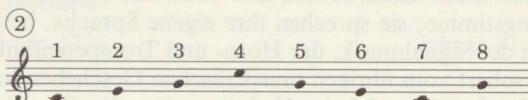


- Sinfonia F-Dur BWV 1046 a (Weimarer Zeit?)
- Brandenburgisches Konzert Nr. 1, F-Dur, BWV 1046, Satz 1 (1721)
- Orchestersuite Nr. 1, C-Dur, BWV 1066, Gavotte II (vor 1724?)
- Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 143, Satz 5: „Der Herr ist König ewiglich“ (Neujahr; vor 1713?)
- Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“ BWV 70 a, Satz 1 (2. Advent, 6. 12. 1716)
- Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119, Satz 7: „Der Herr hat Guts an uns getan“ (Ratswahl, 30. 8. 1723)
- Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“ BWV 70, Satz 1 (26. Sonntag nach Trinitatis, 21. 11. 1723)
- Kantate „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127, Satz 4: „Wenn einstens die Posaunen schallen“ (Estomihi, 11. 2. 1725)
- Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ BWV 52, Satz 1: Sinfonia (23. Sonntag nach Trinitatis, 24. 11. 1726)
- Kantate „Tönet, ihr Pauken“ BWV 214, Satz 7: „Kron und Preis gekrönter Damen“ (Geburtstag der sächsischen Kurfürstin und polnischen Königin Maria Josepha, 8. 12. 1733)
- Weihnachts-Oratorium BWV 248, Teil I, Satz 8: „Großer Herr, o starker König“ (1. Weihnachtstag, 25. 12. 1734)

Das Fanfarenthema zeigt ein wechselndes Erscheinungsbild; doch besteht kein Zweifel, daß wir es durchweg mit ein und demselben Modell zu tun haben. Es stellt sich wie folgt dar:



Bei mancherlei Verschiedenheit der Themenbildung im einzelnen stehen die ersten drei Töne bei Bach stets im Auftaktverhältnis zum vierten und beschreiben den aufsteigenden Dreiklang als rhythmisch in sich einheitliche Folge von drei Sechzehntel-, Achtel- oder Viertelnoten. Die nachfolgenden Melodieglieder des Modells werden in unterschiedlicher, aber je spezifischer Weise abgewandelt. So bleibt der Quartschritt von der 4. zur 5. Note zwar stets unverändert, wird aber zum Teil ein- oder zweimal wiederholt. Die anschließende Wendung von der Dreiklangsterz über den Grundton in die Quinte (6.–8. Note) findet sich verschiedentlich frei ausgestaltet mittels der Blechbläsermanier der „Haue“, einer aus drei Triolenachteln oder zwei Sechzehnteln und einem Achtel bestehenden Figur in rückschlagender Melodiebewegung (e'–c'–e', e'–c'–g' und ähnlich). Der Schlußton ist dann oft noch breit ausgeführt und durch markant rhythmisierte Repetitionen diminuiert, zum Teil auch mit einem Triller verziert.² – Als Sonderfall ist der abweichende Schluß des Hörnerthemas in der Sinfonia BWV 1046 a und ihren Abkömmlingen mit dem angehängten Quintschritt

² Das Thema wird in der hier skizzierten Weise des öfteren auch innerhalb des jeweiligen Satzverlaufs verändert. Dabei wird es vereinzelt ganz oder teilweise sozusagen in die 2. Dreiklangsumkehrung versetzt, beginnt also mit dem gebrochenen Quartsextakkord g'–c'–e'. Neben diese diastematische Variation tritt als seltene Ausnahme eine tonale, bei der das Thema nach Moll versetzt wird.

aufwärts vom g' zum d'' (Corno II) anzusehen. Wie noch deutlich werden wird, handelt es sich nicht um eine Variante der kompositorischen Ausführung, sondern des Modells.

II

Das Fanfarenthema stammt nicht von Bach, sondern ist fremdes Gut. Der Nachweis wurde 1970 von zwei Forschern gleichzeitig geführt. Horace Fitzpatrick geht in seiner Monographie „The Horn and Horn-Playing in the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830“ (London 1970) näher auf das 1. Brandenburgische Konzert ein und weist in diesem Zusammenhang als Quelle für das Hörnerthema des 1. Satzes den folgenden Bläser-Grüßruf aus dem frühen 18. Jahrhundert nach, den er, allerdings ohne Quellenangabe, in zwei Fassungen mitteilt:³

③ a)

b)

Die erste Version findet sich einige Jahre später nochmals angeführt (leider mit unklarem Herkunftsnachweis) in einem Aufsatz von Bertil H. van Boer; bemerkenswert ist hier die anscheinend originale Bezeichnung: „Grüßruf mit Halali“.⁴ Einen weiteren, indirekten Beleg bietet Fitzpatrick mit dem Hinweis auf die zitathafte Verwendung des Signals in der Ouverture von Johann Joseph Fux' Ballettmusik (1709) zu Marc'Antonio Zianis Oper „Meleagro“ (1706). Das Fanfarenthema erscheint hier in den Partien von zwei Corni da caccia in F in allerdings leicht abweichender, um ein vorangestelltes g erweiterter Form:⁵

④

Unabhängig von Fitzpatrick machte Edward H. Tarr 1970 auf die mehrfache Verwendung des Fanfarenthemas bei Bach aufmerksam und verwies auf eine weitere Quelle, nämlich eine in Kremsier überlieferte vierstimmige Streicher-Kirchensonate von Heinrich Ignaz Franz Biber, deren 1. Satz, eine „Intrada“,

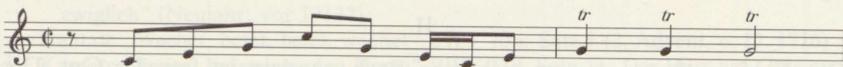
³ Das obere Beispiel auf S. 20 als „Greeting Call, Early 18th century German“; das untere auf S. 62 mit dem Vermerk „Greeting-Call, probably Saxonian, but general in the early eighteenth century in German-speaking countries.“

⁴ B. H. van Boer, Jr., *Observations on Bach's Use of the Horn*, Part I, in: BachQJ XI, 1980, No. 2, S. 21–28, hier S. 27. Van Boers Quellenangabe „after Karstädt and Barbour“ ließ sich nicht verifizieren.

⁵ Fitzpatrick, S. 60f.

unter der Überschrift „Tromba. Udite in Violino solo“ in der Solovioline lauter Fanfarenmotive präsentiert.⁶ Der Part beginnt wie folgt:

⑤



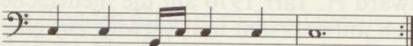
Tarr folgert einleuchtend, daß Biber und Bach sich auf eine allgemeinere Überlieferung beziehen. Der Verwendung bei Biber entsprechend hält er das Signal selbst für eine „Intrada“, eine Fanfare zum Einzug. In diesem Sinne deutet er auch das Fanfarenzitat im Weihnachts-Oratorium mit dem Hinweis, „daß Bach gerade dort eine Intrada einsetzt, wo der Text vom Erscheinen Christi auf Erden erzählt“.⁷

Über die von Fitzpatrick, van Boer und Tarr mitgeteilten Funde hinaus lassen sich einige weitere Belege anführen.⁸ Georges Kastner verzeichnet in seinem „Manuel général de musique militaire à l’usage des armées françaises“ (Paris 1848) eine ganze Reihe von alten französischen Kavalleriesignalen, denen unser Fanfarenmotiv zugrunde liegt, wie etwa die folgenden aus den „Sonneries de trompette et marches de timbales des troupes de Louis XIV“.⁹

⑥

1^{er} Appel du BOUTE SELLE1^{er} Couplet

A CHEVAL

1^{er} C.

⁶ E. H. Tarr, *Monteverdi, Bach und die Trompetenmusik ihrer Zeit*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, S. 592–596; zu Bach und Biber S. 594 ff.

⁷ Ebd., S. 596.

⁸ Nur am Rande vermerkt sei, daß im 19. Jahrhundert im deutschen Postwesen Hornsignale in Gebrauch waren, die auf unserem Fanfarenmodell beruhen (vgl. A. Hiller, *Das große Buch vom Posthorn*, Wilhelmshaven 1985, bes. S. 79–81 und 84). Doch handelt es sich dabei offenbar um eine späte Entwicklung.

⁹ Boute selle = Satteln, A cheval = Aufsitzen. Die oben wiedergegebenen Beispiele von S. 9, weitere auf S. 11–13 und 15–17. Den Hinweis auf das seltene Buch von Kastner

Bemerkenswert ist ferner eine sehr späte, aber offenbar weit zurückreichende deutsche Überlieferung. Es handelt sich um ein Beispiel des „Tafelblasens“ am Dresdner Hof, mitgeteilt 1924 in der *Instrumentenkunde* von Teuchert-Haupt. Der Anfang (auf den wir uns hier beschränken) beruht auf demselben Modell wie die Bachschen Fanfarenthemen:¹⁰

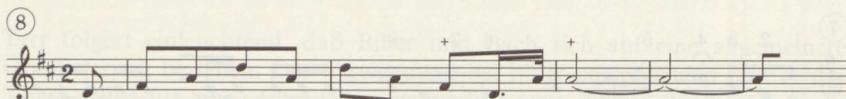
The image shows five staves of musical notation for a fanfare theme. The notation is in G major and 2/4 time. The first staff begins with a circled '7' and contains notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The second staff continues with notes and fingerings 1 through 7. The third staff starts with a circled '8' and continues the melody. The fourth staff has notes with fingerings 1 through 8. The fifth staff concludes the phrase with notes and fingerings 1 through 8.

An Kompositionen, die unser Fanfarenmotiv verwenden, können wir hier ergänzend je ein Werk von Michel Pinolet de Montéclair und eines von Michael Haydn anführen. Montécloirs 1725 in Paris gedruckte Programmsuite „La

(das mir nicht erreichbar war) und die daraus mitgeteilten Notenbeispiele verdanke ich der freundlichen Hilfe von Herrn Dr. Edward H. Tarr, Trompetenmuseum Bad Säckingen.

¹⁰ Teuchert-Haupt, *Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild*, Leipzig 1924, Teil III, S. 35f.; das Notenbeispiel ist abgebildet bei D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst*, Regensburg 1973 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.), S. 105f. Das Buch von Teuchert-Haupt war mir nicht zugänglich. Der Notentext ist offensichtlich nicht fehlerfrei; Kennzeichnung der Hauptnoten mit den Ziffern des „Modells“ (Notenbeispiel 2) von mir. – Eine leicht abweichende Textfassung in: *Es blasen die Trompeten! Ein Fanfarenheft von Ludwig Plass*, Potsdam (Voggenreiter) [1935], S. 3, überschrieben: „Die uralte Tafelruf-Post der Dresdener Hoftrompeter in Diensten des Kurfürsten von Sachsen“; am Schluß: „gez. 1913 Louis Richter (damaliger Oberhoftrompeter)“.

Guerre“¹¹ greift in ihren insgesamt 14 Sätzen reichlich auf Militärsignale zurück. Unser Fanfarenmotiv begegnet, verschiedentlich leicht abgewandelt, in nicht weniger als fünf Sätzen (Marche, Boute-selle, La Charge, Le Canon et la Mousqueterie, La Mêlée generale). Bei seinem ersten Auftreten lautet es wie folgt:



Das Werk von Michael Haydn ist eine Kantate mit dem Titel „Il Lido del Druno Fiume“. Das Fanfarenmotiv erklingt hier in den beiden Trompeten in einer Art Tusch zu Beginn des Eröffnungsrezitativs („Incendio! Fuoco!“).¹²



Veranlassung zu der ungewöhnlichen musikalischen Maßnahme gab Haydn offenbar der Zweck der Kantate: Das Werk entstand im Auftrag des Lambacher Stiftskapitels als Huldigungsmusik für die Prinzessin Josepha von Bayern, die als Braut Kaiser Josephs II. am 19. Januar 1765 auf der Reise nach Wien im Kloster Lambach Station machte.

III

Bach zitiert eine allbekannte Fanfare. Wer zitiert, verweist; aber worauf verweist Bach? Zweierlei scheint uns grundsätzlich bedenkenswert:

1. Im Bewußtsein der Zeit Bachs waren Fanfaren einer bestimmten Ebene der ständisch geordneten Welt verbunden – der höchsten: Der Gebrauch von Trompeten und Hörnern war traditionell Privileg des Adels, Fanfarenmusik Insigne fürstlichen Ranges, Kennzeichen politischer Macht und Ausdruck

¹¹ Im Druck bezeichnet als „Cinquième Concert“. Die Kenntnis des Werkes verdanke ich Edward H. Tarr.

¹² Werkverzeichnis *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works by Charles H. Sherman and T. Donley Thomas*, Stuyvesant, N. Y., 1993 (Thematic Catalogues. No. 17), Nr. 73 („Ninfe in belli semplicitate“). Ergänzende Angaben (insbesondere zum Entstehungsanlaß) nach: G. Croll und K. Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Wien 1987, S. 60–62 und 175. – Den Hinweis auf die Kantate verdanke ich meinem Kollegen am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen Dr. Uwe Wolf. Für die Übermittlung von Kopien des Originalstimmensatzes sei dem Archiv der Benediktinerabtei Lambach freundlich gedankt.

ständischer Lebensform. Für den Hörer der Zeit verweist jedes Fanfarenzitat zunächst einmal auf diese elementaren Zusammenhänge. Im einfachsten denkbaren Fall erfüllt sich somit dessen Zweck, wenn es im Rahmen einer Fürstenhuldigung als direkte Anspielung auf den Rang des Adressaten erkannt wird: Hofzeremoniell ragt gleichsam hinein in die musikalische Darbietung. Über diese einfachste Art des Zitats hinaus besteht die Möglichkeit eines „metaphorischen“ Gebrauchs, bei dem die Zusammenhänge umgedeutet werden und statt auf irdische auf göttliche Hoheit, Herrschaft und Macht verwiesen wird.

2. Fanfaren kennzeichneten herausgehobene Vorgänge und Situationen. Sie dienten dazu, die Ankunft eines Fürsten anzukündigen, die Tafel zu eröffnen oder andere zeremoniale Höhepunkte im höfischen und öffentlichen Leben zu begleiten,¹³ und hatten einen festen Platz in der Parforcejagd wie im militärischen Zeremoniell und Signalwesen. Zweifellos waren die einzelnen Fanfaren dabei nicht beliebig austauschbar, sondern hatten je bestimmte Funktionen und Bedeutungen. Zumindest Grundwissen darüber konnte Bach bei seinen Hörern voraussetzen, und es ist damit zu rechnen, daß er sich auf solche Konnotationen bezieht.

Dieses Wissen ist heute verloren; Funktion und Bedeutung unserer Fanfare sind allenfalls in vagen Umrissen zu erkennen. Läßt man das Sonderproblem der Variantenbildung außer Betracht, so sind anhand der Belege aus dem Signalrepertoire drei Verwendungsarten festzustellen:

- (a) Jagdlicher Grüßruf (vgl. Notenbeispiel 3): Einen festen Platz hatten solche Fanfaren an einem Höhepunkt der Parforcejagd, wenn sich unmittelbar vor dem Halali – der Tötung des erschöpften Wildes – die ganze Jagdgesellschaft zum „Fürstenruf“ oder „Fürstengruß“ versammelte.¹⁴
- (b) Militärisches Signal (vgl. Notenbeispiel 6): Es handelt sich anscheinend ausschließlich oder vornehmlich um Kavalleriesignale. Unsere Belege stammen durchweg aus Frankreich.
- (c) Hofzeremoniell (vgl. Notenbeispiel 7): Die Fanfare war am Dresdner Hof Teil des Tafelzeremoniells. Wahrscheinlich diente sie hier zur Ankündigung und Eröffnung; möglicherweise hatte sie diese Funktion auch noch bei anderen Gelegenheiten des höfischen Lebens.¹⁵

¹³ Vom Theater des preußischen Hofes ist beispielsweise überliefert, daß hier das Kommen und Gehen des Königs vom Trompeterkorps angekündigt wurde (D. Altenburg, a. a. O., S. 116).

¹⁴ B. Pompecki, *Jagd- und Waldhornschnle für Signalthorn, Parforcehorn, Cornet à pistons, Waldhorn nebst Jagd-Signaltuch*, 2., unveränderte Auflage, Neudamm [1926], S. 146; G. Karstädt, *Laßt lustig die Hörner erschallen! Eine kleine Kulturgeschichte der Jagdmusik*, Hamburg 1964, S. 84.

¹⁵ Johann Ernst Altenburg vermerkt in seinem *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795: „Das Tafelblasen, geschieht von einem Hoftrompeter allein, und wird wie ein Feldstück mit schmetternder Zunge geblasen. Eigentlich aber ist es der erwähnte Bekanntmachungsschall *Ban*, welcher ankündigt, daß die Herrschaft sich zur Tafel erheben will“ (S. 91). Den „*Ban*“ erklärt Altenburg als „Ausrufung, Bekanntmachung und Einladung“ (ebenda).

Aus den Beispielen der Verwendung in der Kunstmusik vor, neben und nach Bach wird man nur mit größter Vorsicht Schlüsse auf den Gebrauchszweck der Fanfare ziehen dürfen. Immerhin aber läßt das Melodiezitat zu Beginn von Biber's Intrada in der Tat mit Tarr an eine Bläser-Intrade, eine Einzugs- und Begrüßungsfanfare, denken. Daß das Fanfarenthema bei Fux einer Overture angehört und bei Michael Haydn eine Huldigungsmusik eröffnet, deutet in die gleiche Richtung.

Montéclair's Programmsuite korrespondiert mit den Belegen aus dem Signalrepertoire der französischen Armee. Ob diese Militärsignale auch in Deutschland in Gebrauch waren, bedürfte der Klärung. Uns will scheinen, daß dieses Bedeutungsfeld für Bach nicht in Betracht kommt; wie ja auch die Fanfarenzitate von Biber, Fux und Haydn offensichtlich von vornherein auf eine sozusagen zivile Deutung abzielen und Mißverständnisse anscheinend ausgeschlossen waren. Bei Fux ist die „friedliche Absicht“ freilich auch aus der Hörnerbesetzung ersichtlich: Hörner waren gewissermaßen der „Sonnenseite“ des Hoflebens und hier besonders dem fürstlichen Vergnügen der Jagd zugeordnet, Militärinstrumente (aber nicht nur dies) waren allein die Trompeten.

IV

Wir kommen zurück auf unser „Kabinetstück“ und seine Parodievorlage und auf die Liste der übrigen Werke, in denen Bach die Fanfarenmelodie aufgreift. Wir versuchen, die einzelnen Fanfarenzitate zu deuten. Dabei behandeln wir die Werke in zwangloser Folge, ohne uns an die Chronologie ihrer Entstehung zu binden.

- (1) „Kron und Preis gekrönter Damen“ BWV 214/7: Der Text gilt der Adressatin der Geburtstagsmusik. Die Zusammenhänge sind unkompliziert: Die Trompete bezeichnet den Adelsrang der Gefeierten, die Fanfare „grüßt“ sie als Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen. Insoweit ergibt sich ein ganz ähnlicher Sachverhalt wie bei der Huldigungsmusik von Michael Haydn. Daß die Fanfare bei Bach erst an dieser Stelle und nicht etwa zu Beginn des Werkes (wie bei Haydn) erklingt, ist ein dramaturgischer Kunstgriff: Während in den vorausgehenden Sätzen der Chor und die Personen der allegorischen Handlung von der Königin nur in der dritten Person reden, wird sie nun – obwohl nicht wirklich zugegen – direkt angesprochen. Der Wechsel der Perspektive wird von dem Signalzitat effektiv unterstrichen; es klingt gleichsam Begrüßungszeremoniell von außen in die Arie hinein. Für den naiven Zuhörer mag die Illusion entstanden sein, die Königin betrete im Augenblick den Saal.
- (2) „Großer Herr, o starker König“ BWV 248/8: Das Bewundernswerte ist, daß die Parodie die musikalischen Besonderheiten der Vorlage nicht etwa auf sich beruhen läßt, sondern aufnimmt und metaphorisch umprägt. Der Parodietext ist erkennbar mit dieser Grundabsicht verfaßt, und aus ihr ergibt sich letztlich auch der Ort der Arie im neuen Zusammenhang. Skopus des Parodietextes ist der Gegensatz von niedriger Geburt und Gotteskönig-

tum Jesu. Der Text nennt Jesus einen großen Herrn und starken König; und die Trompetenfanfare kennzeichnet nun den himmlischen Fürsten. Dabei ist sie wohl tatsächlich, wie schon von Tarr gedeutet, „Intrada“, Ankunftssignal, Einzugs- und Begrüßungsmusik: Im Gang des Weihnachtsevangeliums erscheint die Arie nach dem Bericht von der Geburt Jesu. Der Arientext, der ihn – wie im Urbild die Königin – direkt anspricht, heißt ihn gleichsam auf Erden willkommen.

Der Vergleich der beiden Sätze läßt exemplarisch etwas erkennen von der geistigen Leistung und der Qualität der Parodierung. Wer immer die entscheidende Idee gehabt haben mag, Bach oder sein Textbearbeiter – die Neufassung ist auch ein Kabinettstück der Parodiekunst.

- (3) „Der Herr ist König ewiglich“ BWV 143/5: Der Gedanke, das Fanfarenmotiv in übertragener Bedeutung auf „geistliche Materien“ anzuwenden, ist Bach lange vor der Arbeit am Weihnachts-Oratorium gekommen. Den frühesten Beleg einer derartigen Verwendung bietet die Baßarie der nach Alfred Dürr wohl spätestens Ende 1712 entstandenen Neujahrskantate „Lobe den Herrn, meine Seele“, in der das Dreiklangsthema am Schluß des Eingangsritornells (T. 8f.) und später nochmals im Begleitsatz (T. 30f.) in den drei Hörnern im Engführungskanon erklingt.¹⁶ Der inhaltliche Bezug des Fanfarenzitats liegt auf der Hand; es illustriert gleichsam das Stichwort „König“.¹⁷
- (4) „Wachet, betet, betet, wachet“ BWV 70 a/1 und BWV 70/1: Das Evangelium zum 2. Advent, Lukas 21,25–36, handelt vom Ende der Welt und der Wiederkunft Christi und ermahnt zur Wachsamkeit und zum Gebet. Hier knüpft die Kantatendichtung an mit den Worten des Eingangschors: „Wachet, betet, / betet, wachet! / Seid bereit / allezeit, / bis der Herr der Herrlichkeit / dieser Welt ein Ende machet“. Bach setzt in seiner Weimarer Kantate zum 2. Advent 1716 eine Solotrompete ein, die die Fanfare in den beiden ersten Takten als Hauptthema präsentiert und im Satzverlauf ausgiebig zur Geltung bringt. Aus der Textdichtung ließen sich dafür zwei Stichworte namhaft machen: Zum einen „wachet“, ein Wort, das den Gebrauch eines Signalinstruments und signalartiger Wendungen immerhin nahegelegt haben mag. Ob es indes Bach Veranlassung geben konnte, die wohlbekannte Fanfare aufzugreifen, scheint fraglich – es sei denn, diese wäre, worauf allerdings keiner unserer Belege deutet, auch als Wachsignal (etwa im militärischen Bereich) gebräuchlich gewesen. Einleuchtender

¹⁶ Es erscheint ferner nochmals in T. 47 im 3. Horn.

¹⁷ Die solchermaßen „metaphorische“ Verwendung der Fanfarenmelodie scheint uns ebenso wie deren satztechnisch besonders kunstvolle Behandlung entgegen den verschiedentlich lautgewordenen Echtheitsbedenken (vgl. M. Geck, *Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 63–71, hier S. 70; Dürr *St* 2, S. 56 und 199–204; ders., *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“*, *Mf* 30, 1977, S. 299–304) durchaus auf Bach zu deuten.

verbindet sich die Fanfare mit dem anderen Stichwort: „der Herr der Herrlichkeit“; wie im Weihnachts-Oratorium erscheint sie als Zeichen göttlicher Hoheit.

Der Wirklichkeit des Schaffensaktes freilich und der künstlerischen Intention Bachs wird der Verweis auf die beiden Stichworte schwerlich gerecht.¹⁸

Zu bedenken bliebe der gottesdienstliche Zusammenhang, in dem Bachs Musik erklang: Da war soeben das Evangelium verlesen worden, und die Gemeinde hatte, während die Instrumente einsetzten, noch die Worte im Ohr und das Bild vor Augen aus dem 27. Vers: „Und alsdann werden sie sehen des Menschen Sohn kommen in der Wolke mit großer Kraft und Herrlichkeit.“ Die Wiederkunft Christi – das war wohl eigentlich für Bach das bestimmende Bild. Erneut ist dabei an das Weihnachts-Oratorium zu denken: Auch hier erklingt die Trompetenfanzare zur Ankunft des Herrn.

Bach hat die Weimarer Kantate in Leipzig, wo die Figuralkirchenmusik nach dem 1. Advent schwieg, durch Einfügung von Rezitativen und einer Choralstrophe umgearbeitet zu einer Gottesdienstmusik auf den 26. Sonntag nach Trinitatis. Für die musikalischen Bilder und Zeichen des 1. Satzes ist dies ohne Bedeutung. Das Evangelium des Sonntags, Matthäus 25, 31–46, handelt vom Gericht am Ende der Zeiten. So ist der inhaltliche Zusammenhang derselbe; und vielleicht haben überhaupt die ersten Worte der Lesung mit ihrem unmittelbaren Anklang an den Vers aus der zugrunde liegenden Perikope den Anstoß zur Umwidmung auf diesen Sonntag gegeben: „Wenn aber des Menschen Sohn kommen wird in seiner Herrlichkeit ...“ – In der umgearbeiteten Form hat Bach die Kantate zuerst am 21. November 1723 und nochmals am 18. November 1731 aufgeführt.

- (5) „Wenn einstens die Posaunen schallen“ BWV 127/4: In der Estomihi-Kantate von 1725 erscheint das Signal in demselben Sinnzusammenhang wie in „Wachet, betet“. Der Text handelt vom Jüngsten Tag und spricht vom Schall der Posaunen, vom Zusammenbruch des Universums und vom Gericht. Bach setzt eine Trompete ein und überträgt ihr als „Posaunen“-Signal das Fanfarenmotiv (T. 2f.; T. 6f. in Moll). Instrument und Signalmotiv sind Attribute des Herrschers. Übergeordnet ist vermutlich auch hier die Vorstellung der Ankunft Christi.
- (6) „Der Herr hat Guts an uns getan“, BWV 119/7: In dem monumentalen orchesterbegleiteten Chor wird das Fanfarenthema im Trompetensatz

¹⁸ Es ist bisher nie die Frage gestellt worden, ob der Eingangschor etwa parodiert, der Text also erst nachträglich unterlegt sei. Da die Originalpartitur, die am ehesten Aufschluß geben könnte, verschollen ist, ist diese Möglichkeit zumindest nicht auszuschließen. Auffällig an Bachs Musik ist die zugespitzte Dramatik, die sich vor allem mit den ersten Textworten nicht völlig plausibel verbindet. In Betracht zu ziehen bliebe, daß Bach die Kantate in Zeitbedrängnis geschaffen haben muß: Sie gehört zu jener Gruppe von Weimarer Adventskantaten, die Bach Ende 1716 nach dem Tod des Hofkapellmeisters Johann Samuel Drese ausnahmsweise im Wochen- statt Vierwochenabstand vorgelegt hat. Vgl. hierzu Dürr St 2, bes. S. 64–65.

eingeführt (T. 2 und 37, jeweils Tromba III/IV), dann aber auch anderen Instrumenten übertragen, zuerst den Streichern (T. 54), dann den Oboen (T. 58), dem Continuo (T. 60, in Moll), schließlich den Blockflöten (T. 68). Die Fanfarenmelodie ist Teil einer komplizierten thematischen Konstruktion. Sie wird mit zwei charakteristischen Motiven (Motiv a = Tromba I, T. 1–2; Motiv b = Tromba I, T. 3–4) kontrapunktiert, die einander zunächst, während das Fanfarenthema erklingt, ablösen (T. 2/3, 37/38), später aber, teils abgewandelt, sich gleichzeitig mit diesem verbinden (T. 54, 58, 60).

Der Text des Satzes lautet: „Der Herr hat Guts an uns getan, / des sind wir alle fröhlich. / Er seh die teuren Väter an / und halte auf unzählig / und späte lange Jahre 'naus / in ihrem Regimente Haus, / so wollen wir ihn preisen.“

Diese Worte haben offensichtlich nichts mit dem Signalzitat und nichts mit Bachs kunstreicher Konzeption zu tun. Die Diskrepanz macht den von Alfred Dürr aufgrund diplomatischer und musikalischer Befunde ausgesprochenen Verdacht, daß wir es hier mit einer Parodie zu tun haben,¹⁹ zur Gewißheit. Ja, es läßt sich ohne große Kühnheit die These wagen, daß der Satz im Original Teil einer musikalischen Fürstenhuldigung war.

Als Merkwürdigkeit bleibt in diesem Zusammenhang zu erwähnen, daß das Fanfarenthema schon einmal an einer früheren Stelle der Kantate aufscheint. Es handelt sich um Satz 4, das Baßrezitativ „So herrlich stehst du, liebe Stadt“, und hier um den Beginn der Singstimme mit der ersten Textzeile:

10

So herrlich stehst du, liebe Stadt!

Die Fanfarenmelodie hat hier ihre allereinfachste Form. Man ist versucht, eine zufällige Übereinstimmung anzunehmen; die Melodieführung im Dreiklang könnte durch die Fanfarenmotivik der Instrumentaleinleitung nahegelegt sein. Überraschenderweise ist die fanfarenhafte Melodiewendung aber erst durch Korrektur zustande gekommen; die Stelle muß zuerst ganz anders gelautet haben, denn von den acht Noten stehen im Autograph nicht weniger als fünf auf Rasur (1.–2., 4.–6.).²⁰ Das spricht eher gegen einen Zufall. Auch gibt der Korrekturbefund insofern zu denken, als das Ergebnis des Eingriffs nicht überzeugt: Die Deklamation wirkt mechanisch, die Melodiespitze legt sinnwidrig den Hauptakzent auf das Wort „stehst“

¹⁹ Einführungsvortrag über die Kantate am 31. 8. 1984 bei der Sommerakademie J. S. Bach der Internationalen Bachakademie Stuttgart (Manuskript). Zum Parodieproblem siehe auch: ders., *Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119*, BJ 1986, S. 117–120; ferner NBA I/32.1 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 107f.

²⁰ NBA I/32.1 Krit. Bericht, S. 97. Die ursprüngliche Eintragung lautete anscheinend: g c' g | e f g c g.

(zu Lasten von „herrlich“ und „liebe“). Zwar ergibt sich aus dem Text des Satzes auch hier kein inhaltlicher Bezug, der das Fanfarenzitat als sinnhaftig und damit als beabsichtigt ausweise. Aber vielleicht war Bachs Absicht hintergründiger; möglicherweise wollte er, des mangelnden Textbezugs in Satz 7 eingedenk, im Rezitativ die Fanfarenmelodie mit dem Ausruf „So herrlich stehst du, liebe Stadt“ zu einer Art Devise verbinden, um der Signalwendung für ihre spätere Wiederkehr als Instrumentalthema eine neue, mottohafte Bedeutung aufzuprägen.

- (7) Sinfonia BWV 1046 a: Die Bach-Forschung ist sich heute einig, daß das nur in späterer Abschrift überlieferte Werk nicht eine Bearbeitung, sondern eine Frühfassung des 1. Brandenburgischen Konzerts ist. In der Diskussion um Entstehung und ursprüngliche Bestimmung der Sinfonia hat erstmals Heinrich Besseler 1956 eine Verbindung zu Bachs „Jagdkantate“ für Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels („Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208) hergestellt und auf Tonartgleichheit und Besetzungsähnlichkeit, auf die in beiden Werken anzutreffenden Fanfarenmotive und „eine Verwandtschaft der musikalischen Faktur“ hingewiesen.²¹ Bei Johannes Krey wird dieser Ansatz 1961 zu der These ausgebildet, daß die Sinfonia ursprünglich die Overture der Kantate gewesen sei.²² Über Besseler's Hinweise hinausgehend legt Krey dar, daß die Kantate, obwohl so überliefert, in Bachs Aufführung schwerlich mit einem Seccorezitativ, sondern doch wohl mit einer „Sinfonia“ begonnen habe und die Originalpartitur des Werkes, da ihr das erste Blatt fehle, diese Annahme auch durchaus zulasse. Bekräftigt wurde Kreys These 1970 von Martin Geck mit dem Argument, daß die Sinfonia mit der Satzfolge Schnell–Langsam–Tanz (Menuett) vollkommen den damals gängigen Typus der italienischen Opernsinfonie verkörpere.²³ In der 1964 von Alfred Dürr vorgenommenen Umdatierung der Kantate von 1716 auf 1713²⁴ sieht Geck nicht nur kein Hindernis, sondern eine Entlastung von stilkritischen Bedenken, wie sie seiner Ansicht nach mit der Annahme einer Entstehung im Jahre 1716 verbunden wären. In diesem Punkte hat ihm allerdings Hans-Joachim Schulze 1979 widersprochen: Die Sinfonia könne zwar sehr wohl als Einleitung der Kantate entstanden sein, dies allerdings nicht schon 1713, sondern „allenfalls bei einer – mutmaßlichen – Wiederaufführung ..., bei-

²¹ NBA VII/2 Krit. Bericht, S. 21 f.

²² J. Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, in: Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961, S. 337–342; das folgende nach S. 339 f.

²³ M. Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, Mf 23, 1970, S. 139–152; das folgende nach S. 145 f.

²⁴ NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39 ff. – Yoshitake Kobayashi stellt neuerdings eine Vordatierung auf 1712 zur Diskussion (*Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.–13. September 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–308, hier S. 295).

spielsweise 1716“.²⁵ Man wird dieses Problem speziellerer Untersuchung überlassen müssen. Zu bedenken bliebe, daß uns die Sinfonia ja nicht notwendig in ihrer Urgestalt vorliegt und durchaus vor ihrer Metamorphose zum „Brandenburgischen Konzert“ bereits eine eigene Fassungsentwicklung durchlaufen haben könnte.²⁶

Merkwürdigerweise haben die Fanfarenzitate der Sinfonia in der jüngeren Forschungsdiskussion so gut wie keine Rolle gespielt. Dabei bieten sie einen entscheidenden Ansatzpunkt. Aus unserer Sicht ist zweierlei festzustellen:

- a) Die Hörnerfanfaren können in dem offensichtlich weltlichen Werk schwerlich anders gemeint gewesen sein denn als wirklicher, für einen Anwesenden bestimmter „Fürstengruß“; offenbar war die Sinfonia eine Festmusik zu Ehren eines Angehörigen des Hochadels.
- b) Daß das Fanfarenthema Hörnern übertragen ist und in der Variantenform des „Grüßrufs mit Halali“ (mit angehängtem Quintschritt aufwärts; vgl. Notenbeispiel 3a) auftritt, deutet auf einen jagdlichen Zusammenhang.

Die Folgerung, die sich hier aufdrängt, deckt sich im Ergebnis mit der These von Krey und Geck: Für die „Jagdkantate“ BWV 208, die ja genau besehen keine Kantate ist, sondern ein *Dramma per musica* mit allegorischer Handlung, müßte die Sinfonia BWV 1046a die ideale Ouverture abgegeben haben. Die Fanfarenzitate wären zugleich Fürstenhuldigung und Anspielung auf Jagdbrauchtum gewesen und hätten mit letzterem auch jene eigentliche Aufgabe einer Sinfonia erfüllt, die nach Johann Mattheson darin besteht, „eine kleine Abbildung desjenigen [zu] machen, so nachfolgen soll“.²⁷

- (8) Brandenburgisches Konzert Nr. 1, BWV 1046: Auch für die nachmalige Konzertsfassung der Sinfonia gilt es Konsequenzen zu bedenken. Denn das Fanfarenzitat der Hörner tritt hier um keinen Deut weniger als in der Sin-

²⁵ H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 9–26, hier S. 18.

²⁶ Michael Marissen versucht in seinem jüngst erschienenen Aufsatz *On linking Bach's F-major Sinfonia and his Hunt Cantata* (in: *BachQJ* XXIII, 1992, No. 2, S. 31–46) jeden Zusammenhang zwischen Sinfonia und Jagdkantate auszuschließen, ohne allerdings wirklich triftige Argumente beizubringen. Die Rolle des Fanfarenzitats im Kopfsatz der Sinfonia bleibt undiskutiert. Nicht bedacht ist auch, daß die „Jagdkantate“ dem dramatischen Genre zugehört, der Vergleich mit Kirchenkantaten also von vornherein unter erheblichem Vorbehalt steht.

²⁷ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capell-Meister*, Hamburg 1739, S. 234. – Eine umfassende Deutung der Sinfonia im Sinne einer venatorischen Genrekomposition unternimmt Peter Schleuning, „Alle Kreatur sehnt sich mit uns und ängstigt sich noch immerdar“ (*Römer* 8,22). *Fragen des Ersten ‚Brandenburgischen Konzerts‘ an uns*, in: *Die Chiffren Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, hrsg. von Hans Werner Henze, Frankfurt am Main 1990, S. 219–262; einige ergänzende Bemerkungen bei M. Geck, *Johann Sebastian Bach, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 62.

fonia in Erscheinung. Immerhin konnte vielleicht im Rahmen einer konzertmäßigen Darbietung der jagdliche Bezug leichter verblassen als im Weißenfelser Geburtstagsambiente und das Stück so mehr als „Fürstenhuldigung schlechthin“ wirken. Daß das Motiv der Fürstenhuldigung mit den Fanfarenzitäten präsent und auch für jedermann erkennbar war, bedarf keines Beweises. Zu fragen ist aber, was es im Kontext der „Brandenburgischen Konzerte“ bedeutet. Wenn man bedenkt, daß die Sammlung einem Fürsten gewidmet war, liegt die Antwort auf der Hand: Der 1. Satz des 1. Konzerts unterstreicht die Widmung pointenhaft mit einem musikalischen Fürstengruß. Aus der Idee einer klingenden Reverenz dürfte sich auch die Spitzenposition des Konzerts in der Werkreihe erklären (die nun gleichsam mit einer „Intrada“ beginnt); und zugleich könnte hier die Antwort auf die Frage liegen, warum Bach die Sinfonia, die doch der Gattung Konzert eher fernsteht, zu einem solchen umgearbeitet, und das stilistisch 1721 nicht mehr taufrische und formal ziemlich auffällige Werk der Sammlung einverleibt hat.

- (9) Sinfonia der Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“, BWV 52/1: Es überrascht, daß Bach seiner Solokantate zum 23. Sonntag nach Trinitatis 1726 den Kopfsatz der Sinfonia BWV 1046 a vorschaltet. Denn vom Text her ergibt sich zu dessen Fanfarenzitäten keine wie auch immer geartete Verbindung. Parodie aber ist die Kantate ganz gewiß nicht; und selbst wenn sie es wäre, blieben erhebliche Erklärungsschwierigkeiten.

Das entscheidende Dilemma besteht darin, daß Bach, der seinen Leipziger Hörern 1723 in BWV 70 und 1725 in BWV 127 das nämliche Signal in eindeutig zeichenhaftem Textbezug nahebringt, und der einige Jahre später denselben Leipziger Hörern die Kabinettstücke „Kron und Preis gekrönter Damen“ und „Großer Herr, o starker König“ zu verstehen aufgeben wird, doch unmöglich 1726 erwartet haben kann, daß sie die Hörnerfanfaren in der Einleitung seiner neuen Kantate ohne irgendwelche Assoziationen sozusagen als „absolute Musik“ hinnehmen würden.

Des Rätsels Lösung liegt vielleicht in heute nicht mehr erkennbaren äußeren Umständen. Die einfachste Erklärung wäre, daß Bach speziell diesen Satz als Einleitung gewählt hätte, um einen am Gottesdienst teilnehmenden Fürsten zu ehren. Ob dergleichen in einer Leipziger Hauptkirche sich im Rahmen des liturgisch Statthaften bewegt hätte, ist schwer abzuschätzen. Eher wäre wohl an eine gottesdienstliche Aufführung an einem der von Bach gerne besuchten mitteldeutschen Höfe zu denken – sei es, daß Anna Magdalena Bach den Sopranpart im Reisegepäck führte, sei es, daß dieser beispielsweise Pauline Kellner, der Primadonna des Weißenfelser Hofes, zudedacht war (wobei die Wiederkehr einer ehemals weltlichen Kantatenouverture als Kirchensinfonie der Weißenfelser Hofgemeinde nicht mehr Toleranz abverlangt hätte, als Bach sie bald darauf von den Leipziger Kirchenbesuchern beim Weihnachts-Oratorium mit seinen Parodien aus wohlbekannten Huldigungsmusiken fordern sollte).²⁸

²⁸ Daß Bach in der fraglichen Zeit auf Reisen gewesen sein könnte, wird in anderem Zusammenhang bereits von Hans-Joachim Schulze erwogen; vgl. dessen Aufsatz *Neu-*

- (10) Orchestersuite Nr. 1, BWV 1066, Gavotte II: Der Satz gibt Rätsel auf. Zweifellos hat das Zitat eine Bedeutung, und vielleicht sollte auch hier ein Angehöriger des Fürstenstandes „gegrüßt“ werden. Das Fanfarenthema erscheint innerhalb des Werkes allerdings erst an verhältnismäßig später Stelle; auch ist es anders als sonst nicht einer Trompete oder einem Horn übertragen. Möglicherweise ging es hier also nicht um eine Huldigung üblicher Art, sondern mehr um eine indirekte Bezugnahme, eine beiläufige, vielleicht pointenartige Anspielung. Als Entstehungszeit werden aus stilistischen Gründen Bachs Weimarer und Köthener Jahre angenommen: Heinrich Bessler datiert das Werk auf „um 1718“,²⁹ Hans Grüß zieht auch eine frühere Entstehung in Betracht.³⁰ Die Originalpartitur, die hier am ehesten Auskunft geben könnte, ist leider verloren. Der Stimmensatz, der uns das Werk überliefert, ist in Bachs früher Leipziger Zeit, wahrscheinlich 1724, ausgeschrieben worden,³¹ doch geschah dies möglicherweise nicht zum erstenmal. Gerne wüßte man, in welchem Zusammenhang dieses Werk mit seiner ungewöhnlichen Art des Signalzitats entstanden und aufgeführt worden ist. Doch einstweilen bewahrt das Stück sein Geheimnis.

Die Grenzen des Feldes, das wir auszuschreiten versucht haben, sind fließend. Wir haben uns bewußt auf unzweifelhafte, vollständige Melodiezitate beschränkt. Ein prominenter Grenzfall bedarf gleichwohl der Erwähnung: die Arie „Es ist vollbracht“ aus der Johannes-Passion, und hier jene faszinierende Stelle, an der die Trauer dramatisch umschlägt in Triumph: „Der Held aus Juda siegt mit Macht“ (T. 20). Der Soloalt singt diese Worte auf ein Motiv, das sich bei genauerer Betrachtung als Fragment unseres Fanfarenmodells entpuppt. Es fehlen die beiden ersten Töne, und damit fehlt der charakteristische Anfang mit dem aufsteigenden Dreiklang. Dieser aber erscheint, abgespalten und motivisch verselbständigt, im Orchesterpart in freier Sequenzierung in den oberen Streichern, die Achtelwerte dabei aufgelöst in „tumultuöse“ Sechzehntelrepetitionen (T. 21 ff.). Die beiden zusammengehörenden Motive bleiben jedoch melodisch unverbunden. Ein Zitat ist das nicht; eher eine Anspielung. Aber sie fügt sich ins Bild, nicht nur mit den Textstichworten „Held“, „Sieg“, „Macht“, „Kampf“, sondern in einem tieferen Sinne: Der „Held aus Juda“ ist der johanneische Christus, dessen irdische Sendung „auch in der größten Niedrigkeit“ triumphal gedeutet wird und dessen Wesen, wie der Eingangschor der

erkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 22–28, hier S. 25. – Zum Problem außermusikalischer Bezüge der Sinfonia im inhaltlichen Zusammenhang von BWV 52 wenig überzeugend Schleuning, a. a. O., S. 229 und 257.

²⁹ NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 12.

³⁰ Vorwort zu der Bärenreiter Taschenpartitur Nr. 192: J. S. Bach, Overtüre C-Dur BWV 1066, hrsg. von Hans Grüß, Kassel 1974.

³¹ NBA VII/1 Krit. Bericht (H. Bessler, H. Grüß), S. 12; vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 121f.

Passion sagt, „Herrlichkeit“ ist.³² Die Fanfaren-Anspielung will offenbar die ungebrochene Königshoheit Jesu kennzeichnen; und vielleicht ist sie darüber hinaus eschatologisch zu verstehen als Hinweis auf die Wiederkunft Christi. Eine musikalische Gestalt, die allein definiert ist als eine bestimmte Abfolge von Dreiklangstönen, verliert bei ihrer Aufspaltung rasch ihre ohnehin labile Identität. Das Beispiel aus der Johannes-Passion steht an der Grenze der Auflösung des konkreten Fanfarenzitats ins Allgemeine einer Fanfarenmotivik ohne speziellen Bedeutungsgehalt. Wo diese Grenze genau verläuft, ist nicht leicht zu sagen;³³ und in der Frage, inwieweit Bach absichtsvoll „zitiert“ oder sich einfach gängiger Formeln bedient, „Fanfarenvokabular“ gleichsam seiner musikalischen Sprache einschmilzt und womöglich selbständig weiterbildet, läßt sich einstweilen nur spekulieren.³⁴ Von um so größerem Interesse wäre eine Erforschung des Fanfarenrepertoires und der Fanfarenpraxis der Barockzeit. Nicht nur würde damit möglicherweise unser Deutungsversuch sich erhärten und präzisieren lassen; es könnte sich auch noch mancherlei „Fanfarenhaftes“ bei Bach als Zitat erweisen und vertieftem Verständnis erschließen.³⁵

³² Zu den johanneischen Zügen des Christusbildes in der Johannes-Passion siehe A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werk-einführung*, München und Kassel 1988, bes. S. 47ff.

³³ Bereits jenseits dieser Grenze liegt unseres Erachtens das Kopfmotiv des Trompetenthemas der Arie „Ich will von Jesu Wundern singen“ aus der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147/9), obwohl hier nur die beiden ersten Töne des Modells weggelassen sind.

³⁴ Zu diskutieren wären in diesem Zusammenhang der rezitativische Einwurf des Tenors „der Held aus Juda schützt uns noch“ in dem Choralatz „Auf sperren sie den Rachen weit“ der Kantate „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (BWV 178/5, T. 10f.) und die beiden Stellen mit dem Text „wacht auf, eh die Posaune schallt“ in der Baßarie „Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe“ der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ I (BWV 20/8, T. 21f. und 24f.).

³⁵ Einige Hinweise auf nachweisliche und mutmaßliche Fanfarenzitate in Bachschen Hornpartien bei van Boer, a. a. O., S. 24. – Ausgesprochenen Fanfarencharakter hat das Unisono-Thema zu Beginn der Sonata der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (BWV 31/1).