

# Inhalts-Register

(Studienwegweiser)

Abkürzungsverzeichnis . . . . .	XV
Vorwort . . . . .	XVII
<b>I. Bachs Schaffensgrundlagen</b>	
<b>A) Die schöpferischen Elemente</b>	
<b>1) Musikalische Impulse</b>	
a) Grundsätzliches: . . . . .	1
b) Fremde Einflüsse: . . . . .	1
c) Formerprobung: . . . . .	2
d) Parodieverfahren: . . . . .	2
- <i>Improvisation</i> . . . . .	1
- <i>Vivaldi</i> . . . . .	1
- <i>Job. Ludwig Bach</i> . . . . .	2
- „ <i>Universale Bewältigung</i> “ . . . . .	2
- <i>Zwischenwerkliches Beziehungsnetz</i> . . . . .	3
<b>2) Aufführungspraktische Impulse</b>	
a) Grundsätzliches: . . . . .	3
b) Musiziermöglichkeiten: . . . . .	3
- <i>Besetzung</i> . . . . .	3
- <i>Singtechnisches Vermögen</i> . . . . .	4
- <i>Spieltechnisches Vermögen</i> . . . . .	4
<b>3) Pädagogisch-lehrhafte Impulse</b>	
a) Grundsätzliches: . . . . .	4
b) Methodik: . . . . .	5
c) Didaktik: . . . . .	5
- <i>Lehrzweck</i> . . . . .	4
- <i>Kompositionstechnisch</i> . . . . .	5
- <i>Spieltechnisch</i> . . . . .	5
- <i>Erzieherisch</i> . . . . .	5
- <i>Geistesbildend</i> . . . . .	5
<b>4) Theologisch-liturgische Impulse</b>	
a) Sinn und Zweck der Kirchenmusik: . . . . .	5
b) Übernahme kirchenmusikalischer Traditionnalismen: . . . . .	6
c) „Aus Frömmigkeit und Geisteshaltung“: . . . . .	6
d) Aus dem Willen zur „Verkündigung“: . . . . .	6
- <i>Liturgische Bindung</i> . . . . .	5
- <i>Konservative Haltung</i> . . . . .	6
- „ <i>Herzensbeziehung</i> “ . . . . .	6
- „ <i>Prediger in Tönen</i> “ . . . . .	6
<b>B) Die zyklische Ordnung</b>	
<b>1) Prinzipien zyklischer Gestaltung</b>	
a) Grundsätzliches: . . . . .	7
b) Serie und Zyklus: . . . . .	7
c) Tonart und Zyklus: . . . . .	8
d) Text und Zyklus: . . . . .	8
e) Bachs „Künstlerischer Endzweck“: . . . . .	9
- <i>Sinnbildliche Ausprägung</i> . . . . .	7
- <i>Werksammlungen</i> . . . . .	7
- <i>Tonartliche Ordnungsprinzipien</i> . . . . .	8
- „ <i>Zyklische</i> “ <i>Textvorlagen</i> . . . . .	8
- <i>Planmäßige Schaffensweise</i> . . . . .	9
<b>2) Modelle zyklischer Gestaltung</b>	
a) Grundsätzliches: . . . . .	9
b) Synoptische Tabelle Bachscher Werkzyklen: . . . . .	10
- <i>Exemplarische Schaffensweise</i> . . . . .	9
- <i>Orgelbüchlein</i> . . . . .	10
- <i>Brandenburgische Konzerte</i> . . . . .	10
- <i>Wohltemperiertes Klavier (I)</i> . . . . .	10
- <i>Messe h-Moll</i> . . . . .	10
- <i>Musikalisches Opfer</i> . . . . .	10

## C) Die kreative Organisation

<b>1) Die Schaffensordnung</b>	11	
a) Systematik:	- Konsequente Gestaltungsweise . . . . .	11
b) Typisierung:	- Stilmormen . . . . .	11
<b>2) Der Schaffensrhythmus</b>	11	
a) Werkchronologie:	- Spitta . . . . .	12
	- Dürr/Dadelsen . . . . .	12
b) Folgerungen:	- „Eruptive Kreation“ . . . . .	12
<b>3) Schaffensmodell</b>	12	

## II. Die Kantatengruppe

### A) Historisch-chronologische Gegebenheiten

<b>1) Die Werkfolge</b>	14
-------------------------	----

a) Chronologie:	. . . . .	14
-----------------	-----------	----

b) Deutungsversuch:	- Ermüdungserscheinungen . . . . .	15
---------------------	------------------------------------	----

<b>2) Die Kantatentexte</b>	16
-----------------------------	----

a) Die Textvorlage:	- Großaufbau . . . . .	16
---------------------	------------------------	----

	- Modell: BWV 4 . . . . .	17
--	---------------------------	----

b) Das Textgefüge:	- V. Zieglers 1. Band des „Versuchs in gebundener Schreibart . . . . .	17
--------------------	--	----

	- Tabelle . . . . .	18
--	---------------------	----

c) Bachs Textverständnis:	- Bachs Wille zur Verkündigung . . . . .	19
---------------------------	--	----

	- Orthodoxie . . . . .	20
--	------------------------	----

<b>3) Die aufführungspraktischen Möglichkeiten und deren Verwirklichung</b>	21
---	----

a) Vokalbesetzung:	- TABELLE 1: Vokalbesetzung . . . . .	22
--------------------	---------------------------------------	----

	- Kantoreibeanspruchung . . . . .	21
--	-----------------------------------	----

	- Hilfen . . . . .	21
--	--------------------	----

	- Einstudierungsprogrammation? . . . . .	23
--	--	----

b) Instrumentalbesetzung:	- TABELLE 2: Instrumentalbesetzung . . . . .	24
---------------------------	--	----

	- Damalige orchestrale	
--	------------------------	--

	Musiziermöglichkeiten . . . . .	23
--	---------------------------------	----

	- Stadt pfeifer und Kunstgeiger . . . . .	23
--	---	----

	- Mehrchörigkeit . . . . .	25
--	----------------------------	----

	- Solistisch-konzertierende	
--	-----------------------------	--

	Bläsergruppen . . . . .	26
--	-------------------------	----

	FLAUTO PICCOLO . . . . .	26
--	--------------------------	----

	OBOE D'AMORE . . . . .	26
--	------------------------	----

	- Solistische Bläserduette . . . . .	27
--	--------------------------------------	----

	- Colla-parte Bläsergruppen . . . . .	27
--	---------------------------------------	----

	- Solistisch-konzertierende	
--	-----------------------------	--

	Einzelinstrumente . . . . .	27
--	-----------------------------	----

	TROMPETE . . . . .	27
--	--------------------	----

	OBOE D'AMORE . . . . .	27
--	------------------------	----

	OBOE DA CACCIA . . . . .	28
--	--------------------------	----

	VIOLONCELLO PICCOLO . . . . .	28
--	-------------------------------	----

<b>4) Die Satzfaktur</b>	29
--------------------------	----

a) Instrumentale Strukturen:	- TABELLE 3: Satzfaktur . . . . .	30
------------------------------	-----------------------------------	----

	- Konzertanter Ausprägung . . . . .	29
--	-------------------------------------	----

	ORCHESTRALER	
--	--------------	--

	BESETZUNG . . . . .	29
--	---------------------	----

- BWV 103/1 „Sinfonie“ . . . . .	31
- TABELLE 4: Gegenüberstellung BWV 103/1—1049/1 . . . . .	31
KAMMERMUSIKALISCHER BESETZUNG . . . . .	32
- Tanzartiger Ausprägung . . . . .	32
- TABELLE 5: Pastoralt rhythmische	
- Sätze . . . . .	33
- Orgelartiger Ausprägung . . . . .	34
- Choralischer Ausprägung . . . . .	34
- Motettischer Ausprägung . . . . .	34
- Duettischer Ausprägung . . . . .	34
- Solistischer Ausprägung . . . . .	35
<b>b) Vokale Strukturen:</b>	
<b>c) Kombination instrumental-vokaler Strukturen:</b>	
- Horizontaler Art . . . . .	35
- Vertikaler Art . . . . .	35
AUSSERLICH . . . . .	35
INNERLICH . . . . .	36
<b>d) Deutungsversuch:</b>	
- Aus Textauslegung hervorgehend . .	36
- Aus Musiziermöglichkeiten erwachsen . . . . .	37
- Gemäß Satzfunktion und Bedeutung innerhalb der Kantate .	37
- Durch Inspiration aus gerade parodierten Kompositionen und deren Schwesternwerken . . . . .	38
- Aufgrund gleichzeitiger praktischer Beschäftigung mit früheren Werken .	38
- Mehrhöriges Instrumentarium . . .	38
AUSSERE GRÜNDE . . . . .	39
INNERE GRÜNDE . . . . .	39
- Formkombinationen . . . . .	39
- Mehrhörigkeit mit Formkombinationen . . . . .	40
<b>e) Stilkritik:</b>	
<b>5) Die konstruktive Dimension der Kompositionsreihe</b>	40
a) Grundsätzliches:	
- TABELLE 6: Die konstruktive Dimension der Kompositionsreihe .	41
b) Gruppe a:	
- TABELLE 7: Innere Beziehungen Gruppe a . . . . .	42/43
c) Gruppe b:	
- TABELLE 8: Innere Beziehungen Gruppe b . . . . .	43/44
d) Gruppe c:	
- TABELLE 9: Innere Beziehungen Gruppe c . . . . .	45/46
e) Gruppe d:	
- TABELLE 10: Innere Beziehungen Gruppe d . . . . .	47/48
<b>B) Die Werkformen und ihre Zusammenhänge</b>	
<b>1) Instrumentale Gebilde</b>	
- Parodien . . . . .	49

<b>2) Freie Chorsätze</b>	- <i>Fugischer Form</i> . . . . .	49
	- TABELLE 11: <i>Freie Chorsätze fugischer Form in motettischer Anlage</i> . . . . .	49/50
	- <i>Freier Form</i> . . . . .	49
<b>3) Choralgebundene Sätze</b>		51
a) Instrumentaler und solistischer Ausprägung:	- <i>Instrumental</i> . . . . .	51
	- <i>Vokalsolistisch</i> . . . . .	51
	- <i>Vokalduettisch</i> . . . . .	51
b) Chorischer Ausprägung:	- <i>Als Choralchorsätze</i> . . . . .	52
	- <i>Kantionalsätze</i> . . . . .	53
<b>4) Motivgeprägte monodische Ausformungen</b>		54
a) Arioso-Ostinate Typen:	- <i>Orchestral-konzertanter Faktur</i> . .	54
	- TABELLE 12: <i>Analogien zwischen BWV 85/1—108/1</i> . . . . .	55
	- <i>Solistischer Faktur</i> . . . . .	55
	- TABELLE 13: <i>Die Violoncello-piccolo-Sätze und ihre Vorlage</i> <i>Notenvergleich der Ritornelle</i> . . . . .	56
	- TABELLE 14: <i>Die Violoncello-piccolo-Sätze und ihre Vorlage</i> <i>Harmonisch-formaler Bauvergleich des Ritornells</i> . . . . .	57
	- TABELLE 15: <i>Die solistisch-konzertanten Continuosätze und ihre Vorlage</i> <i>Notenvergleich der Ritornelle</i> . . . . .	59
	- TABELLE 16: <i>Die solistisch-konzertanten Continuosätze und ihre Vorlage</i> <i>Formvergleich</i> . . . . .	60
b) Instrumentalsolistische Typen:	- <i>Der Streichersatz BWV 108/2</i> . . . . .	58
	- <i>Der Unisono-Bläsersatz BWV 176/3</i> . . . . .	58
	- TABELLE 17: <i>Analogien zwischen BWV 108/2—176/5</i> . . . . .	61
	- <i>Die solistischen Holzbläsersätze</i> . . . . .	58
	- TABELLE 18: <i>Die solistischen Holzbläsersätze</i> . . . . .	62
c) Duettische und triomäßige Typen:	- <i>Vokaler Dominanz</i> . . . . .	63
	- <i>Instrumentaler Dominanz</i> . . . . .	63
	- TABELLE 19: <i>Ritornellsubstanz-vergleich BWV 175/6—87/3</i> . . . . .	64
d) Konzertante Typen:	- <i>Triomäßiger Faktur</i> . . . . .	65
	- TABELLE 20: <i>Analogien zwischen BWV 6/5—85/5</i> . . . . .	66

- <i>Tanzartiger Faktur</i> . . . . .	65
- <i>Doppelhöriger Ausprägung</i> . . . . .	67
- <i>Mit solistischer Trompete</i> . . . . .	67
- TABELLE 21: <i>Analogien zwischen BWV 103/5 – 128/3</i> . . . . .	68
e) <b>Accompagnato-Rezitative:</b>	
- <i>Musikalische Oratorie</i> . . . . .	69
- <i>Mit rhetorisch-bildhaften Figuren</i> . . . . .	69
TONMALEREI . . . . .	69
- <i>Mit rhetorisch-affekthaltigen Figuren</i> . . . . .	70
FIGURALKANONIK . . . . .	70
- <i>BWV 183/3</i> . . . . .	70
	71
<b>5) Strukturkombinationen</b>	
a) <b>Horizontaler Art:</b>	
- <i>Dacapoformen mit „angehängtem“ Mittelteil</i> . . . . .	71
- <i>Zweiteilig heterogen</i> . . . . .	72
- <i>Heterogenteilig-ritornell-rundgeschlossen</i> . . . . .	72
b) <b>Vertikaler Art:</b>	
- <i>Vertikal-strukturell ungebunden</i> . . . . .	72
- <i>Choralisch gebunden</i> . . . . .	73
c) <b>Deutungsversuch:</b>	
- <i>Innere Veranlassung</i> . . . . .	73
<i>Außere Veranlassung</i> . . . . .	74

### III. Frühere Werkgruppen und ihr potentieller Einfluß

#### A) Die Vorjahreskantaten gleicher Bestimmung

1) <b>Vorleipziger Entstehungszeit:</b>	- TABELLE 22: <i>Potentielle Einflüsse vorleipziger Kantaten</i> . . . . .	76
	- <i>Zu Ostern</i> . . . . .	75
	- <i>Zu Jubilate</i> . . . . .	75
	- <i>Zu Pfingsten</i> . . . . .	75
	- <i>Zu Trinitatis</i> . . . . .	75
	- TABELLE 23: <i>Form- und Ritornellbauvergleich BWV 194/5 – 176/3</i> . . . . .	77

#### 2) **Leipziger Entstehungszeit**

##### a) **Textanlage:**

- TABELLE 24: <i>Potentielle Einflüsse Textanlage</i> . . . . .	79
- <i>Gruppe a</i> . . . . .	78
- <i>Gruppe b</i> . . . . .	78
- <i>Gruppe c</i> . . . . .	80

##### b) **Die fugischen Chöre und**

##### **ihre potentiellen Vorlagen:**

- <i>Die fugischen Chöre motettischer Art</i> . . . . .	80
- <i>Die Chorfugen des Bachschen Kombinationsverfahrens</i> . . . . .	81
- TABELLE 25: <i>Die Fugen des Bachschen Kombinationsverfahrens</i> . . . . .	82

##### c) **Der fugische Satz BWV 87/1**

##### **und seine Vorlage:**

- TABELLE 26: <i>Der fugische Satz BWV 87/1 und seine Vorlage</i> . . . . .	83
---	----

d) Die imitierenden Satzstrukturen in Triofaktur:	- TABELLE 27: <i>Die imitierenden Triosätze</i>	85
	MODELLE . . . . .	
e) Die Choralbearbeitungen:	- TABELLE 28: <i>Die imitierenden Triosätze</i>	86
	ABLEITUNGEN . . . . .	
	- TABELLE 29: <i>Choralbearbeitungen</i>	88
	Struktureinflüsse . . . . .	
<b>B) Zeitlich unmittelbar vorausgehende Werke</b>		
<b>1) Die Werke zu Palmarum und 1. Ostertag</b>		87
a) Die Festtagskantate zu Mariae Verkündigung (Palmarum):	- <i>Mehrhöriges Instrumentarium</i> . . . . .	87
	- <i>Vokaleinbau</i> . . . . .	89
	- TABELLE 30: <i>Potentielle Einflüsse zeitlich unmittelbar vorausgehender Werke I</i> . . . . .	90
b) Schäferkantate – Osteroratorium:	- TABELLE 30: <i>Potentielle Einflüsse zeitlich unmittelbar vorausgehender Werke II</i> . . . . .	90
	- <i>Vorausplanung der Parodie</i> . . . . .	89
<b>2) Die Zweitfassung der Johannespssion</b>		91
a) Der Einfluß auf den Eingangschor zu BWV 6:	- TABELLE 31: <i>Der Einfluß aus Sätzen der Johannespssion auf den Eingangschor zu BWV 6</i> . . . . .	92
b) Der Einfluß auf den Eingangschor zu BWV 103:	. . . . .	91
<b>C) Kantaten mit neu verwandten Parodieverlagen</b>		
<b>1) Rückgriff auf die Vorjahreskantate BWV 59</b>		91
<b>2) Rückgriff auf die Jagdkantate BWV 208</b>	- TABELLE 32: <i>Potentielle Einflüsse aus Kantaten mit neu verwandten Parodieverlagen</i> . . . . .	93
	- TABELLE 33: <i>Form- und Ritornellbauvergleich BWV 208/2 – 175/6 A</i> . . . . .	95
	- TABELLE 34: <i>Formvergleich BWV 208/7 – 68/4 – 175/2</i> . . . . .	97
	- TABELLE 35: <i>Ritornellvergleich BWV 68/4 (208/7) – 175/2</i> . . . . .	98
<b>3) Rückgriff auf Vorlage zur Vorjahreskantate BWV 173</b>	. . . . .	100
<b>4) Erkenntnis</b>	- <i>Gattungsparodierung</i> . . . . .	100
	- <i>Kombinationsfreudigkeit</i> . . . . .	100
<b>IV. Die Einzelwerke im Spiegel ihrer Berührungspunkte</b>		
<b>A) Zwischenschöpferische Zusammenhänge</b>		
<b>1) Die textlichen Bezüge</b>		101
a) Innerhalb des Einzelwerks: - <i>Geistiger Aufbau</i>		
	VORJUBILATE-TEXTES . . . . .	101
	TEXTES DER M. V. ZIEGLER . . . . .	101

b) Innerhalb der Kantatengruppe:	- <i>Die Kirchenlieder und ihre Bestimmung</i>
	BACHS VERHÄLTNIS ZUM KIRCHENLIED . . . . . 102
	BACHS ORIENTIERUNG AM KIRCHENLIED . . . . . 103
	- TABELLE 36: <i>Bachs Orientierung am Kirchenlied</i> . . . . . 104
	- <i>Klassierung der Dicta-Vertonungen</i> . . . . . 103
	CHORISCHE SÄTZE . . . . . 103
	ARIOSE SÄTZE . . . . . 105
	REZITATIVISCHE SÄTZE . . . . . 105
2) Die formalen, strukturellen und motivischen Bindungen	105
a) Innerhalb des Einzelwerks:	- <i>Im Kirchenlied</i> . . . . . 105
	CHORALE BINDUNGEN . . . . . 106
	MODALE BINDUNGEN . . . . . 106
	- TABELLEN 37 a-d: <i>Die choralen und kirchentonalen Bindungen</i> . . . . . 107-110
	- <i>Durch konzentrische Gegensatzpaare</i> . . . . . 106
	- <i>BWV 74</i> . . . . . 106
b) Innerhalb der Kantatengruppe:	- <i>Motivisch-strukturelle Entsprechungen</i> . . . . . 112
	DIE KLEINE SEXTE ALS „EXCLAMATIO“ . . . . . 112
	DIE „MIXOLYDISCHE“ SEPTIME . . . . . 114
3) Die Polarität von BWV 249 und BWV 74	115
	- TABELLE 38: <i>Die Polarität von BWV 249 und BWV 74</i> . . . . . 116
	- <i>Vom Textgefüge</i> . . . . . 115
	- <i>Besetzung und Form</i> . . . . . 115
	- <i>Tonale Entwicklung</i> . . . . . 117
4) Konkordanz potentieller musikalisch-struktureller Herkünfte und Bezüge	118
	- <i>Deutungsversuch</i> . . . . . 118
	- TABELLE 39 a-d: <i>Konkordanz</i> . . . . . 119-122
B) Bloße Werkzusammenstellung oder sinnbildlicher Zyklus ?	
1) Der großformale Zusammenbau	123
a) Grundsätzliches:	- <i>Bauprinzipien</i> . . . . . 123
	- <i>Baudimensionen</i> . . . . . 124
b) Formale Bindungen:	- <i>Nebeneinander von strengen und freien Formen</i> . . . . . 124
	- <i>Überlagerung eines konzentrischen Kerns</i> . . . . . 125
2) Theologisch-symbolischer Deutungsversuch	125
a) Grundsätzliches:	. . . . . 125
	- <i>Liturgische Bedingungen</i> . . . . . 126

b) Symmetriiform:	- <i>Gestalterische Bedingungen</i>	126
c) Der geistige Aufbau des Zyklus:	- <i>Symbolik der Architektur</i>	127
	- TABELLE 40: <i>Der geistige Aufbau des Zyklus</i>	128
	- <i>Allegorische Gestaltungsträger</i>	129
	TEXTLICH . . . . .	129
	BESETZUNGSMÄSSIG . . . . .	129
	STRUKTURELL . . . . .	130
	FORMAL . . . . .	130
	KOMBINATIONEN . . . . .	131
d) Die künstlerische Anlage der gedanklichen Schwer- gewichte:	- TABELLE 41: <i>Allegorische Gestaltungsträger</i> . . . . .	132
	- <i>Das Kantatenfünft vor Pfingsten</i> .	131
	- <i>BWV 74 als Zentrum des Zyklus</i> . .	133
	- <i>Die Interdependenz der geistigen Kernpunkte</i> . . . . .	135
	- TABELLE 42: <i>Die Interdependenz der geistigen Kernpunkte</i> . . . . .	137
	- <i>Schering: Bachs Symbolisierungs- gabe</i> . . . . .	139
Nachwort		
Literaturverzeichnis		140