888 mit der Entdeckung von rund 100 Vokalwerken Buxtehudes durch Carl Stiehl in der Dübensammlung der Universitätsbibliothek Uppsala eröffneten¹³. Der Fund dieses gewaltigen Bestands von über 1500 Werken der Zeit vor 1690 hat die Forschung nachhaltig gelenkt. Und so war es kein Zufall, daß ein so großer Anteil der Bände in den *Denkmälern Deutscher Tonkunst* bis über den ersten Weltkrieg hinaus dem Repertoire gewidmet war, das bezeichnenderweise als „vorbachische Musik“ zusammengefaßt wurde. Erschloß man zunächst die Werke norddeutscher Meister wie Buxtehude, Tunder, Weckmann, Bernhard oder Theile, so folgten später süd- und mitteldeutsche Komponisten wie Ahle, Hammerschmidt, Erlebach, Pachelbel, Krieger und die älteren Thomaskantoren. Mit dem wachsenden Bestand an Editionen entwickelte sich eine immer intensivere Erforschung solcher Musik¹⁴, dokumentiert freilich weniger in gattungsgeschichtlichen Monographien als in lokalgeschichtlichen Arbeiten und in Studien über einzelne Musiker. Eine große Fülle von einzelnen Ergebnissen wurde zusammengetragen, und bis über den zweiten Weltkrieg hinaus blieb die Erforschung der Musik vor Bach ein bevorzugtes Thema der deutschen Musikwissenschaft. Das änderte sich zwangsläufig nach 1960, seit das 19. Jahrhundert und die Moderne ins Zentrum des Faches traten. Mit der wachsenden Säkularisierung, die den Zugang zu geistlicher Musik erschwerte, verband sich die internationale Öffnung der Themen, so daß nun ältere deutsche Musik an die Peripherie geriet. Die Musik vor Bach war schon früher von der Jugend- und Kirchenmusikbewegung beansprucht worden, sie mußte als Leitbild für Gebrauchsmusik dienen, und gerade norddeutsche Komponisten um Buxtehude wurden in schlimmen Jahren als Idole nord-

¹¹ Zu Zelters Brief an Goethe aus dem Jahre 1827 vgl. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von Max Hecker, Bd. 2, Leipzig 1915, S. 515.

¹² Spitta, Bd. 1, S. 290ff.; Georg Karstädt, *Der Lübecker Kantatenband Dietrich Buxtehudes. Eine Studie über die Tabulatur Mus A 373*, Lübeck 1971 (= *Veröffentlichungen der Stadtbibliothek, Neue Reihe* 7).

¹³ Zu Stiehls ersten Hinweisen s. o. Anm. 3; ferner Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 46 (1964), S. 27ff., 48 (1966), S. 63ff.

¹⁴ Vgl. die in Anm. 3 genannte Arbeit, S. 9ff. und 437ff.

scher Musik mißbraucht¹⁵. Auf diese Verengung richtete sich nicht grundlos Adornos Kritik des Musikanten, und die Liebhaber, gegen die Adorno Bach verteidigte, waren jene blinden Eiferer, die barocke Kleinmeister überschätzten und gegen die Lasten der Geschichte ebenso ausspielten wie gegen die Bedrohung der Moderne¹⁶.

All das hat dazu geführt, daß in der Forschung der Kontext der Tradition vor Bach spürbar zurücktrat. Das wirkte sich vermehrt aus, weil sich schon zuvor die Erschließung älterer Musik in isolierten Studien verzettelte. Da zusammenfassende gattungsgeschichtliche Querschnitte ausblieben, konnte die Bachforschung derart zersplitterte Ergebnisse ignorieren, um ihre eigenen, immer spezialisierteren Themen zu verfolgen. Schering zwar bemühte sich um Kantaten der älteren Thomaskantoren, ohne sie aber explizit auf Bachs Frühwerk zu beziehen, während der Abstand zu Bachs reifen Kantaten klar genug blieb¹⁷. Sieht man von dem halbherzigen Versuch ab, den 1937 Fritz Treibers Arbeit über die mitteldeutsche Kirchenkantate zur Zeit des jungen Bach bedeutete¹⁸, so gingen die Bachforschung und die Erschließung älterer Tradition faktisch getrennte Wege. Gegenüber anderen Aufgaben machte die kleine Zahl der Frühwerke Bachs weitere Anstrengungen unnötig. Fast hat es den Anschein, man könne sich mit Spittas Hinweisen auf Buxtehude als Lehrer und Vorbild Bachs begnügen. Und resigniert kann man fragen, ob sich überhaupt weitere Bemühungen lohnen. Denn es wäre in der Tat ein beträchtlicher Aufwand, nach konkreten Modellen für Bachs frühe Kantaten zu suchen. Das hieße nämlich nicht weniger, als sechs Meisterwerke mit — vereinfacht gesagt — 6000 Massenprodukten zu vergleichen. Lohnt sich die Mühe, die sprichwörtlichen Nadeln im Heuhaufen zu suchen?

Zu erinnern ist jedoch wieder an die herausgehobene Stellung der wenigen Frühwerke in der Bachrezeption seit der Romantik bis heute. Beunruhigend ist daher die Frage, wie die Position dieser Werke genauer zu beschreiben ist. Will man ihren Rang erfassen, so ist er nur durch historische und analytische Argumente zu bestimmen. Sie erst könnten zeigen, wie weit die frühen Werke eigene Entscheidungen Bachs enthalten, die dann auch seinen weiteren Weg bestimmt haben.

II

Bachs frühe Kantaten sind offenkundig weder reguläre Pflichtstücke noch Werke eines Anfängers. Einerseits verdanken sie ihre Entstehung eher besonderen Anlässen als den regelmäßigen Aufgaben des Amtes. Andererseits sind sie nach heute übereinstimmen-

¹⁵ So beispielsweise bei Heinrich Edelhoff, *Das deutsche Buxtehude-Fest in Lübeck*, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937–38), S. 182ff. Ders., *Dietrich Buxtehude und seine musikalische Umwelt im nordischen Raum*, in: *MuK* 9 (1937), S. 76–87.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, S. 62ff.; ders., *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 162ff.

¹⁷ Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926; ders., *Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren*, in: *BJ* 9 (1912), S. 86ff.

¹⁸ Fritz Treiber, *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen J. S. Bach (etwa 1700–1723)*, in: *AfMf* 2 (1937), S. 129ff., zu Choralbearbeitungen besonders S. 133ff.

der Auffassung erst seit 1707, also während der Zeit in Mühlhausen anzusetzen¹⁹. Bachs vokales Komponieren begann also später als seine Orgel- und Cembalomusik, es beruht damit von vornherein auf größeren kompositorischen Erfahrungen. Zudem beanspruchen die frühen Kantaten den besonderen Status herausgehobener Einzelwerke, womit sie sich von der regelmäßigen Produktion der Zeitgenossen auch unterscheiden. Vorauszusetzen ist daher zunächst, daß Bach in diesem Stadium und bei dem Anspruch dieser Werke selbständig genug war, um keine bloßen Formkopien zu liefern. Ausichtslos dürfte es daher sein, für die frühen Kantaten im einzelnen nach konkreten Vorbildern in der Umgebung zu suchen. Schwieriger auch als bei Bachs früher Tastenmusik läßt sich für die Vokalwerke zwischen nord- und mitteldeutschen Impulsen trennen²⁰. Zwar sind in der vokalen Figuralmusik der Zeit mindestens ebenso wie in der Orgelmusik deutliche Differenzen zwischen den regionalen Traditionskreisen auszumachen. Entstanden die frühen Kantaten aber erst in Mühlhausen, so setzen sie nicht nur die Kenntnis der mitteldeutschen Tradition voraus, sondern ebenso die Eindrücke aus Lüneburg und besonders Lübeck. Der Radius potentieller Modelle erweitert sich damit fast unabsehbar. Und schon die äußeren Grenzen, die hier dem Vergleich gesetzt sind, verhindern den Versuch, Analogien und Differenzen zwischen Bachs Frühwerken und den Gattungstraditionen im Detail zu demonstrieren. Doch die selbständigen Erfahrungen und Entscheidungen des jungen Bach verbieten die Vorstellung seiner Abhängigkeit von äußeren Einflüssen. Nicht Vorbilder sind also nachzuweisen, sondern kompositorische Prämissen bleiben zu bedenken. Nicht aussichtslos ist es daher, mit ein paar generellen Kriterien Voraussetzungen Bachs kenntlich zu machen. Und an einzelnen Beispielen läßt sich eher thesenhaft umschreiben, welche eigenen Konsequenzen Bach zog.

Als Spitta den Lübecker Band mit Werken Buxtehudes fand, entdeckte er zugleich eine verschollene Phase der Musikgeschichte. Denn auch in Winterfelds Geschichte des Evangelischen Kirchengesangs fiel faktisch die Zeit zwischen Schütz und Bach weithin aus²¹. Repräsentiert wurde sie nur durch die in Drucken verbreiteten Werke von Hammerschmidt, Briegel und dem älteren Ahle. Sie waren gewiß die populären Favoriten ihrer Zeit, die qualitativ maßgebliche Musik aber blieb ungedruckt. Und die Erschließung dieser Handschriften begann erst nach Spittas Hinweis auf Buxtehude²². Aus der Lübecker Sammlung hob Spitta vier Werke hervor: die reine Choralkantate *Herzlich lieb hab ich Dich* sowie die drei gemischten Kantaten *Alles, was ihr tut, Ihr*

¹⁹ Zur Datierung vgl. A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 16ff.; ders., *Die Kantaten*, Bd. 1, S. 22ff.

²⁰ George Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor/Michigan 1980 (= *Studies in Musicology* 27); Fr. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltocatta [...]*, in: *BJ* 71 (1985), S. 119ff.; George Stauffer, Ernest May (Hrsg.), *J. S. Bach as Organist [...]*, Bloomington 1986; Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 1, Cambridge 1980.

²¹ Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 2–3, Leipzig 1845–47.

²² Zur qualitativen Differenz zwischen den in Drucken und in Handschriften überlieferten Werken vgl. die in Anm. 3 genannte Arbeit, S. 45ff., besonders S. 78ff.; eine bemerkenswerte Ausnahme bilden die recht anspruchsvollen Werke in den früheren Drucken von Johann Rudolph Ahle (*Thüringischer Lustgarten*, Teile 1–2, Mühlhausen 1657, 1658, 1665), vgl. die Ausgaben in *DDT* 5, hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig 1901.

lieben Christen und *Wo soll ich fliehen hin*. Diese Werke zeichnen sich zudem durch ungewöhnlich große Besetzung aus. Nur in einer Fußnote nannte Spitta die übrigen Werke²³, die meist ohne Textmischung bleiben und mit geringstimmiger Besetzung und oft gedichteten Texten für Buxtehude weit eher repräsentativ sind. Die Hervorhebung gemischter Werke in großer Besetzung bestimmte noch die Auswahl der Vokalwerke Buxtehudes in *DDT* 14 (1903), und so blieb Spittas einseitige Sicht prägend, auch wenn sich die Gesamtausgabe seit 1925 auf die geringstimmigen Konzerte konzentrierte. Müßig zwar ist die Frage, welche Werke Bach in Lübeck kennenlernte, auch wenn aber reich besetzte Werke mit Mischtexten dazugehörten, waren sie doch keineswegs repräsentativ für das Œuvre von Buxtehude und seinen norddeutschen Zeitgenossen. Wie wenig Bachs Frühwerk im Grunde mit allem verbindet, was für die norddeutsche Vokalmusik um Buxtehude kennzeichnend ist, läßt sich mit wenigen Hinweisen andeuten²⁴.

Relativ kleine solistische Besetzungen sind charakteristisch für die norddeutsche Musik, sofern sie primär Musik der Organisten in den Hansestädten war. Die Bedingungen liegen in der mittelalterlichen Gründung der norddeutschen Kolonialstädte mit relativ vielen Gemeinden, deren Kirchen nach 1600 nicht gleichmäßig vom Stadtkantor mit konzertierender Musik versorgt werden konnten²⁵. Nutzten die Organisten diesen Freiraum zu eigenen Aktivitäten, so waren sie auf geringstimmige Ensembles angewiesen, während sie nur ausnahmsweise über chorische Besetzung verfügten. Maßgeblich ist dabei der fünfstimmige Satz, entweder als fünfstimmiger Vokal- und fünfstimmiger Streicherchor oder bei reduzierter Anzahl der Vokalstimmen die Ergänzung wo nicht durch fünf Instrumente, so doch zur Gesamtzahl von fünf Stimmen. Bevorzugt werden in der Generation Buxtehudes generell Streicher, während Bläser in der Organistenmusik nur ausnahmsweise disponiert werden. Im Textrepertoire ist auffällig der hohe Anteil lateinischer Vorlagen, neben Bibeltexten stehen neulateinische Dichtungen, und bei deutschen Texten dominieren besonders liedhaft strophische Dichtungen. Dagegen treten Choraltexte zurück, und Textmischungen begegnen erst relativ spät. Neben vierzehn deutschen und elf lateinischen Spruchtexten stehen bei Buxtehude fast dreißig deutsche Liedtexte und vierzehn lateinische Prosa- oder Versdichtungen²⁶. Von achtzehn Choralbearbeitungen — zur Hälfte variativ erweiterte Kantionalsätze — zeigen nur drei Ansätze zur Textmischung, und die vierzehn deutschen und sieben lateinischen Mischtexte folgen bis auf zwei der Norm der Concerto-Aria-Kantate mit Spruchtext und strophischer Aria. Noch die zwölf Vokalwerke des jüngeren Bruhns kommen fast durchweg ohne Textmischung aus, neben vier Solo- und

²³ Spitta, Bd. 1, S. 303ff., 291ff., 295ff., 300ff., ferner S. 308, Anm. 44.

²⁴ Zu den Hinweisen auf Charakteristika der norddeutschen Tradition vgl. Fr. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 22), S. 118ff.

²⁵ Vgl. dazu Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion* [...], Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 23), S. 51ff.; Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 15), S. 44ff., 60ff.

²⁶ Vgl. die Nachweise bei Geck, S. 22ff., 185ff., sowie Georg Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude*, Wiesbaden 1974, 2. Aufl. 1985 (BuxWV).

drei Ensemblekonzerten zu Spruchtexten steht ein geringstimmiges Choralkonzert, chorische Besetzung verwenden nur drei Werke zu strophischer Dichtung sowie die einzige Concerto-Aria-Kantate²⁷.

Schon ein flüchtiger Blick zeigt, wie wenig mit dieser Formenwelt Bachs frühe Kantaten verbindet:

Beispiel I

BWV 4	<i>Christ lag in Todesbanden</i> SATB, 2 V., 2 Ve., Zink, 3 Pos.	7 Choralstrophen ohne Textmischung
BWV 196	<i>Der Herr denket an uns</i> SATB, 2 V., Va., Vc.	Ps. 115: 12—15, Amen ohne Textmischung
BWV 131	<i>Aus der Tiefe rufe ich, Herr</i> SATB, V., 2 Ve., Ob., Fag.	Ps. 130: 1—8, 2 Choralstrophen aus <i>Herr Jesu Christ</i> simultan
BWV 150	<i>Nach dir, Herr, verlanget mich</i> SATB, 2 V., Fag.	Ps. 25: 1—2, 5, 15; zwei gedichtete Reimstrophen
BWV 71	<i>Gott ist mein König</i> SATB, 3 Trp. + Pk., 2 Fl., 2 Ob., Fag., Streicher	5 Sprüche, 2 Dichtungen, 1 simultaner Choralvers
BWV 106	<i>Gottes Zeit ist die allerbeste</i> SATB, 2 Blockfl., 2 Gamben	7 Spruchtexte, 2 vokale Choräle 1 instr. Choralzitat

Lateinische Vorlagen fehlen bei Bach ebenso wie reine Liedtexte. Ohne Textmischung bleiben nur die Choralbearbeitung BWV 4 und die Psalmvertonung BWV 196, BWV 150 durchsetzt Verse aus Psalm 25 mit drei verschiedenen Strophen und nicht mit einer mehrstrophigen Dichtung. In BWV 131 paart sich der Psalm 130 mit zwei Choralstrophen, BWV 106 verbindet sieben verschiedene Sprüche mit drei Choralvorlagen, und in BWV 71 werden Spruchtext, Choral und Dichtung kombiniert. Neben zwei reinen Texten stehen also vier Mischformen, drei von ihnen zeigen Tropierung durch Choräle, wie sie in der norddeutschen Musik sehr selten begegnet. Dagegen benutzt der junge Bach nur zweimal zeitgenössische Dichtung, nur einmal begnügt er sich mit der Paarung von Spruch und Dichtung, keinmal aber verwendet er die prototypische Concerto-Aria-Kantate.

Daß sich die Relationen der Texte gegenüber der norddeutschen Tradition geradezu umkehren, kann kaum auf Zufall beruhen. Gleiches gilt aber auch für die Besetzungen. Keinmal verwendet Bach noch fünfstimmigen Chor, nur in BWV 4 begegnen fünf Streicher, zusätzlich erscheinen aber drei Posaunen. Nur in BWV 196 — ebenso ohne Textmischung — ist Vokal- und Streicherchor vorgesehen, beide aber in vierstimmigem Satz. Während in BWV 150 zum vierstimmigen Vokalpart nur zwei Violinen treten,

²⁷ Martin Geck, *Nicolaus Bruhns. Leben und Werk*, Köln 1968; Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel 1958 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel* 8), S. 35.

verwenden BWV 71, 106 und 131 gemischte Besetzungen mit Bläsern. So auffällig wie die jeweils wechselnde Besetzung ist die jeweils individuelle Kombination der Texte und Formen. Alles deutet darauf hin, daß Bach keinem Schema folgte, sondern in jedem einzelnen Werk neue Kombinationen erprobte.

Der norddeutschen Tradition wiederum scheint es freilich zu entsprechen, daß auch Bachs Vokalwerke die Kantaten eines Organisten darstellen, der offenbar nicht zu regelmäßiger Produktion sonntäglicher Figuralmusik verpflichtet war. Wie sich solche Amtspflichten zu den Leistungen der Amtsvorgänger verhalten, bliebe freilich noch genauer zu erklären. Denn von Johann Georg Ahle wie seinem Vater liegen Vokalwerke in beträchtlicher Zahl vor, und das Werk von Johann Rudolf Ahle erschöpft sich keineswegs in schlichten Strophenliedern, sondern umfaßt alle Arten anspruchsvoller Figuralmusik²⁸. Davon hebt sich die isolierte Stellung der Einzelwerke des jungen Bach entschieden ab. Die Konsequenzen für die Texte, Formen und Besetzungen sind gleichwohl andere als in der Musik norddeutscher Organisten. Auch die norddeutsche Organistenmusik deckte weniger den regelmäßigen gottesdienstlichen Bedarf, sondern sie erklang etwa im Hamburger Collegium musicum und in den Lübecker Abendmusiken oder im Gottesdienst während der Abwesenheit des Kantors wie auch sub communionem. So individuell die Werke vielfach ausfielen, so deutlich bevorzugten sie doch lateinische Texte, strophische Dichtungen und kleine Besetzungen statt vielfach gemischter Texte und klangvoller Besetzungen mit Bläsern. Kaum sehr ergiebig wäre es andererseits, zur Erklärung von Bachs Verhalten nach Modellen italienischer Komponisten Ausschau zu halten. Zwar werden Werke italienischer Meister bis 1700 in deutschen Sammlungen in großer Anzahl überliefert, und sie sind gerade für die norddeutsche Musik bis hin zu Buxtehude höchst anregend gewesen. In der Regel aber betreffen sie Vertonungen lateinischer Texte, abgesehen von wenigen, ursprünglich deutsch textierten Werken der in Dresden tätigen Italiener Vincenzo Albrici und Marco Giuseppe Peranda. Um 1700 geht zudem der Anteil italienischer Werke im deutschen Repertoire spürbar zurück²⁹. Was sich aus ihnen lernen ließ, war inzwischen in der deutschen Musik rezipiert worden. Und erst die Wende zur madrigalischen Kirchenkantate seit Neumeisters Reform 1701 gab den in Italien ausgebildeten Formen von Rezitativ und Da-capo-Arie neues Gewicht. Allerdings verbanden sich die Formen, die in Italien entstanden waren, sogleich mit deutschem Text, und für die Vertonung solcher deutschen Texte waren italienische Modelle nur indirekt bedeutsam, zumal in Deutschland nur an wenigen Orten die Modelle der italienischen Oper unmittelbar zugänglich waren.

Die Frage nach der historischen Position der Frühwerke Bachs erschwert sich damit weiter. Denn die Reform Neumeisters, die einen prinzipiellen Wechsel des Textbestandes und Formenkanons bedeutete, wurde von den maßgeblichen Komponisten gerade im Umfeld Bachs sehr rasch übernommen. Es waren die namhaften Hofkapellmeister in Mitteldeutschland, die in rascher Folge die Textjahrgänge von Erdmann Neumeister

²⁸ Zu Ahles Werken s. o. Anm. 22 sowie die in Anm. 24 zitierte Arbeit, S. 75–89.

²⁹ Vgl. dazu die in Anm. 3 genannte Arbeit, S. 359f.

vertonten: Johann Philipp Krieger in Weißenfels, Philipp Heinrich Erlebach in Rudolstadt und Georg Philipp Telemann in Eisenach³⁰. Das konnte Bach in Mühlhausen kaum entgehen. Bemerkenswert ist es eher, wie lange Bach am Text- und Formrepertoire der älteren Kantate festhielt. Deutlich wird das etwa im Vergleich mit Friedrich Wilhelm Zachow, um dessen Nachfolge in Halle sich Bach immerhin bewarb. Obwohl Zachow schon 1712 starb, zeigt etwa die Hälfte der erhaltenen Vokalwerke die Spuren des neuen Kantatentyps mit Rezitativ und moderner Arie. Und selbst der traditionsbewußte Johann Kuhnau hinterließ als Leipziger Amtsvorgänger von Bach bereits eine ansehnliche Anzahl madrigalischer Kirchenkantaten³¹. Man kann sogar sagen, daß Bachs frühe Kantaten zu den spätesten Repräsentanten der älteren Gattungstypen zählen dürften. Selbst Kleinmeister wie David Aster in Oschatz oder Christian August Jacobi in Wittenberg übernahmen schon vor 1710 den neuen Typus, und analoge Feststellungen ließen sich vielfach belegen³². Bach jedoch wartete mit diesem Schritt, bis er 1714 in Weimar offiziell mit der turnusmäßigen Komposition von Kantaten beauftragt wurde. Zum einen überließ er anderen die ersten Experimente mit den neuen Gegebenheiten, bevor er sie sich selbst aneignete. Zum anderen hielt er der Tradition auffällig lang die Treue, um sie in seinen frühen Werken bis an ihre Grenzen zu erproben. Die dabei gewählten Textkombinationen, Formtypen und Besetzungen verweisen aber um so klarer auf die mitteldeutsche Tradition.

Als einziges Frühwerk ist die Osterkantate BWV 4 in das Kirchenjahr einzuordnen. Und nicht zufällig wurde gerade dieses Werk als einziges 1725 in den Leipziger Jahrgang der Choralkantaten eingegliedert. Da nur die Leipziger Quelle vorliegt, läßt sich kaum beurteilen, ob das Werk eine späte Umformung erfuhr. Unwidersprochen blieb aber Dürrs Feststellung, die Kantate sei vor 1714 und dann wohl um 1708 anzusetzen³³. Nicht nur in einzelnen Sätzen, sondern als ganzer Zyklus mit allen Formtypen verweist aber dieses Werk so klar wie kein anderes auf die Tradition. Es setzt nicht bloß generell die Kontinuität der mitteldeutschen Choralkantate seit Sebastian Knüpfer voraus, die durch Zachow, Krieger, Schelle und besonders Pachelbel weitergeführt wurde. Vielmehr läßt sich — wie schon früher gezeigt wurde — in diesem Fall einmal Pachelbels Bearbeitung desselben Liedes als ein Modell verstehen³⁴. Das besagt

³⁰ Luigi Ferdinando Tagliavini, Art. *Neumeister*, in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 1401ff.; Paul Brausch, *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen*, 1. Teil. *Geschichte der Kantate bis Gottsched*, phil. Diss. Heidelberg 1921, masch., S. 51ff.

³¹ Günter Thomas, *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 38), S. 162ff.; Joh. Martin, *Die Kirchenkantaten Johann Kuhnau*. *Ein Beitrag zur Geschichte der Leipziger Kirchenkantate*, Diss. Berlin 1928, Borna-Leipzig 1928.

³² Entsprechende Werke von Jacobi und Aster sind in der Sammlung der Fürstenschule Grimma erhalten (heute Sächsische Landesbibliothek Dresden). Ein Beispiel für die rasche Verbreitung der neuen Voraussetzungen ist der *Actus Funeris Plötzlich müssen die Leute sterben*, den der Gottleifer Hofkapellmeister Georg Österreich 1702 zur Beerdigung von Herzog Friedrich komponierte (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. autogr. Georg Österreich 1, 11). Zu teilweise madrigalischem Text enthält das Werk neben Choral- und Spruchsätzen einerseits modifiziert strophische Arien, andererseits als "Recitativo con Accompagnement" bezeichnete Stücke.

³³ Dürr, *Studien*, S. 169ff.; ders., *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976, S. 68.

³⁴ Friedhelm Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 29ff., besonders S. 36f.; Pachelbels Werk liegt in einer Edition vor, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Basel 1954.

nicht, Bach habe ein Vorbild imitiert. Pachelbels Werk aber belegt den Idealtypus, von dem Bach ausging. Anders verhält es sich mit den übrigen Frühwerken, die einzelne Gelegenheitswerke bilden. Bezeugt ist das für BWV 71 als Ratswechselkantate und für BWV 131 durch den Vermerk im Autograph („Auff Begehren [. . .] G. C. Eilmars in die Music gebracht“). Während für BWV 106 und 196 die Bestimmung für eine Trauerfeier und eine Trauung durch die Texte unmißverständlich ist, bleibt die Verwendung von BWV 150 offen, auch wenn dem Text ein de-tempore-Bezug fehlt. In der Textbasis erinnert dieses Werk als einziges an die Concerto-Aria-Kantate, die rund zwanzig Jahre zuvor der verbreitetste Kantatentyp war³⁵. Das Modell wird hier jedoch umgewandelt und gleichsam potenziert. Statt einen Spruchtext mit den Strophen eines Liedes zu verbinden, werden einzelne Verse aus einem Psalm ausgewählt und mit mehreren verschiedenen Liedstrophen durchflochten. So ergibt sich eine tropierte Psalmvertonung, deren Textbasis in der Wahl nicht zusammenhängender Psalmverse und wechselnder Liedstrophen gleichermaßen singulär sein dürfte. Kantaten auf reine Psalmtexte wie in BWV 196 waren seit dem mittleren 17. Jahrhundert in Nord- wie Mitteldeutschland gleichermaßen verbreitet, auch wenn der Höhepunkt der Gattung um 1700 schon zurücklag. In der spezifisch norddeutschen Musik der Organisten kommen freilich Psalmtexte primär in solistischer oder geringstimmiger Besetzung vor, während chorische Psalmvertonungen eher von Kantoren und Kapellmeistern stammen, dann aber kaum das besondere norddeutsche Gepräge tragen. In Mitteldeutschland dagegen erfuhr die Psalmkantate in großer Besetzung reiche Pflege, und in diesem Rahmen konnten die Binnenverse in solistischer Vertonung zu den chorischen Rahmensätzen kontrastieren. Zumal von Schelle und Kuhnau sind solche Werke erhalten³⁶. Gleiches gilt auch im Blick auf BWV 131, doch wird hier der Psalmtext durch Hinzutritt von zwei Choralstrophen modifiziert. Derartige Choralzitate — auch simultan zu Spruchtext — sind gerade in der mitteldeutschen Tradition keine Seltenheit³⁷. Einzigartig ist aber die Art, in der Bach den Simultankontrast vorantreibt, um mit der Paarung beider Ebenen ausgedehnte Sätze zu bestreiten. Ein vergleichbares Verfahren ist in keinem Psalmkonzert der Tradition zu belegen. Die reichen Textmischungen in BWV 71 und 106 stellen in Bachs Frühwerk gewiß ein Extrem dar. Und zumal für BWV 71 ließe sich fragen, wieweit Wünsche der Auftraggeber in Mühlhausen maßgeblich waren. Immerhin wäre an den lokalen Quellen zu untersuchen, in welchem Maß dort zu diesem Anlaß derartige Mischtexte üblich waren. Erst dann ließe sich sagen, wieweit Bachs Werk einen Sonderfall bildete. Derart reiche Textmischungen aber verweisen wieder deutlich nicht auf die nord-, sondern die mitteldeutsche Tradition. Im Norden sind sie jedenfalls in der Organistenmusik Ausnahmen, so etwa in den kürzlich in Stade aufgefundenen Trauermusiken aus dem Jahr 1693 von Vincent Lübeck mit einer Vielzahl

³⁵ Gottfried Gille, *Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer. Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate*, in: *Mf* 38 (1985), S. 81ff.

³⁶ Neben den Hinweisen in Anm. 17 vgl. die Beispiele in *DDT* 58/59: *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig 1916; ferner Friedrich Graupner, *Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle (1648–1701)*, Diss. Berlin 1928, Wolfenbüttel 1929.

³⁷ Dazu vgl. die in Anm. 24 genannte Arbeit, S. 303ff., 318ff.

schlichter Spruch- und Choralsätze³⁸. Wo sonst Mischtexte im Norden auftauchen, da in der Tradition der Evangelienkantate, die von Kapellmeistern und Kantoren gepflegt wurde. Gerade ein anonymes Beispiel aus der Zeit um 1700, das aus der Fürstenschule Grimma überliefert ist, kann den Durchschnitt derart überreicher Textmischungen belegen, die bis auf die Druckwerke von Hammerschmidt und Briegel zurückgehen³⁹.

Beispiel II

„Es ist ein elend jämmerlich Ding“ (C. A. T. B., V., 3 Gamben, Bc., c-moll u. a.)

Lamento / Instr.	Spruchtutti / Sir. 46, 1-3	B.-Arioso – mit Instr.	T.-Solo / ohne	Lamento / repetatur	Ch. a V. I – A., 3 Gb.	Ch. b. V. I S., 3 Gb.
solistisch	motettisch,	Jes. 26, 20	Instr.		mit instr.	in tremolo,
figur.	4-stimmig,				Nachsp.,	Nachsp.
V.-stimme	Instr. colla				ariahaft	
	parte (außer					
	3 Zwischen-	19,C + 13,C			19,C	16,C
18 T., C	65,C	32,C		18,C	35,C	
Ch. b V. II – T., Bc.	Ch. b V. III / Tutti hom.	B.-Arioso mit Bc.	S.-Konzert – mit instr.	Ch. b. V. IV – = III	V. V – S., Bc.	V. VI = III
monod.	Kantionalsatz	Hes. 37, 12b,	Zwischen-	Tutti	fast	Tutti
ohne Instr.	Instr. colla	13a, 14b	spielen		c. f.-frei	
	parte in trem.		Apq. 24, 15-16			
11,C	13,C				11,C	12,C
	24,C	14,C	56,C	13,C		23,C

Ch(oral) a: Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, Vers I

Ch(oral) b: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, Verse VI–VIII, XIV, XVII–XVIII

Anonym (Grimma)

Eine Vielzahl von Bibelsprüchen wird hier mit einer Reihe verschiedener Choralverse kombiniert, wobei die Choräle teilweise auch wortlos rein instrumental zitiert werden. Die Wahl und Entsprechung der Textebenen, die hier nicht genauer zu verfolgen ist, ist äußerst bedachtsam vorgenommen. Ihr trägt freilich die Vertonung qualitativ nur begrenzt Rechnung, zumal die Sätze meist nur recht knappes Format erreichen. Dennoch sind die Werke exemplarisch für jene Tradition reicher Tropierung, aus der noch BWV 71 und 106 bei allen Besonderheiten zehren.

Wie aber sind nun gegenüber den Konventionen der Texte und Formtypen Bachs eigene Verfahren im Verhältnis zur Tradition näher zu beschreiben? Nur an einigen

³⁸ Wolfram Syré, *Über die Kantaten von Vincent Lübeck*, in: V. Lübeck, *Sämtliche Musikalischen Werke*, Aufnahme Motette M 50 180, Wiesbaden 1984.

³⁹ Vgl. die in Anm. 24 zitierte Arbeit, S. 309f.; zu Hammerschmidt und Briegel ebda., S. 59ff. und 89ff.

Beispielen kann der Versuch gemacht werden, thesenhaft zu umreißen, was Bachs Frühwerke von der Tradition trennt, aus der sie hervorgegangen sind. Und die Kriterien für Bachs eigenes Verhalten liegen einerseits in der Verdichtung der Satzstruktur und andererseits in der expressiven Steigerung seiner Musik. Beide Verfahren aber dürften auf unterschiedliche Voraussetzungen in der Kompositionsgeschichte zurückweisen.

III

Zwei knappe Beispiele mögen zunächst die polaren Kontraste andeuten, deren Synthese in Bachs Frühwerk eingeht. Die Wahl fällt auf Choralbearbeitungen nicht nur, weil die Gattung am besten überschaubar ist, sondern weil sie die frühen Kantaten Bachs so auffällig bestimmt. Mit Bedacht werden auch nicht Beispiele unmittelbar aus der Zeit vor Bach gewählt, sondern eine Generation zurückliegende Werke, die das konträre Verhältnis der Traditionen prägnant deutlich machen.

Notenbeispiel 1

a Knüpfer: Was mein Gott will

b Tunder: Ach Herr, laß deine lieben Engelein

Als Komponist war nächst Schein Sebastian Knüpfer der bedeutendste Thomaskantor vor Bach. Seine Choralkantaten begründeten den Typ der Gattung, der bis zu Pachelbel und weiter zu BWV 4 Geltung behielt. Der Kopfsatz aus *Was mein Gott will*, *das g'scheh allzeit* belegt das strikt konstruktive Verfahren, das sich neutral zum Wortlaut und Affektgehalt der Textzeilen verhält⁴⁰. Jede Zeile wird in dichter Imitation vorgestellt, die partiell zu Kanonpaaren gesteigert ist. Dann erst folgt die Zeile im gravitätischen Tüttsatz, die Melodie wird jedoch nicht wie bei Pachelbel gedehnt, und der kontrapunktische Satz der Gegenstimmen bleibt erhalten (vgl. Notenbeispiel 1 a). Der statische und affektneutrale Satz entspricht einem einheitlichen Formprinzip, zwar

⁴⁰ Ebda., S. 272ff., eine Neuausgabe in DDT 58/59, S. 1–29.

wechseln mit den Zeilen die Imitationsmotive, unberührt davon wird aber jeder Versus derart einheitlich verarbeitet. — Etwa gleichzeitig um 1600 vertont der Lübecker Marienorganist Franz Tunder die Strophe „Ach Herr, laß deine lieben Engelein“ als Solokonzert für Sopran und klangdichten Streichersatz⁴¹. Die intensive Nachzeichnung der im Text angelegten Affekte führt einerseits dazu, daß die Choralweise bis auf wenige Anklänge aufgegeben wird (vgl. Notenbeispiel 1b). Andererseits ergibt sich daraus ein abschnittsweiser Wechsel der Formteile, dem langsamen Tempo der Stollenzeilen treten die Abgesangszeilen in raschem Zeitmaß entgegen, konträre Einleitungen der Instrumente stehen vor beiden Formteilen, und noch innerhalb ihrer bedingt die eindringliche Textauslegung die wechselvolle Gliederung. Dem ebenso intimen wie intensiven Klang entspricht die farbenreiche Harmonik, beides verbindet sich mit der freien Formung zur expressiven Struktur der Musik.

Kaum ein größerer Abstand läßt sich denken als der zwischen Tunders frei expressivem Solokonzert und dem gravitätischen Satz Knüpfers mit seiner einheitlichen Konstruktion. Beide zusammen aber exemplifizieren die geschichtliche Tiefe der konträren Traditionen, die gemeinsam in Bachs Frühwerk eingingen. Und an beide muß man sich erinnern, um die eigene Leistung der Synthese Bachs zu ermessen, die nur mit wenigen Hinweisen anzudeuten ist. So deutlich in BWV 4 dem ganzen Zyklus wie den Satztypen nach der Anschluß an die mitteldeutsche Gattungstradition ist, so klar heben sich davon all die expressiven Details ab, die den Rang des Werks ausmachen⁴².

Beispiel III

Christ lag in Todesbanden

	Vers-Pachelbel	Bach
	instr. Vorimitation zu I (13 Takte, C)	instr. Sinfonia mit Choralzeile 1 (14 Takte, C)
I	Tutti motettisch, Sopran-c. f. in Halben (46, C)	Tutti motettisch, Sopran-c. f. in Halben (67, C), Halleluja imitativ (27, C)
II	Sopran, Tenor, Bc., c. f.-freies Bicinium (22, C)	Sopran, Alt, Bc. (Bläser colla parte), Imitation der c. f.-Zeilen (53, C)
III	freies Baß-Solo, instr. Choralsatz mit gedehntem c. f. (41, C)	Tenor-c. f. in Vierteln, Violinen unisono figurierend in Sechzehnteln (42, C)
IV	a) Tenor, Streicher Zeile 1—4, b) Alt, Bc. Zeile 5ff.; frei arios (29, C)	Tutti motettisch, Alt-c. f. in Vierteln, im Halleluja in Halben (44, C)
V	Tutti motettisch, Tenor-c. f. in Halben (50, C)	Baß-Solo, mit Ausspinnung der c. f.-Zeilen, Streicher z. T. mit Choralsatz (95, ³ / ₄)
VI	Sopran, Tenor, Bc., Bicinium = Vers II (22, C)	Sopran, Tenor, Bc., Imitation und Fortspinnung der c. f.-Zeilen (43, C)
VII	Tutti-Concerto ohne c. f. (41, C)	Tutti-Kantionalsatz (16, C)

⁴¹ Franz Tunders *Gesangswerke*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1900 (= DDT 3), S. 101ff.; *Sammlung Organum*, Reihe I, Nr. 7, hrsg. von Max Seiffert. Vgl. dazu die in Anm. 24 genannte Arbeit, S. 140.

⁴² So in Vers V für Baßsolo der Stillstand des Satzes in Zeile 5 „das hält der Glaub“ oder die Auszeichnung des Begriffs „der Würger“ in der folgenden Zeile. Zu BWV 4 vgl. Spitta, Bd. 2, S. 220ff. (wo das Werk trotz der Bezüge zu „einer früheren Zeit“ noch in die Leipziger Jahre verwiesen wird). Ferner vgl. Dürr, *Studien*, S. 170f.

Pachelbels Vers III entspricht als Baßsolo mit c.f. der Streicher Vers V in BWV 4. Zur gedehnten Melodie mit neutral deklamierendem Vokalpart bei Pachelbel kontrastiert jedoch Bachs expressive Chromatik.

Notenbeispiel 2

a Pachelbel: Christ lag in Todesbanden, Versus III

V I-II
B. Je - sus Chri - stus Got - - - tes Sohn, Got - - - tes Sohn
Bc.

b BWV 4, Versus V

Streicher
B. Hier ist das rech - te O - ster lamm, das rech - - te O - ster lamm
Bc.

c BuxWV 34, 5. Satz

Streicher
T. 14
S. I gleich stößt zu - han - den
S. II
A.
T.
B., Bc.
5 6 7 6 6 6 6 6 6 #

Eine so differenzierte Harmonik indes begegnet kaum in Pachelbels Werk, sondern in einem Satz von Buxtehude, in dem zum gedehnten c.f. der hohen Streicher ein affektiv gespannter Chorsatz tritt⁴³. Doch sind solche Momente bei Bach — anders als in der norddeutschen Musik — nahtlos in die Kontinuität der Satzstruktur integriert. Und über die mitteldeutsche Konvention geht es hinaus, wenn der motettische Vers I weitgehend und der solistische Vers III durchweg durch einheitliche instrumentale Figuration bestimmt ist, die weithin motivische Prägnanz erreicht. Die tradierten Satztypen, deren Einheit das gleichbleibende Satzprinzip verbürgte, erhalten eine weitere Dimension. Die Geschlossenheit des zeitlichen Ablaufs bestimmt eine instrumentale Motivik, die der Komponist unabhängig vom Zeilenwechsel dem Choral entgegensetzt.

⁴³ BuxWV 34 *Gott, hilf mir*, 4. Satz, vgl. die Ausgaben in DDT 14, S. 57ff., sowie von Günter Graulich, Hänssler-Edition 36006. Das in der Dübensammlung in Uppsala überlieferte Werk muß bereits vor etwa 1685 entstanden sein.

Notenbeispiel 3

a BWV 196

S. Der Herr den - - (ket)

T. Der Herr, der Herr Er seg - net das Haus Is - ra - el

Bc.

b BuxWV 34

4. Satz

7. Satz

S. II Is - ra - el, Is - ra - el hof - fe auf den Her - ren

A. T. Is - ra - el, Is - ra - el hof - fe auf den Her - ren

B. Is - ra - el, Is - ra - el hof - fe auf den Her - ren

Bc. 6 6 6 7 6

Bc. 5 6 6 7

Ein Gegenstück ohne Textmischung bildet BWV 196 *Der Herr denkt an uns* zu Psalm 115: 12–15 samt Amen⁴⁴. Schon die Sinfonia geht weiter als üblich, indem sie aus einem unscheinbaren Kern ausgesponnen ist, der seine motivische Prägnanz durch die rhythmische Punktierung erhält. Der einleitende Chorsatz folgt dem Herkommen in der Paarung eines akkordischen Beginns und des anschließenden Fugatos. Auffällig ist aber nicht nur, daß die Eröffnung im akkordischen Satz durch den prägnanten, quasi auftaktigen Quartsprung motivisch mit dem Fugathema verkettet ist (vgl. Notenbeispiel 3a). Beide Satzteile sind vielmehr über den Abstand der Textglieder und der Satztechnik hinaus durch rhythmische Analogien verbunden, die primär im Instrumentalpart und besonders im Generalbaß erscheinen. Als eigene Leistung Bachs deutet sich darin der spätere Vorrang der instrumentalen Ritornellthematik an, die den geschlossenen Ablauf sichert. Vorgebildet ist das Verfahren bei Buxtehude⁴⁵, wenn etwa in BuxWV 34 zu gleichem Text — getrennt jedoch durch andere Sätze — ein Baßsolo und ein Chorsatz aus gleichem motivischen Material entfaltet werden (vgl. Notenbeispiel 3b). Vor dem knappen Sopransolo *Er segnet, die den Herrn fürchten* als der ersten Da-capo-Arie Bachs zu reden, wäre fast eine Übertreibung, da der Vokalpart im Mittelteil nur gut drei Takte umfaßt. Zu gleicher Zeit entwarfen Krieger, Zachow oder Telemann schon anspruchsvollere Arienformen. Bemerkenswert ist aber Bachs Satz, weil er sich klarer als andere von der Diktion der älteren liedhaften Aria löst und ein knappes Ritornell zeigt, das mit dem Vokalpart simultan kombiniert wird, ohne daß schon von Einbautechnik zu sprechen wäre. Frappant aber ist zu einem Prosatext eine solche Formung, die eigentlich eine entsprechende Dichtung voraussetzt. Eher retrospektiv dagegen mutet das Duett *Der Herr segne euch* im 3/2-Takt an, das an ein geistliches Konzert erinnert — ergänzt freilich durch konstante instrumentale

⁴⁴ Zu BWV 196 vgl. Spitta, Bd. 1, S. 369ff., sowie Dürr, *Studien*, S. 95f. und 164f.

⁴⁵ BuxWV 34 *Gott, hilf mir* (s. o. Anm. 43), dritter und letzter Satz.

Ritornellmotivik. Dasselbe gilt für den knappen Schlußchor, dessen Abschnitten eine durchgehende instrumentale Motivik noch abgeht, während das abschließende Amen noch kein prägnantes Fugathema aufweist. Nicht nur die Textbasis des Werkes, sondern auch die satztechnischen Verfahren lassen wenig von der Expressivität erkennen, die in den übrigen frühen Kantaten Bachs zugleich auf die Kenntnis norddeutscher Musik hinweist.

Nicht nur in der doppelten Kombination mit Choralstrophen geht die Psalmkantate BWV 131 ein Stück weiter⁴⁶. Die Paarung der Texte wirkt vielmehr konstitutiv für zwei Dimensionen, die das Werk prägen. Läßt es sich einerseits als traditionell durchkomponiertes Psalmkonzert auffassen, so wird es andererseits durch die Ausdehnung der tropierenden Choräle zäsuriert. Schon auf der konventionellen Ebene der Psalmvertonung gewinnen die einzelnen Textverse ein eigenes Format, das alles Herkömmliche hinter sich läßt. Und diesem Formplan entspricht die Disposition der Choralsätze, die als zweiter und vorletzter Teil symmetrisch zugeordnet sind und als Zentrum den Tuttiatz *Ich harre des Herrn* umrahmen. Im einzelnen fehlt es auch hier nicht an Zügen, die an die Tradition erinnern. Dazu gehört zum einen die repetitionsreiche Motivik, die mit syllabischer Achteldeklamation dem gleichmäßig skandierenden Duktus der älteren liedhaften Aria verhaftet ist. Sie ist zum anderen freilich Allgemeingut der Zeit, sofern sie die Zerlegung eines akkordischen Kernsatzes in lebhafter Achtelbewegung erlaubt, ohne selbständige Stimmführung zu fordern. Hinzu kommt — drittens — die konsequentere Anwendung des Prinzips der Permutation, die sich kaum auf norddeutsche Verfahren berufen kann. Denn die Fugati in den Toccaten wie Kantaten Buxtehudes sind dort, wo sie ihre eigene Qualität haben, nur knappe Zwischenglieder größerer Formpläne; sie zielen entweder auf ihre spielerische Auflösung oder auf eine expressiv kontrastierende Stauung.

Erst in der Generation von Bruhns sind regelrechte Permutationsfugen nachweisbar, wie sie weit eher in der systematisch gearbeiteten mitteldeutschen Kantorenmusik begegnen. Nicht zufällig nannte Carl Dahlhaus als Beispiele für die Geschichte der Permutationsfuge Werke von Hammerschmidt, Werckmeister und Krieger; auf entsprechende Belege bei Erlebach verwies Bernd Baselt, und ein Paradebeispiel von Erlebach analysierte jüngst Manfred Fensterer⁴⁷. Bachs eigene Leistung aber deutet schon die instrumentale Eröffnung an, die trotz des Umfangs von 24 Takten keine Sinfonia ist, sondern schon die Motivik des folgenden Vokalsatzes ausarbeitet. Ebenso eigenständig ist es, wenn das figürlich absteigende Kopfmotiv „Aus der Tiefe“ sogleich von seinem Analogon in Gegenbewegung ergänzt wird. Was die Choraltropierung auszeichnet ist aber nicht nur die Ausdehnung, die die Satzteile in der Augmentation der Melodie erfahren. Vielmehr wahrt die Gegenstimme zum Spruchtext auch in der

⁴⁶ Zu BuxWV 131 vgl. Spitta, Bd. 1, S. 444ff., sowie Dürr, *Studien*, S. 82ff.

⁴⁷ Carl Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, in: *BJ* 46 (1959), S. 95ff.; Heinz Kölsch, S. 106ff.; Bernd Baselt, *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)* [...], Diss. Halle 1963, masch., S. 457ff.; Chorfuge *Lob, Ehre, Weisheit, Dank, Preis und Kraft* von Erlebach, hrsg. von Manfred Fensterer, Kassel 1986 (Chor-Archiv BA 6931); M. Fensterer, *Zu Unrecht vergessen. Anmerkungen zur Ostermusik von Philipp Heinrich Erlebach*, in: *Musica* 40 (1986), S. 316ff. Paul Walker, *Die Entstehung der Permutationsfuge*, in: *BJ* 75 (1988), S. 21ff.

simultanen Kombination ihre Selbständigkeit, geprägt vom Motiv zum Text „So du willst“. Und wenn sie weitere Textglieder deklamieren muß, so übernehmen die Instrumente dies Motiv, das den Satz als eigene Achse einheitlich durchzieht. Es ergibt sich schließlich aber aus dem vorangehenden Tuttiatz, dessen instrumentale Schluß-takte bereits das prägende Vokalmotiv des Duetts vorwegnehmen. Mit dem expressiven Kontrast langsamer Eröffnungen und rascherer Hauptteile gemahnen die Tutti-sätze unüberhörbar an die Tradition, Bachs eigene Leistung aber liegt — wie schon Spitta sah — in der Paarung mit dem obligaten einheitlichen Instrumentalpart. Deutlich wird das zumal im Schlußsatz. Wo Buxtehude denselben Text in BuxWV 34 knapp in einem Adagio vertont⁴⁸, das als unerwartete Stauung des Klangs eintritt, da fügt Bach dem chorischen Satz als eigene Ebene der Struktur den obligaten Part der Oboe hinzu (vgl. Notenbeispiel 4 a–b).

Notenbeispiel 4

a BWV 131

Adagio T. 14

S. denn bei dem Herrn ist die Gna - de bei dem Herrn

Oboe

Bc.

b BuxWV 34, 7. Satz

Adagio

S. I denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm

Bc.

b 6b 6 4 7 6 7 7 5 3 3 b 4 3

Klarer sichtbar noch wird Bachs Ausgleich zwischen der Tradition und ihrer Aktualisierung in BWV 150⁴⁹. Die Sinfonia führt das chromatisch absteigende Themenmodell ein, das den Chorsätzen „Nach Dir, Herr“ sowie „daß sich meine Feinde“ zu Grunde liegt. Genau auskomponiert ist dabei der historische Weg von der kontrapunktischen zur harmonischen Funktion der chromatischen Linie. Vorgeführt wird sie in der Sinfonia als harmonisch neutraler Wechsel von großen und kleinen Terzen über ihrem Grundton, wie es bereits im kontrapunktischen Satz des Madrigals vor 1600 begegnet. Ausgeführt wird das Modell weiter jedoch im Vokalsatz als harmonische Folge mit Zwischendominanten, die zur funktionalen Verdichtung der Stufen beitragen. Und die bedachte Kombination beider Möglichkeiten begegnet analog schon

⁴⁸ BuxWV 34 *Gott hilf mir* (s. o. Anm. 43), Schlußsatz.

⁴⁹ Zu BWV 150 vgl. Spitta, Bd. 1, S. 438ff.; Dürr, *Studien*, S. 185ff.; Andreas Glöckner, *Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlangst mich“*, in: *BJ 74* (1988), im Druck.

bei Buxtehude⁵⁰, wie ein knappes Beispiel aus der Choralphantasie *Nun freut Euch, lieben Christen gmein* belegen mag (vgl. Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5

a BWV 150

BuxWV 210

b BWV 150

BuxWV 143

c BuxWV 161 Passacaglia d-moll

Teile	I	II	III	IV
Ostinato	1 - 7	8 - 14	15 - 21	22 - 28
Tonart	d moll	F Dur	a moll	d moll

BWV 150, Ciacona (Schlußsatz)

Ostinato	1 - 3	4	5 - 6	7	8 - 9	10	11 - 12	13	14 - 22
Tonart	h moll	modul.	D Dur	mod.	fis moll	mod.	A Dur	mod.	h moll

Auch die Verkettung der beiden chorischen Abschnitte durch Varianten eines Themenmodells verweist weniger auf vokale Traditionen als auf die Variantenfugen der norddeutschen Toccata (vgl. Notenbeispiel 5b). Zwischen den fugierten Teilen jedoch

⁵⁰ BuxWV 210, T. 167–191 (Zeile VII „gar teur hat er’s erworben“).

steht in mehrfacher Stufung der Abschnitt „Mein Gott, ich hoffe auf Dich“. Wenig sonst deutet so auf norddeutsche Erfahrungen hin wie dieser Abschnitt, zumal wenn die syllabische Deklamation in Achteln „Laß mich nicht zu Schanden werden“ gestaut und von einem Adagio abgelöst wird. Als solistisches Gegenstück sei etwa Buxtehudes Vertonung des 103. Psalms herausgegriffen⁵¹, in der die fließende Melodik zum Psalmvers „Der deinen Mund fröhlich macht“ am Ende durch Fermate und Adagio gestaut wird („wie ein Adler“).

Auch die Solosätze in BWV 150 deuten in diese Richtung. Die Sopranarie *Doch bin und bleibe ich vergnügt* steht der liedmäßigen älteren Aria nahe, zwar liegt nur eine Strophe zu Grunde, doch wird jede Zeile nur einmal vertont, sparsam nur erweitern textbezogene Melismen die gleichmäßig skandierende Deklamation, es fehlt einheitliche instrumentale Ritornellmotivik und nur die letzten Takte greifen kurz auf den Anfang zurück. Auffällig ist auch die dreistimmige Aria *Cedern müssen von den Winden*, denn solche Liedsätze in dreistimmigem Vokalsatz entsprechen der norddeutschen Organistenmusik, wengleich in BWV 150 als konstruktiver Widerpart ein rhythmisch einheitlich ablaufender Generalbaß hinzutritt, wie er nach 1700 vielfach in Mitteldeutschland begegnet. Im vorletzten Chor *Meine Augen sehen stets* fallen in der instrumentalen Begleitung die stetigen umschriebenen Trillerfiguren auf, die ebenso am Ende der das Werk abschließenden Ciacona erscheinen.

In diesen Satz übertrug Bach freilich nicht — wie Spitta meinte — erstmals die instrumentale Ostinatoform auf Bedingungen des Vokalsatzes⁵². Der Sachverhalt ist komplexer. Schon bei Buxtehude und in seinem Umkreis begegnen Ciaconen in Kombinationen, die letztlich auf italienische Muster der Generation Monteverdis zurückdeuten. Beispiele enthalten Buxtehudes Kammersonaten wie seine Kantaten. Genannt sei das Konzert *Liebster, meine Seele saget*, in dem ein dreitaktiges Baßmodell 25mal wiederholt wird⁵³. Darüber aber liegt als eigene Schicht die Vertonung von vier Strophen eines geistlichen Liedes für zwei Soprane samt zwei Violinen. Und beide Ebenen kreuzen sich derart, daß sich ihre Zäsuren in steten Varianten überschneiden. Konnte Bach also auf Modelle der vokalen Ciacona zurückgreifen, so paarte er damit in BWV 150 die stufenweise Transposition des Basses. Sie aber deutet auf Muster der Orgelmusik zurück, zumal auf Buxtehudes Ciacona *d*-moll⁵⁴, deren Baß $4 \times 7 = 28$ mal erklingt, wobei die Abschnitte in *d*-moll, *F*-dur, *a*-moll und wieder *d*-moll stehen (vgl. Notenbeispiel 5c). Nicht die toccatenhaften Figuren dieses Werks, wohl aber seine stilisierten Triller klingen noch in BWV 150 nach. Daß dies Werk wie keine andere der frühen Kantaten norddeutsche Impulse aufnimmt, ist gleichwohl kein Anlaß zu weiteren Zweifeln an seiner Echtheit.

⁵¹ BuxWV 71, vgl. GA II, S. 44—53, besonders S. 52.

⁵² Spitta, Bd. 1, S. 442f.

⁵³ BuxWV 70, vgl. GA III, S. 65—68, vgl. ferner die Ostinati in den Vokalwerken BuxWV 3, 15, 38, 57, 69 und 92, die durchweg ohne Transposition auskommen. Lothar Walther, *Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Würzburg-Aumühle 1940 (= *Studien zur musikalischen Kultur- und Stilgeschichte* 6); Christine Defant, *Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, Frankfurt a. M. 1985 (= *Europäische Hochschulschriften* 36, 14).

⁵⁴ Zur Ciacona (Passacaglia) *d*-moll BuxWV 161 vgl. Walther, S. 50ff.; Joseph Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke. Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*, Stockholm und Frankfurt a. M. 1951, S. 73ff.

In andere Richtung weist BWV 71, denn der vielgliedrige Text der Festmusik läßt dem Affektausdruck weniger Raum. Die mehrteiligen Rahmensätze erinnern im Wechsel knapper Kontrastglieder an die vierteiligen Formen norddeutscher Provenienz. Im einzelnen ist das freilich schwer zu verfolgen, soweit die Musik nicht scharf genug profiliert ist. Auffällig ist jedoch als zweiter Satz die *Aria con Corale*. Denn die Choralweise erfährt eine expressive Kolorierung, wie sie in mitteldeutscher Tradition undenkbar ist. Fast macht der Satz den Anschein, als paare sich der mitteldeutsche Usus simultaner Kombination von Spruch und Choral mit der norddeutschen Technik melismatischer Melodieauszierung. Dabei wahrt aber der Tenorpart hohe motivische Konsistenz, während der Satz vom Generalbaß in steten Achteln grundiert wird. Den besonderen Rang des Chores *Du wollest dem Feinde nicht geben* sah schon Spitta in der Kontinuität des expressiven Instrumentalparts. Indes liegt dem Satz als Gerüst die variative Ausweitung des Kadenzmodells mit den Schritten *as-g* erst in den Oberstimmen, dann quasi phrygisch im Baß zu Grunde. Die Struktur kulminiert im unisonen Schluß des Chorsatzes, die nun die instrumentale Kommentierung hervortreten läßt. Genau diese Struktur aber findet ihr Gegenstück, wo Buxtehude im Schlußvers von *Herzlich lieb hab ich Dich* den Chorsatz in Liegetönen verebben läßt, die von den Instrumenten umspielt werden⁵⁵. Gewiß ahmte Bach solche Momente nicht nach, er setzte sie aber voraus, um sie konstruktiv zu steigern (vgl. Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 6

a BWV 71

T. 32 du wol - lest dem Fein - de nicht ge - ben die See - le

Chor

Oboen

Fl.

Ob.

Fl.

b BuxWV 41, Versus III

T. 38 ruhn

S. II

V. I

Va. II

Bc.

(B.:) ruhn

Kaum irrte Mendelssohn mit dem Urteil, die Rahmensätze von BWV 106 könnten eher von anderen Autoren stammen als die poetischen Binnensätze. Für die seufzerhafte Motivik der Sinfonia ließen sich ebenso Vorformen benennen wie für die Kombination von Blockflöten und Gamben, während die intensive Ausarbeitung des spar-

⁵⁵ BuxWV 41, Versus III T. 33ff., vgl. Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes*, S. 176f.; Søren Sørensen, *Dietrich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*, København 1958, S. 124ff.

samen Materials Bachs Leistung bleibt. Auch der Schlußsatz gemahnt durch die schrittweise Ausweitung des akkordischen Choralatzes und die motivisch wechselnden Zwischenspiele zwischen den Zeilen an den letzten Satz in Buxtehudes Dialog *Wo soll ich fliehen hin*⁵⁶. Zumal die Harmonik dieses Satzes wie auch der späteren Choräle Bachs von unmittelbar norddeutschen Modellen, angelegt schon in Tunders Harmonisierung von *Helft mir Gottes Güte preisen*⁵⁷ mit betonter Einschaltung von Zwischendominanten (vgl. Notenbeispiel 7).

Notenbeispiel 7

Tunder: *Helft mir Gottes Güte preisen*, Versus VI

Dagegen entsprechen die vielfachen Textkombinationen der Binnensätze — wie früher erwähnt — mitteldeutscher Konvention, von der sich ihre poetischen Züge freilich auch distanzieren. Denn nach den Hinweisen auf Tunder und Buxtehude muß die Herkunft solcher Züge kaum unterstrichen werden, wenn etwa zu den Worten „sanft und stille“ die tiefliegende Choralweise von den Gamben in hoher Lage umspielt wird oder zu „mein Schlaf“ die Singstimme gleichsam stillsteht und die sanften Figuren der Gamben hervortreten läßt. Bachs Meisterschaft aber erweist sich nicht nur hier in der Paarung der Stimmen als obligater Partner. Das Sopransolo *Ja komm, Herr Jesu, komm* entspricht bei seinem Eintritt zwar noch der gleichmäßigen Deklamation einer Aria, seine Verbindung mit der Chorfüge *Es ist der alte Bund* ist jedoch Bachs eigene Leistung. Doch noch der verklingende Schluß dieses Satzes hat seine Voraussetzungen in der affektvollen Freiheit norddeutscher Musik⁵⁸.

*

Bachs frühe Kantaten folgen also — so individuell jedes Werk ist — im Fundus der Texte, Formen und Besetzungen primär der mitteldeutschen Tradition um 1700, in einer Fülle von einzelnen Zügen jedoch setzen sie zugleich die Kenntnis der expressiven Musik norddeutscher Organisten voraus. Und die produktive Synthese der gegensätzlichen Möglichkeiten ist es, die dem Frühwerk Bachs seinen unaustauschbaren

⁵⁶ BuxWV 112 *Wo soll ich fliehen hin*, vgl. DDT 14, S. 85, sowie die Ausgabe von Adam Adrio, Edition Merseburger 914

⁵⁷ DDT 3, 123; vgl. auch ebda., S. 110ff. Tunders Bearbeitung von *An Wasserflüssen Babels* für Sopran und fünf Violoncelli

⁵⁸ Löst sich am Schluß dieses Satzes in BWV 106 der Sopran allein vom Stimmenverband ab, so sprengt auch der Schluß der strophischen Aria Nr. 64 aus dem sog. *jüngsten Gericht* den formalen Rahmen. Unter diesem Titel wurde als Werk

Rang sichert. Zwischen diesem Frühwerk und dem Corpus der reifen Kantaten liegt gewiß ein prinzipieller Abstand der Texte und Formen. Diese Differenz kann weder gezeugnet noch verringert werden. Dennoch bedeuten die frühen Kantaten keine nur zeitbedingte Leistung, die mit Bachs Übergang zum madrigalischen Typus verdrängt oder vergessen worden wäre. Ein paar prägnante Qualitäten lassen sich nennen, die zur Eigenart des Frühwerks führen und zugleich Voraussetzungen für Bachs späteres Schaffen markieren.

1. Im Wechsel der Textgrundlagen belegen schon die frühen Werke ein kritisches Gespür, das Bach sich offenbar später in seiner Textwahl bewahrte. Denn im auffälligen Gegensatz zu den Zeitgenossen vermied er eher geschlossene Textjahrgänge eines Autors, sondern suchte die Typisierung gleichförmiger Texte zu umgehen. Dazu trug nicht zuletzt die Einschaltung von Sprüchen und Chorälen bei, die jedoch zum Textvorrat der älteren Kantate gehörten.

2. Schon im Frühwerk prägt sich Skepsis gegen die Übernahme gedichteter Texte aus. Denn gegenüber der Tradition fällt es auf, wie wenig der junge Bach freie Dichtung und strophische Lieder aufgriff. Den Vorrang bewahren Spruch- und Choraltex-te, auch wenn ihre Zusammenstellung nicht von Bach selbst stammen sollte.

3. In der besonderen Bevorzugung aller Formen der Choralbearbeitung heben sich Bachs frühe Kantaten schon quantitativ von seinem Umkreis ab. Dem entspricht auch später — wieder im Gegensatz zu den Zeitgenossen — der hohe Anteil kunstvoller Choralbearbeitungen in ihrer wechsellvollen Gestaltung. Daß sie aber Bachs reifes Werk charakterisieren, ist schon im Frühwerk selbst angelegt.

4. Bachs reifes Kantatenwerk wird durch seine lebenslange Neigung zu experimenteller Kombination von unterschiedlichen Formen und Strukturen geprägt. Diese kombinatorische Fähigkeit aber ist in der Synthese der Gattungstraditionen in Bachs Frühwerk vorbereitet. Zum Vorschein kommt sie nicht nur in simultanen Textkombinationen, sondern in der Integration gesteigerter Expressivität in die verdichtete Satzstruktur.

5. Zwischen Seccorezitativ und Da-capo-Arie vermitteln in Bachs reifen Kantaten — anders als in der Zeit üblich — die vielfachen Möglichkeiten von *Accompagnato* und *Arioso*. Sie setzen einerseits gewiß die madrigalische Dichtung mit ihren Formen voraus. Wo sie andererseits Worte der Bibel akzentuieren, erinnern sie zugleich an die ältere Kantate, in der ariose und rezitativische Komposition noch ungeschieden verbunden waren.

Buxtehudes das Oratorium (Abendmusik) mit Kürzungen und Umstellungen 1939 von Willy Maxton ediert (BA 1165). Da die Quelle in Uppsala anonym überliefert ist, wurde die Zuschreibung des Werks bezweifelt, vgl. Martin Geck, *Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht*, in: *Mf* 14 (1961), S. 393ff. Dennoch steht das Werk Buxtehude außerordentlich nahe, vgl. Kerala J. Snyder, *Buxtehude and Das jüngste Gericht. A New Look at an Old Problem*, in: *Festschrift für Bruno Grusnick*, hrsg. von Rolf Saltzwedel und Klaus D. Koch. Neuhausen-Stuttgart 1981, S. 128ff. [obwohl es im BuxWV [s. o. Anm. 26] nur als Anhang 3 erscheint]. Einzigartig an der Aria Nr. 64 [S. 163f. in Maxtons Ausgabe] ist es, daß nach Abschluß der zweiten Strophe und des Ritornells zwei Takte folgen, in denen über dem Orgelpunkt des Generalbasses die Vokalstimme in dreifacher chromatischer Wendung den Ruf „Ach!“ nachträgt. Der Affekt sprengt also die vorgegebene Norm der Aria, indem die Singstimme über den Schluß der Form hinausragt. Gewiß hat das Bach in BWV 106 nicht kopiert, die Möglichkeit jedoch, um des Affekts willen ein Formgerüst derart zu dehnen, war ihm aus der norddeutschen Musik vertraut geworden.

Was Bachs Kantatenwerk vom Durchschnitt der Zeit unterscheidet, ist in der Expressivität der Musik die Konsequenz ihrer Struktur, der gleichwohl jede Schematik der Formen und Verfahren abgeht. Darin aber wirken — nicht anders als in Bachs Orgelwerk — die früh gemachten Erfahrungen nach. Bach vergaß nicht die flexible Freiheit der älteren Kantate, sie ist vielmehr in seiner Auseinandersetzung mit dem madrigalischen Typus aufgehoben. Die Erinnerung an die frühe Kantate ist eine *differentia specifica*, die Bachs Oeuvre von der Produktion seiner Zeit trennt. Und nicht grundlos galt seit der Romantik die Vorliebe jenen frühen Werken, die als Synthese der Tradition zu Prämissen Bachs wurden.

„Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht“ Zum Streichquartett op.1 von György Kurtág*

von Peter Hoffmann, Berlin

Vorbemerkung

I.

Der ungarische Komponist György Kurtág ist in den letzten Jahren durch Portraitkonzerte in Berlin, London, Saarbrücken, Badenweiler, Bern und anderen europäischen Städten einem größeren Publikum bekannt geworden. In deutlichem Widerspruch zu der zunehmenden Verbreitung seiner Werke steht jedoch die Tatsache, daß sie sich durch ihren enigmatischen Charakter schnellen Beurteilungen eher entziehen. Dieser Beitrag will versuchen, durch Analysen sowohl der kompositorischen Mittel als auch der künstlerischen Aussage den Gehalt der Kurtágschen Musik zu entschlüsseln.

Auf den ersten Blick fällt in den Werken Kurtágs die Dichte des Satzes und die Fülle der musikalischen Ideen auf, von denen jede aber nur wenige Takte lang trägt. Der konzentrierten Substanz der Werke scheint jegliche zeitliche Ausdehnung zu fehlen. Die kurzen Gesten der Musik sperren sich gegen ein ‚Auskomponieren‘, das ihnen weitere musikalische Fortdauer verleihen könnte.

Diese Scheu vor jeder Redundanz in der kompositorischen Aussage begründet Kurtágs geistige Wahlverwandtschaft zu Anton Webern, der den durch Preisgabe der Tonalität herbeigeführten Zerfall der großen Form durchaus nicht nur als Befreiung zu gesteigertem Ausdruck, sondern vielmehr auch als existentielle Krise empfunden

* Für ihre wertvollen Anregungen und ihre Hilfe danke ich Dr. Andreas Traub und Fridolin Klostermeier, Berlin.