

# Die Choralkantaten von 1724 und Bachs Köthener Besuch

Von William H. Scheide (Princeton, NJ)

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit den 39 erhaltenen Choralkantaten, die im Lauf der ersten neuneinhalb Monate von Bachs zweitem Amtsjahr in Leipzig entstanden (Tabelle A). Trotz des hohen Maßes an Vielfalt im einzelnen weisen sie alle dasselbe grundlegende Konstruktionsprinzip auf und können daher als Gruppe bezeichnet werden. Es ist bemerkenswert, daß – mit Ausnahme des Chorsatzes BWV 99/1, der mit hinzugefügten Hörnern und Pauken als Kopfsatz von BWV 100 wieder auftaucht – nach gegenwärtigem Kenntnisstand keinerlei Bestandteile der gesamten Serie von Bach jemals in einer anderen Komposition oder zu irgendeinem anderen Zweck wiederverwendet worden sind. Die Ähnlichkeit der Formgebung führt gleichsam auf natürlichem Weg zu einer Betrachtung dieser Kantaten als Gruppe. Auch der regelmäßige Wechsel des Cantus firmus in den ersten vier oder fünf Kantaten kann als Beleg dafür gelten, daß Bach sie nicht als einzelstehende Werke ansah. Wenn jedoch alle 39 Kantaten als Teil einer einzigen Gruppe begriffen werden sollten, so hätte diese wahrhaft ungewöhnliche Ausmaße. Sie würde die h-Moll-Messe, das Weihnachts-Oratorium oder die Johannes- und Matthäus-Passion klein erscheinen lassen. Bei einer durchschnittlichen Länge von zwanzig Minuten pro Kantate ergäbe sich eine Gesamtaufführungsdauer von etwa dreizehn Stunden – annähernd das Ausmaß von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“. Wagner konnte für sich in Anspruch nehmen, er sei einem übergeordneten Konzept gefolgt. Könnte es sein, daß Bach bei dieser seiner zweifellos größten kompositorischen Unternehmung ebenfalls einem übergreifenden Plan folgte? Der erwähnte absteigende Wechsel der Cantus firmi in den ersten vier Kantaten scheint eine solche Annahme zu stützen. Nochmals sei betont, daß die vorhandene Werkfolge nicht das gesamte Kirchenjahr umfaßt. Die beiden wichtigen Monate von Ostersonntag bis Trinitatis wurden mit Kompositionen bedacht, die mit Choralkantaten nichts zu tun haben. Mithin ist es falsch, von Jahrgang II als einem Choralkantaten-„Jahrgang“ zu sprechen. Die Folge der Choralkantaten ging bereits am 25. März 1725, dem Fest Mariä Verkündigung, mit der Kantate BWV 1 zu Ende.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Die Zählung von „39 Choralkantaten“ zielt auf deren Textgestalt und meint Werke mit paraphrasierten Binnenstrophen. Zur Vorgehensweise des Textdichters und zu Gründen für das vorzeitige Ende seiner Tätigkeit vgl. *Die Welt der Bach-Kantaten III*, hrsg. von C. Wolff, Stuttgart 1999, S. 227–230 (U. Leisinger) und S. 115 f. (H.-J. Schulze).

Bemerkenswerterweise erklang bei Bachs nächster Aufführung eines geistlichen Werkes (nur fünf Tage nach Mariä Verkündigung) die Johannes-Passion in ihrer zweiten Fassung, diesmal beginnend mit der Vertonung der ersten Strophe des Chorals „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, die später an den Schluß des ersten Teils der Matthäus-Passion versetzt werden sollte. (Mit 23 Strophen zu je zwölf Zeilen ist Sebald Heydens Kirchenlied, die Paraphrasierung einer Evangelienharmonie, sicherlich eines der längsten Lieder). Überdies eröffnete dieser Choralchor die Johannes-Passion nur im Jahre 1725, in unmittelbarem Anschluß an die Choralkantaten.

Diese Beobachtungen stützen die Vermutung, daß Bach für die 39 Kantaten ein übergreifendes Thema im Sinn hatte, zu dem die Fassung der Johannes-Passion von 1725 eine passende Ergänzung bildete. Einige Stellen in der Serie bieten zumindest interessante Einblicke. Das Evangelium für den 1. Sonntag nach Trinitatis ist Lukas 16:19–31, die Parabel vom reichen Mann und vom armen Lazarus. Im Verlauf dieses Gleichnisses stirbt Lazarus, der ein elendes Leben geführt hat, und begibt sich in „Abrahams Schoß“, also in den Himmel. Hierauf bezieht sich der Text von Kantate BWV 75, mit der 1723 Bachs erster Jahrgang seinen Anfang nahm. Im selben Gleichnis stirbt aber auch der reiche Mann und wird in die Hölle verbannt. Dies ist Gegenstand des Chorals „O Ewigkeit, du Donnerwort“ und damit auch von Kantate BWV 20, die dessen Text paraphrasiert und die Folge der 39 Choralparaphrasen mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 eröffnete. Man könnte also sagen, daß die Serie der Choralkantaten gleichsam in der Hölle beginnt.

Was im weiteren Verlauf der Kantatenserie geschieht, ist nicht immer klar, doch lassen sich etwa zwischen den Kantaten für den 2. (BWV 2) und den 20. Sonntag nach Trinitatis (BWV 180) kennenswerte Vergleiche anstellen. Die Evangelien für diese Tage sind parallele Perikopen aus Matthäus (20. nach Trinitatis) und Lukas (2. nach Trinitatis); in diesen wird ein „großes Fest“ geschildert, zu dem keiner der geladenen Gäste erscheint. Zwischen den beiden ähnlichen Bibeltexten und den dazu ausgewählten Liedern besteht jedoch nur eine vage Verbindung, und die Choraltexte sind untereinander sehr verschieden. Thematisch behandeln der Choral „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ und BWV 2 das Flehen verzweifelter und verfolgter gerechter Menschen zu Gott um Hilfe gegen mächtige Peiniger. Man kann daher vermutungsweise eine Verbindung zwischen den Peinigern und der Hölle des vorausgehenden Sonntags ziehen.

Am 20. Sonntag nach Trinitatis zieht der Choral „Schmücke dich, o liebe Seele“ (in BWV 180 paraphrasiert) eine Verbindung zu dem „großen Fest“, indem er es als einen Abendmahlsgottesdienst interpretiert, nach dem der Gläubige sich aus tiefster Seele sehnt. Dies beschwört eine völlig andere Welt als in BWV 2 herauf und inspirierte Bach zu einer seiner schönsten Kantaten.

In BWV 180 liegt die Betonung auf dem Himmel, nicht auf der Hölle. Bedeutet dies, daß Bach im Laufe seiner Choralkantatenfolge versuchte, wie einst Dante von der Hölle zum Himmel vorzudringen?

Wenn wir diesem Gedanken folgend das abschließende Werk der Serie (BWV 1) betrachten, finden wir einen Choral („Wie schön leuchtet der Morgenstern“), der mit dem zugehörigen Evangelium (Mariä Verkündigung) wenig oder nichts zu tun hat, sondern einfach eine Dichtung voll ungetrübter ekstatischer Freude über Jesus und das von ihm verliehene „himmlische Leben“ ist. In dieser Kantate muß Bach an den Himmel gedacht haben.

Wenn aber Bach zu Beginn seiner Serie die Hölle und an deren Ende den Himmel im Sinne hatte und zwischen dem 2. und dem 20. Sonntag nach Trinitatis eher dem Himmel als der Hölle zuneigte, so ist in den 35 verbleibenden Kantaten ein solches Voranschreiten wider Erwarten nicht klar ersichtlich, ja könnte als völlig obskur erscheinen. Denkbar wäre daher, daß die Person, die viele, wenn nicht gar alle 35 der zu paraphrasierenden Choräle auswählte, sich des Interesses Bachs (oder irgend jemand anderes) an dem Voranschreiten von der Hölle in BWV 20 am 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 zum Himmel in BWV 1 am Verkündigungstag 1725 nicht bewußt war. Und wenn man die Abfolge der Orchesterpartituren betrachtet, so wird evident, daß Bach selbst oft mit anderen Dingen beschäftigt gewesen sein muß als nur dem Aufsteigen von der Hölle zum Himmel. Zweckmäßigerweise sollten zunächst die fünf Lücken in der Serie betrachtet werden.

Keine der überlieferten Kantaten auf paraphrasierte Choraltex-te läßt sich den folgenden Aufführungsdaten des Jahres 1724 zuordnen: 6. nach Trinitatis (16. Juli), 7. nach Trinitatis (23. Juli), 12. nach Trinitatis (27. August), Ratswahl (28. August), Reformationsfest (31. Oktober). Das letztgenannte Datum fiel zwischen den 21. und 22. nach Trinitatis (BWV 38 beziehungsweise BWV 115). Wie bereits Alfred Dürr<sup>2</sup> bemerkte, wurde am Reformationsfest wahrscheinlich eine Version der Kantate BWV 80 aufgeführt, die den Choral „Ein feste Burg“ zwar verwendete, nicht aber paraphrasierte und damit genau genommen die Serie der Choralkantaten unterbrach. Vielleicht erklang sie anstelle der auf „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ basierenden Kantate BWV 126, die jetzt dem Sonntag Sexagesimä zugewiesen ist, jedoch viel besser zum Reformationsfest gepaßt hätte. Die für den 12. nach Trinitatis und die Ratswahl bestimmten Kantaten scheinen spurlos verschwunden zu sein, doch muß man davon ausgehen, daß sie 1724 existierten. Rechnet man diese beiden Werke den 39 überlieferten Kantaten hinzu, ergibt sich 41 – nach dem Zahlenalphabet *J. S. BACH*. Vielleicht hat Bach deshalb die Serie mit dem Fest Mariä Verkündigung beschlossen.

<sup>2</sup> BJ 1957, S. 75.



Bezüglich des 6. und 7. Sonntags mag eine Beobachtung Friedrich Smends<sup>3</sup> als Ausgangspunkt dienen, derzufolge Bach am 18. Juli 1724 eine Zahlung für eine Reise nach Köthen erhielt und somit am 6. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1724 (16. Juli) von Leipzig abwesend war.<sup>4</sup> Er kehrte nicht vor dem darauffolgenden Dienstag zurück – vermutlich so spät am Tag, daß er die Arbeit an der Musik für den 7. Trinitatissonntag nicht vor Mittwoch (19. Juli) aufnehmen konnte. Falls ein Text für den 6. nach Trinitatis vorbereitet worden war, kann Bach ihn nicht aufgeführt haben. Gab es überhaupt einen solchen Text? Die aus Tabelle B zu ersehende Häufung von Kantaten mit zwei Chorälen nebst interpolierten Rezitativen in der unmittelbaren Nachbarschaft des 6. nach Trinitatis legt die Vermutung nahe, daß die isoliert stehende Kantate BWV 92, das einzige weitere Werk mit diesem ungewöhnlichen Merkmal, ursprünglich für den 6. Trinitatissonntag vorgesehen war. Ein anderer merkwürdiger Umstand ist, daß die Chormelodie „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ der Kantate BWV 92 in ihrer gegenwärtigen Zuordnung zum Sonntag Septuagesimä identisch ist mit derjenigen in Kantate BWV 111, „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“, die am unmittelbar vorausgehenden Sonntag (3. nach Epiphania) erklingen war. Eine solche Doppelung von Chormelodien findet sich sonst nirgends in der Serie und läßt daher annehmen, daß BWV 92 ursprünglich nicht unmittelbar auf BWV 111 folgen sollte. Hieraus ergeben sich zwei Fragen: Warum ließ Bach fünfeinhalb Monate verstreichen, bevor er BWV 92 aufführte, und warum plazierte er das Werk unmittelbar nach einer Kantate (BWV 111), die dieselbe Chormelodie verwendet? Die plausibelste Antwort wäre, daß er mit anderen Dingen beschäftigt war, die ihn von seinem zu vermutenden übergeordneten Plan ablenkten. Zu fragen wäre nunmehr nach dem Grund dieser Ablenkung. So vorbereitet wollen wir die noch verbleibende Lücke in der Serie der Choral-kantaten betrachten – den 7. Sonntag nach Trinitatis.

Für diesen Sonntag sind wir nicht (wie beim Reformationsfest) auf Spekulationen angewiesen, da in BWV 107 eine eindeutig zuzuordnende Kantate vorliegt – eine Choralkantate *per omnes versus* („Was willst du dich betrüben, o meine liebe Seel“). Der Text aller sieben Strophen blieb unverändert und wurde wie folgt komponiert: Strophen 1 und 7 als Chöre, 2 als Rezitativ und 3–6 als Arien. Es handelt sich hier um die erste durchkomponierte Choralkantate, die Bach in Leipzig schrieb. Sie kann daher nicht als Teil der Serie von Paraphrasen angesehen werden.

Warum wurde sie verwendet?

In diesem Zusammenhang ist es von Wert, sich Dürrs „These 3“ zu vergegenwärtigen,<sup>5</sup> in der er die Möglichkeit erwägt, daß Bach die Sätze 1–5 und 7

<sup>3</sup> F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin [1951], S. 20.

<sup>4</sup> Wir kennen keine Bachsche Kirchenkantate für den 6. Sonntag nach Trinitatis 1724.

<sup>5</sup> NBA I/18 Krit. Bericht (1967), S. 67.

ursprünglich ohne Flöten konzipiert und diese erst nachträglich hinzugefügt hätte. Ein weiterer Anhaltspunkt für die Vermutung, Bach habe BWV 107 bei seiner Rückkehr aus Köthen bereits teilweise komponiert vorgefunden, ist, daß Satz 6 (der einzige Satz, von dem Dürr annahm, er sei nicht fertig gewesen) eine zweite Soloarie für Tenor darstellt. Dies ist sehr ungewöhnlich für eine Kantate von sechs oder sieben Sätzen, die mehr als eine Solostimme verwendet und nicht dialogisch angelegt ist. Als Erklärung würde ich vorschlagen, daß Bach, als er (wohl am Mittwoch, 19. Juli 1724) im Blick auf die bevorstehende Aufführung am 23. Juli die Arbeit an BWV 107 wieder aufnahm und die letzte Arie (Satz 6) zu komponieren begann, sich für Tenor entschied, da er wußte, daß der entsprechende Sänger sie am schnellsten einstudieren konnte.

Unbestreitbar verlangt BWV 107 zwei Flöten, aber ebenso unverkennbar fällt diesen in den Rahmensätzen der Kantate eine eher bescheidene Rolle zu. In BWV 107/6 werden sie unisono geführt und von den sordinierten ersten Violinen verstärkt, während der Continuo pizzicato spielt (siehe Beispiel 1). Genaugenommen scheint die Melodielinie jedoch eine Soloflöte zu verlangen. Der Satz wirkt leicht, fröhlich, tänzerisch und einnehmend. Dies ist die erste Kantate in Jahrgang II, in der Traversflöten eingesetzt werden, zudem die einzige Kantate in der Trinitatiszeit dieses Jahres, die (in BWV 107/1) zwei Flöten mit unterschiedlichen Partien einsetzt. Die zweite Verwendung der Flöte erfolgt zwei Wochen später in BWV 94 – diesmal spielt nur ein Instrument, das die Kantate mit zwei solistischen Takten eröffnet (abgesehen von kurzen Continuo-Einwürfen; Beispiel 2).

Der Gegensatz in der Behandlung der Flöte in BWV 107/6 und BWV 94/1 ist zugleich extrem und vielsagend. Während seines Besuchs in Köthen muß Bach einem im Vergleich zu seinen Leipziger Kräften viel besseren Flötisten begegnet sein, diesen auch gehört und ihn eingeladen haben, mit ihm nach Leipzig zurückzukehren. Tabelle C enthält eine kommentierte Übersicht über die Verwendung von Flöten in der Trinitatiszeit 1724. Wenn es sich allerdings, wie Friedrich Smend behauptet,<sup>6</sup> bei dem Flötisten um Johann Gottlieb Würdig handelte, könnte ein Musiker gemeint sein, der zuweilen zum Tanz aufzuspielen hatte, wo es geräuschvoll zuging und niemand ihm genau zuhörte. Die Aussicht, in der Kirche zu spielen, wo alle Aufmerksamkeit sich auf ihn richtete, mag ihn daher zögerlich und nervös gemacht haben. Die Unisoni in BWV 107/6 könnten somit Bachs Bemühungen entspringen, ihm sein Debüt zu erleichtern.

Offensichtlich gelang das Vorhaben besser als erwartet. Und als der Flötist nach zwei Wochen wiederkam, wollte er an erster Stelle und gleich auch solistisch gehört werden. Beides war der Fall in BWV 94/1, und der Gegensatz zu

<sup>6</sup> Smend, a. a. O., S. 23, 156.

BWV 107/6 ist sehr weitgehend. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Bach zufrieden und ließ den Flötisten (wenn es sich tatsächlich um Würdig handelte) wissen, daß sein Spiel seit ihrer Bekanntschaft in Köthen sich deutlich verbessert habe. Der Flötist äußerte sich zuversichtlich, daß von nun an nichts für ihn zu schwer sein würde, und Bach beschloß, ihn in seiner nächsten Kantate auf die Probe zu stellen; dazu wählte er BWV 101/2, wie BWV 107/6 eine Tenorarie. Dann aber schaltete sich ein neuer Kopist ein (der nur noch in zwei anderen Kantaten auftaucht)<sup>7</sup> und transkribierte den Flötenpart, wobei er in Takt 48 einige hohe Noten tiefer setzte. Doch selbst diese vereinfachte Fassung mag sich als für den Flötisten zu schwierig erwiesen haben, und jemand – wahrscheinlich Bach selbst – ergänzte den Kopftitel mit „Violino solo“. Wenn diese Änderungen von 1724 stammen, scheint Bach den Flötisten gezwungen zu haben, Farbe zu bekennen, indem er etwas komponierte, das dessen Fähigkeiten überstieg. Vielleicht spielte auch die Tonart g-Moll eine Rolle, denn in der folgenden Woche stand BWV 113/5, wiederum eine Arie für Tenor, in D-Dur. Der Flötenpart erwies sich zwar auch diesmal als überaus reich bewegt, doch gab es anscheinend keine weiteren Probleme.

Für den 12. Sonntag nach Trinitatis und die Ratswahl sind keine Kantaten überliefert, und in BWV 33 (13. nach Trinitatis) wird keine Flöte eingesetzt. Tabelle C zeigt allerdings, daß BWV 33 sowie BWV 62 (1. Advent) zwar keine Flöte vorsehen, den jeweiligen Besetzungen jedoch zu entnehmen ist, daß Bach mit der Anwesenheit des Flötisten rechnete. Dies wiederum läßt vermuten, daß es sich bei dem Flötisten tatsächlich um Würdig handelte, der in Köthen bei der Aufführung der Neujahrmusik 1719 gefehlt hatte und für sein unzuverlässiges Erscheinen zu Proben bekannt war.<sup>8</sup> Offensichtlich war er ein Mensch, auf den man nicht immer zählen konnte.

Vom 14. Sonntag nach Trinitatis an aber spielte der Flötist in sechs unmittelbar aufeinanderfolgenden Aufführungen. Fünf von sechs Arien sind für Tenor bestimmt. Die erste, BWV 78/4 für den 14. nach Trinitatis, ist ausdrucksvoll und reich bewegt, bereitete jedoch offensichtlich keine Schwierigkeiten, obwohl sie in g-Moll stand – wie BWV 101/2, die nachträglich der Violine zugewiesen worden war. Wiederum entwickelte der Flötist mehr Ehrgeiz und bat um weitere solistische Partien in Eingangssätzen und Arien. Inzwischen wurden jedoch auch die Oboisten hellhörig und verlangten ähnliche Aufgaben. Die ständigen Auftritte eines auswärtigen Flötisten mochten ihre Eifersucht erregen. BWV 99 für den 15. nach Trinitatis beginnt mit Solopassagen für

<sup>7</sup> Vgl. K. Hofmann, *Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn. Drei Studien*, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*. Fs. für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag, Göttingen 2003, S. 247–268.

<sup>8</sup> Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York 2000, S. 204.



Flöte und Oboe d'amore I, wobei diejenigen für die Flöte wesentlich reicher bewegt sind. Und die übliche Flötenarie mit Tenor BWV 99/3 enthält vielleicht die schwierigste und virtuoseste Musik aller unverändert belassenen Flötenstimmen. Für die Flöte gibt es außerdem das Duett BWV 99/5 mit Oboe d'amore I sowie Sopran und Alt, das an die ähnliche Besetzung fünf Wochen zuvor in BWV 101/6 erinnert.

Jetzt wollte auch der zweite Oboist an den Instrumentalsoli in einem Eingangschor beteiligt werden, und dies findet sich in BWV 8/1 für den 16. nach Trinitatis. Die beiden Oboi d'amore setzen imitativ ein, während die Flöte hoch über ihnen eine unabhängige Partie spielt. Deren Stimme wurde zunächst von einem von Bachs Hauptkopisten, Christian Gottlob Meißner, ausgeschrieben und für „Fiauto Piccolo“ bestimmt, eine Blockflöte, die eine Oktave oder eine None höher steht als die gewöhnliche Altblockflöte. Da Meißner die Stimme in D-Dur notierte, muß er angenommen haben, daß es um das Intervall einer None ging. Dies scheint jedoch ein Irrtum gewesen zu sein; ein eine None höher stehender „Fiauto Piccolo“ stand offenbar nicht zur Verfügung und es wurde schließlich entschieden, eine gewöhnliche Flöte in E-Dur spielen zu lassen. Also wurde der D-Dur-Part ausgestrichen und Meißner fertigte einen neuen in E-Dur, den er „Travers“ überschrieb; anschließend fügte der bereits im Zusammenhang mit BWV 101 erwähnte neue Schreiber der Flötenstimme in den Takten 45–51 tiefere Noten ein. Das gleiche erfolgte in der Arie BWV 8/4 für Baß, Flöte und Streicher, wo dieser Kopist (bei seinem letzten nachweisbaren Vorkommen) in zehn Takten hohe Noten tiefer legte. Mehr als zwanzig Jahre später erinnerte Bach sich an die Probleme, die die hohen Noten der Flöte bereitet hatten, und schrieb Stimmen für eine neue Fassung von Kantate BWV 8 in D-Dur (statt E-Dur) aus. Ein weiterer Grund für Reibungen zwischen speziell dem ersten Oboisten und dem Gastflötisten ist die Zuweisung der Tenorarie BWV 8/2 an den Spieler der Oboe (d'amore) und nicht wie gewöhnlich an den Flötisten.

In der darauffolgenden Woche jedoch gewann der Flötist mit den Arien BWV 130/5 für Michaelis und BWV 114/2 für den 17. nach Trinitatis seine Position als Begleitung des Tenors zurück, auch wenn dies seine einzigen Soloauftritte in den beiden Kantaten waren. BWV 114/2 ist vielleicht seine größte Arie mit ihren eindrucksvollen Passagen im lombardischen Rhythmus, der sich auch in der großen Bearbeitung des „Vater unser“ für Orgel (BWV 682) aus Clavier-Übung III findet.

Sein Interesse an konzertartigen Soli in Eingangschören hatte der Flötist allerdings noch nicht aufgegeben. Ein wichtiges Beispiel ist BWV 96/1 für den 18. Sonntag nach Trinitatis. Für diesen Satz war ein „Fiauto Piccolo“ (die bereits erwähnte kleine Blockflöte) vorgesehen und die lang ausgehaltenen Noten des Choral-Cantus-firmus wurden vom Sopran in den Alt verlegt, wo sie weniger Gefahr liefen, das Flötenobligato zu überdecken. Die Soprane konn-

ten ihren freieren Part nun unbeschwerter singen. Für BWV 96/3, die erste Arie, trug die Flötenstimme eine neue Zuweisung: „Travers: Solo“. Offensichtlich handelte es sich bei dem Spieler des „Fiauto Piccolo“ in BWV 96/1 und der „Travers[iere]“ in BWV 96/3 um dieselbe Person. Es überrascht kaum, daß die Arie BWV 96/3 dem Tenor zufiel.

Von diesem Zeitpunkt an trat der Flötist alle zwei Wochen in Erscheinung (mithin in derselben Kirche, vielleicht weil er ihre Akustik bevorzugte). Am 20. Sonntag nach Trinitatis fiel ihm die Begleitung einer Tenorarie in BWV 180 zu. Die Stimmen zu dieser Kantate sind verloren, daher kann nicht genau gesagt werden, wie der Flötenpart aussah. Immerhin ist ersichtlich, daß neben der Arie für Tenor und Flöte BWV 180/2 der Eingangschor und das Alt-Rezitativ BWV 180/4 jeweils ein Paar obligater Altblockflöten verlangen. Ob der Gastflötist eine dieser Partien übernahm, läßt sich nicht entscheiden.

Ein herausragender Bestandteil der Kantate BWV 180 ist der dritte Satz, ein solistischer Choral für Sopran, der nicht nur vom Continuo begleitet wird, sondern auch von einem in der autographen Partitur nicht näher bezeichneten, im Altschlüssel notierten Instrument, dessen tiefste Note das kleine c ist (wie bei einer Viola). Dies erinnert unmittelbar an einen weiteren nicht bezeichneten Obligatpart im Altschlüssel (tiefste Note g wie bei einer Violine), der in der Arie BWV 5/3 für den 19. nach Trinitatis 1724, also eine Woche vor BWV 180, den Tenor begleitet. In abschriftlichen Partituren von BWV 180 findet sich die Bezeichnung „Violoncello piccolo“, ein Instrument, das Bach in den nächsten Monaten mehrfach verwendete.

Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß der Flötist der Tenorarie BWV 180/2 den Sopran in BWV 180/3 mit seiner Begleitung in der Bratschenlage hörte. Dies wird ihm gefallen haben, denn bei seinem nächsten Auftritt in BWV 115 für den 22. nach Trinitatis ist die zweite Arie mit Sopran, Flöte und Violoncello piccolo besetzt. Die tiefsten Noten des letztgenannten Instruments steigen zweimal in ununterbrochenen Skalen zum tiefen D hinab und berühren an zwei weiteren Stellen das tiefe Cis. Falls Bach in BWV 5/3, 180/3 und 115/4 das gleiche Instrument einsetzte, hatte dieses seinen Tonumfang innerhalb von drei Wochen von der Violin- zur Violoncellolage erweitert.

Doch der Flötist war immer noch an Eingangssätzen interessiert, und Bach erfüllte ihm seinen Wunsch, indem er ihn in BWV 115/1 – wie sieben Wochen zuvor in BWV 99/1 – gemeinsam mit einer Oboe d’amore einsetzte, diesmal begleitet von unisono geführten Violinen und Violen.

Eine merkwürdige Situation ergibt sich in der nächsten Kantate mit Flöte, BWV 26 für den 24. Sonntag nach Trinitatis. Wiederum tritt in der ersten Arie die Flöte gemeinsam mit dem Tenor auf (BWV 26/2). Diesmal erscheint jedoch neben der Flöte auch eine Violine. Die ursprüngliche Besetzungsangabe spezifizierte offensichtlich nicht die Zahl der Violinen, da der Violino-I-Part zunächst „Violini“ lautete und die Takte 1–44 auch in der Violino-II-



Stimme stehen. Dann wurden die Takte in der zweiten Violinstimme aus- gestrichen und in beiden Stimmen wie auch in der Partitur die Bezeichnung „Violino solo“ eingetragen. Diese Partie ist über weite Strecken mit der orna- mentierten Flötenstimme unisono geführt und dient sonst der harmonischen Unterstützung. Sie ist nicht unverzichtbar, und die Arie würde auch ohne sie sehr gut klingen. Man fühlt sich an die Unisoni in der siebzehn Wochen zuvor aufgeführten Kantate BWV 107/6 erinnert, doch ich kann mir nicht einmal vorstellen, daß dies auch nur zwei Wochen später dem Spieler von BWV 94/1 gefallen hätte. Eine Zeitlang dachte ich, die Partie sei für den Gastflötisten bestimmt gewesen, der aber in letzter Minute absagen mußte, so daß die Vio- line herangezogen wurde, um einen weniger versierten Flötisten vor Ort zu unterstützen. Meine jüngste Idee ist, daß, da der 24. nach Trinitatis auf den 19. November 1724 fiel, der reisende Flötist an einer Erkältung gelitten haben mag, die Befürchtungen um die Qualität seines Spiels aufkommen ließ. Doch während er am Freitag noch sämtliche Violinen zu benötigen glaubte, fühlte er sich am Samstag bereits besser und entschied, daß eine Solovioline hin- reichend sei. Es ist in der Tat ein schwieriger und anspruchsvoller Obligato- part, und wenn der Flötist nicht bei bester Gesundheit war, ist sein Wunsch nach Unterstützung leicht zu verstehen. Wenn er jedoch bei seiner Abreise aus Leipzig bereits nahezu wiederhergestellt war, mag Bach zwei Wochen später zum 1. Advent (1724 umfaßte die Trinitatiszeit 25 Sonntage) eine äh- nliche und vielleicht abschließende Rolle für ihn vorgeschwebt haben (danach setzte das vorweihnachtliche *tempus clausum* ein). Tatsächlich aber trat die- ser Flötist in der Serie der Choralkantaten kein weiteres Mal in Leipzig auf. BWV 62/2 für den 1. Advent ist eine Arie für Tenor und Streicher, die aller- dings eine Partie von flötenhaftem Duktus zu spielen haben. Fast erscheint dieser Satz wie ein Gedenkstück, das zeigt, wie sehr Bach seinen Flötisten vermißte.

Die Besuche des Flötisten hatten sich über einen Zeitraum von 18 Wochen er- streckt. In dieser Zeit erklangen sechs Solopartien für Travers- oder Blockflöte in Eingangssätzen von Kantaten; ferner gab es dreizehn Arien, davon zehn für Tenor und je eine für Sopran, Alt und Baß, und schließlich zwei Duette für Sopran, Alt und Oboe in BWV 101 (Oboe da caccia) und BWV 99 (Oboe d'amore). Wenn er, wie Bach meiner Meinung nach gehofft hatte, bis zum 1. Advent geblieben wäre, hätte er insgesamt vierzehn Arien begleitet – das entspricht Bachs Namenszahl und hätte den Komponisten sicherlich erfreut. Aller Wahrscheinlichkeit nach konnten ein oder zwei Leipziger Musiker bei dem Gastmusiker das Flötenspiel erlernen, und Bach befand, daß sie ein für das öffentliche Auftreten akzeptables Niveau erreicht hatten. Tatsächlich setzte er sie an zwei nachweihnachtlichen Feiertagen ein – zwei Traversflöten an Epiphania (BWV 123), eine Traversflöte an Mariä Reinigung (BWV 125) und zwei Blockflöten am Sonntag Estomihi (BWV 127).

Allerdings waren die Oboisten und ersten Geiger noch immer verärgert über das, was sie als Bachs Rücksichtnahme auf einen extrem launischen Flötisten betrachteten, und bedrängten ihn mit Forderungen nach gleichartiger Behandlung. Doch Bach winkte ab und kehrte stattdessen zu seinem für die Kantatenreihe gewählten Thema des Voranschreitens von der Hölle zum Himmel zurück. Er beschloß für Weihnachten ein Sanctus zu komponieren, das dieses Ziel abstecken würde. Das imposante Stück wurde schließlich ein Teil der h-Moll-Messe. Für den Neujahrstag komponierte Bach Kantate BWV 41, die mit einem der prachtvollsten Chöre in seinem gesamten Œuvre beginnt und an vielen Stellen ihres ausgedehnten Verlaufs den Himmel vorwegnimmt. Derartige Vorhaben dürften ausgereicht haben, seine Aufmerksamkeit bis Epiphantias 1725 zu binden.

Nun ist es wahrscheinlich, daß zumindest ein Oboist und speziell ein Violinist den Johannistag 1724 in Erinnerung behalten hatten, als in Kantate BWV 7 für den Eingangschor BWV 7/1 und die Tenor-Arie BWV 7/4 eine „Violino Concert“-Stimme sowie eine weitere „Violino Concertino“-Stimme für einen zweiten Solopart in BWV 7/4 verlangt wurden. Alle drei Soli enthalten kraftvolle Musik mit schnellem Passagenwerk. Es erscheint durchaus möglich, daß es sich bei den Solisten, die diese Stimmen ausführten, um Gastmusiker handelte. Desgleichen ist denkbar, daß ein ähnlicher Sachverhalt bei BWV 139 für den 23. nach Trinitatis 1724 vorliegt, wo in der ersten Violinstimme der Tenorarie BWV 139/2 die Bezeichnung „Violino I Concertato“ auftaucht. Ein solcher Titel findet sich allerdings nirgends in den Partien des Gastflötisten.

Jedenfalls führte Bach am 1. Sonntag nach Epiphantias die Kantate BWV 124 auf, in deren autographischer Partitur und Originalstimmen die folgenden Bezeichnungen verwendet werden: „I Hautb: Conc: d'Amour“ auf dem Umschlag, „Hautb. Concert. d'Amour“ über dem obersten System der ersten Akkolade der Partitur und „Hautbois Concert d'Amour“ zu Beginn der Oboenstimme. Im Eingangschor BWV 124/1 fällt der Oboe eine prominente Rolle zu, die an die Partie des Flötisten in BWV 94/1 erinnert, wenngleich sie längst nicht so wirkungsvoll ist. Der Satz enthält eine Reihe von Passagen mit mühsamen Sechzehntelnoten, die gelegentlich von dem Choral-Cantus-firmus im Sopran überdeckt werden. Die erste Arie BWV 124/3 sah eine Besetzung mit Tenor, Oboe d'amore und Streichern vor, eine weitere Erinnerung an die Vorlieben des Gastflötisten. Der zweite Oboist wohnte dieser Aufführung wahrscheinlich bei und teilte seinem Kollegen mit, daß von dessen „Concert“-Solo in BWV 124/1 weite Passagen wegen der Soprane nicht zu hören gewesen waren. Und er hatte noch andere Kritikpunkte. Die Sechzehntelläufe waren für die Oboe d'amore undankbar, die Musik hätte ausdrucksvoller sein können, und er selbst wollte mit einer ähnlichen Partie bedacht werden. Vor allem aber mußte man den Sopran-Cantus-firmus eliminieren.

Es ist interessant zu sehen, in welchem Maße Bach bereits in der folgenden Woche in BWV 3 für den 2. Sonntag nach Epiphania auf sie einging. Weder in der Partitur noch in einer der Stimmen taucht die Bezeichnung „Concert“ auf, auch gibt es keine Tenorarie. In BWV 3/1 setzen die Oboen nacheinander mit einer überaus schönen und expressiven Melodie imitierend ein, wobei das Satzgefüge einen harmonischen Reichtum von außerordentlicher Dichte aufweist. Und was wurde aus dem störenden Choral-Cantus-firmus im Sopran, der die für die Oboisten interessanteren Passagen verdeckte? Bach begrub ihn erstmals wieder seit dem 3. nach Trinitatis 1724 (BWV 135/1) im Baß. Bei jedem Einsatz des Chorals erklingen in Sopran, Alt und Tenor Varianten des Oboenthemas, das in keiner Beziehung zu der vom Baß gesungenen Choralmelodie steht. Die Choraleinsätze sind zudem die einzigen Stellen, an denen die Oboisten sich ausruhen und Atem schöpfen können. Damit wird sehr wenig von ihrem Spiel durch den Chor überdeckt. Innerhalb der Binnensätze von BWV 3 treten die Oboen allerdings nur in Nr. 5 auf, einem Duett von Sopran und Alt, in dem sie gemeinsam mit den ersten Violinen unisono spielen. Die Musik ist lebhaft und munter, ganz und gar nicht ausdrucksvoll. Soviel tat Bach für die Oboisten.

Zu diesem Zeitpunkt verblieben in der Serie noch die folgenden sechs Termine: 3. Sonntag nach Epiphania, Septuagesimä, Mariä Reinigung, Sexagesimä, Estomihi und, eineinhalb Monate später, Mariä Verkündigung. Der Dichter der Paraphrasen verwendete Lieder, die in den von Detlef Gojowy kompilierten Gesangbüchern (siehe Tabelle B) für den 3. Sonntag nach Epiphania, Mariä Reinigung, Estomihi und Mariä Verkündigung vorgesehen sind.<sup>9</sup> Somit verbleiben Septuagesimä und Sexagesimä. Für den letztgenannten Sonntag wurde die Kantate BWV 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ verwendet, die ursprünglich wohl für das Reformationsfest vorgesehen, dann jedoch vermutlich durch BWV 80 ersetzt worden war. Die Kategorie „Lieder vom Wort Gottes“, in die dieser Choral offensichtlich passen würde, ist nach Gojowy jedoch nicht nur für das Reformationsfest geeignet, sondern auch für den Sonntag Sexagesimä. Der genannte Choral wurde daher für diesen Tag ausgewählt, und damit blieb nur noch Septuagesimä. Doch dieser Tag bot eine ganze Reihe von Themen, darunter „Vom christlichen Leben und Wandel“, das sich auch am 6. nach Trinitatis findet. Vielleicht ließ das diesen Tag als passenden Ort für die noch nicht benutzte Kantate BWV 92 erscheinen, obwohl ihre Chormelodie die des Chorals von einer Woche zuvor wiederholte. Die beiden Chöre sind jedoch von sehr unterschiedlichem Charakter.

Auch in die eineinhalb Monate zwischen Estomihi und Mariä Verkündigung fielen eine Reihe wichtiger Ereignisse. Bach komponierte heute verschollene Werke für eine Hochzeit am 12. Februar und für den Geburtstag des Herzogs

<sup>9</sup> Die Bezugnahme auf Gojowy in Tabelle B betrifft diese Tage nicht.



von Weißenfels am 23. Februar. Es wird angenommen, daß die Musik des letztgenannten Werkes in das Oster-Oratorium BWV 249 eingegangen ist. BWV 249a/5 ist die einzige Arie mit einem Instrumentalsolo – eine Sopranarie mit Flötenbegleitung, wobei das Flötenobligato dem Gastmusiker der Trinitatiszeit durchaus gerecht geworden wäre. Wenn einige von Bachs regulären Geigern anwesend waren, werden sie dies bemerkt haben, und ihr Interesse, auch für sich Anerkennung zu gewinnen (wie es den Oboisten gelungen war), dürfte gestiegen sein. Es überrascht daher nicht, daß Bach, als er sich im Laufe des folgenden Monats an die Komposition von BWV 1 machte, in dem einleitenden Choralchor und in der Tenorarie BWV 1/5 neben den üblichen „2 Violini Rip.“ einen „Violino Concert 1.“ und einen „Violino Concert 2.“ einsetzte. Letzten Endes aber dienen all diese ostentativ benannten Stimmen nur dazu, Bachs Wissen um die Grenzen seiner Spieler zu unterstreichen.

Nur in 22,7% des Chorsatzes und in 37% der Arie haben diese Soloviolinien eigene und unabhängige Stimmen, und selbst dann bewegen sie sich häufig parallel (in Terzen und Sexten). Die Partien sind ausgesprochen anspruchslos und eindeutig weniger interessant als die Soli in BWV 7 und BWV 139. Zudem konkurrieren sie im Chorsatz mit zwei Hörnern, die ein wesentlich größeres Volumen entfalten können. Wir können nur hoffen, daß ihre Ehrentitel „Violino Concert“ und die Zuweisung der Tenorarie, sonst immer Favorit des großen Flötisten, ihnen einige Genugtuung bereiteten.

Um nun jedoch zu dem bereits erwähnten Thema der gesamten Serie als einem Aufsteigen von der Hölle zum Himmel zurückzukehren: Stellt BWV 1 den Himmel mit der gleichen ekstatischen Freude dar, wie sie in dem zugehörigen Choraltext „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, in dem für Weihnachten 1724 komponierten Sanctus der h-Moll-Messe oder in BWV 41 für den Neujahrstag 1725 deutlich wird? Ich zumindest glaube das nicht. Im Vergleich mit diesen grandiosen Werken könnte man sagen, daß Bach in BWV 1 einen sehr hübschen Himmel auf Krücken betritt. Vielleicht dachte er an die letzten beiden Zeilen von BWV 3/1: „Der schmale Weg ist trübsalvoll, den ich zum Himmel wandern soll.“ Die Form der Choralparaphrase behielt er jedoch bei, selbst als er am 6. nach Trinitatis nach Köthen reisen mußte, selbst als er deswegen Kantate BWV 92 mit ihren zwei Chorälen und interpolierten Rezitativen verschieben mußte und selbst als der virtuose Flötist auftauchte, dessen Ankunft Unruhen verursachte, die sich bis zur letzten Kantate BWV 1 auswirkten. Dies sind allerdings nur die Ablenkungen, die Spuren hinterlassen haben; es wäre falsch anzunehmen, daß es nicht noch andere gab, von denen keine greifbaren Spuren geblieben sind. Solche Störungen könnten Bach leicht davon abgehalten haben, sich auf sein Vorhaben mit der Schärfe und Klarheit zu konzentrieren, die er angestrebt hatte. Die Fassung der Johannes-Passion von 1725, die mit dem deutschen Agnus Dei-Lied „Christe ... erbarm dich unser“ (BWV



Tabelle A: Bachs 39 Choralkantaten von 1724/25

Den Choralkantaten liegt jeweils ein Kirchenlied zugrunde. Dessen erste und letzte Strophe werden im Eingangschor und Schlußchoral wörtlich übernommen, während die Mittelsätze die Binnenstrophen des Liedes paraphrasieren, gewöhnlich in der Form von Arie und Rezitativ.

Lfde. Nr.	Datum	Liturgische Bestimmung	BWV	Stimmelage des Chorals im Eingangschor	Lfde. Nr.	Datum	Liturgische Bestimmung	BWV	Stimmelage des Chorals im Eingangschor
1724									
1	11. Juni	1. Sonntag n. Tr.	20	Sopran	21	5. Nov.	22. Sonntag n. Tr.	115	Sopran
2	18. Juni	2. Sonntag n. Tr.	2	Alt	22	12. Nov.	23. Sonntag n. Tr.	139	Sopran
3	24. Juni	Johannis	7	Tenor	23	19. Nov.	24. Sonntag n. Tr.	26	Sopran
4	25. Juni	3. Sonntag n. Tr.	135	Baß	24	26. Nov.	25. Sonntag n. Tr.	116	Sopran
5	2. Juli	M. Heimsuchung	10	Sopran, dann Alt	25	3. Dez.	1. Advent	62	Sopran
6	9. Juli	5. Sonntag n. Tr.	93	Sopran	26	25. Dez.	1. Weihnachtstag	91	Sopran
7	30. Juli	8. Sonntag n. Tr.	178	Sopran	27	26. Dez.	2. Weihnachtstag	121	Sopran
8	6. Aug.	9. Sonntag n. Tr.	94	Sopran	28	27. Dez.	3. Weihnachtstag	133	Sopran
9	13. Aug.	10. Sonntag n. Tr.	101	Sopran	29	31. Dez.	Sonntag n. Weihn.	122	Sopran
10	20. Aug.	11. Sonntag n. Tr.	113	Sopran	1725				
11	3. Sept.	13. Sonntag n. Tr.	33	Sopran	30	1. Jan.	Neujahr	41	Sopran
12	10. Sept.	14. Sonntag n. Tr.	78	Sopran	31	6. Jan.	Epiphania	123	Sopran
13	17. Sept.	15. Sonntag n. Tr.	99	Sopran	32	7. Jan.	1. Sonntag n. Ep.	124	Sopran
14	24. Sept.	16. Sonntag n. Tr.	8	Sopran	33	14. Jan.	2. Sonntag n. Ep.	3	Baß
15	29. Sept.	Michaelis	130	Sopran	34	21. Jan.	3. Sonntag n. Ep.	111	Sopran
16	1. Okt.	17. Sonntag n. Tr.	114	Sopran	35	28. Jan.	Septuagesimae	92	Sopran
17	8. Okt.	18. Sonntag n. Tr.	96	Alt	36	2. Feb.	Mariae Reinigung	125	Sopran
18	15. Okt.	19. Sonntag n. Tr.	5	Sopran	37	4. Feb.	Sexagesimae	126	Sopran
19	22. Okt.	20. Sonntag n. Tr.	180	Sopran	38	11. Feb.	Estomihi	127	Sopran
20	29. Okt.	21. Sonntag n. Tr.	38	Sopran	39	25. März	M. Verkündigung	1	Sopran



Tabelle B:

## 1. Zwei Choräle mit Rezitativ in den Choralkantaten des 2. Jahrgangs

Nr. in Tab. A	Datum	BWV	Text-Form								Gojowy*	
			A = Aria, Cl = Choral, ClmR = Cl mit R, R = Rezitativ									
6	9. 7. 1724 (5. S. n. Tr.)	93	Cl	ClmR	A	Cl	ClmR	A	Cl			Ja
7	30. 7. 1724 (8. S. n. Tr.)	178	Cl	ClmR	A	Cl	ClmR	A	Cl			Ja
8	6. 8. 1724 (9. S. n. Tr.)	94	Cl	A	ClmR	A	ClmR	A	A	Cl		Ja
9	13. 8. 1724 (10. S. n. Tr.)	101	Cl	A	ClmR	A	ClmR	A	Cl			Ja
<i>Fünfeinhalb Monate später:</i>												
35	28. 1. 1725 (Septuag.)	92	Cl	ClmR	A	Cl	R	A	ClmR	A	Cl	Nein

## 2. Ein Choral mit Rezitativ in den Choralkantaten des 2. Jahrgangs

10	20. 8. 1724 (11. S. n. Tr.)	113	Cl	Cl	A	ClmR	A	R	A	Cl		
<i>Vier Monate später:</i>												
26	25. 12. 1724 (1. Weihn.)	91	Cl	ClmR	A	R	A	Cl				
29	31. 12. 1724 (S. n. Weihn.)	122	Cl	A	R	ClmR	R	Cl				
33	14. 1. 1725 (2. S. n. Ep.)	3	Cl	ClmR	A	R	A	Cl				
36	2. 2. 1725 (M. Reinig.)	125	Cl	A	ClmR	A	R	Cl				
37	4. 2. 1725 (Sexag.)	126	Cl	A	ClmR	A	R	Cl				

\* Vgl. Detlef Gojowy, *Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit*, BJ 1972, S. 24–60. S. 37 stellt G. fest: „Viele der von Bach gewählten Lieder erfahren jedoch in keinem Gesangbuch eine Zuweisung“ (gemeint sind die 85 von G. ausgewerteten Gesangbücher). In der letzten Spalte unserer Tabelle bedeuten „Ja“, daß der für die betreffende Kantate herangezogene Choral in mindestens einem der von Gojowy durchgesehenen Gesangbücher dem entsprechenden Sonn- oder Feiertag zugewiesen ist, „Nein“, daß eine solche Zuweisung nicht nachweisbar ist. Letzteres trifft für 12 (= über 30 %) von 39 Kantaten zu. Offenkundig fühlten Bach bzw. sein Librettist sich nicht veranlaßt, den gedruckt vorliegenden Zuweisungen zu folgen, auch nicht in der Nachweihnachtszeit. Jedenfalls sind in keinem der 85 Gesangbücher die Lieder „Das neugeborne Kindelein“ (zu BWV 122) bzw. „Liebster Immanuel“ (zu BWV 123) wie bei Bach für den Sonntag nach Weihnachten bzw. das Epiphaniastag vorgesehen.

Tabelle C: Chorkantaten mit Flöten in der Trinitatiszeit 1724

Datum	BWV	Ort	Eingangschor	Mittelsätze (Arien, wenn nicht anders angegeben)
7. S. n. Tr.	107	ThK	2 Traversflöten	Nr. 6: Tenor; Trav. I unisono mit Trav. II und V. I. (siehe Beispiel 1)
9. S. n. Tr.	94	ThK	„Solo“ (siehe Beispiel 2)	Nr. 4: Alt
10. S. n. Tr.	101	NK		Nr. 2: Tenor (oder Violine?); Traversflöte ausgestrichen (unrevidiert); Violine revidiert Nr. 6: Sopran/Alt-Duett mit Oboe da caccia (2 Exemplare, davon eines autograph)
11. S. n. Tr.	113	ThK		Nr. 5 Tenor (nur Partitur, keine Stimmen vorhanden)
13. S. n. Tr.	33	ThK	Kantate ohne Flöten	Nr. 3: Alt und Streicher in C, gemeint sein könnten Tenor und Trav. in G
14. S. n. Tr.	78	NK		Nr. 4: Tenor
15. S. n. Tr.	99	ThK	Solo mit Oboe d'amore	Nr. 3: Tenor Nr. 5: Sopran/Alt-Duett mit Oboe d'amore
16. S. n. Tr.	8	NK	Solo mit 2 Oboi d'amore. Eine Stimme für „Fiauto Piccolo“ in D (durchgestrichen); eine weitere für „Travers“ in E mit tief umgelegter Passage T. 45–51 (frühe Partiturskopie mit hohen Noten).	Nr. 4: Baß. Traversflöte in Partiturskopie mit hohen Noten. In der „Fiauto-Piccolo“-Stimme hohe Noten in zehn Takten umgelegt; notiert in A. – Größere Abschnitte beider Flötenstimmen wurden von C. G. Meißner kopiert, der acht weitere Stimmen vollständig ausschrieb. Die tief umgelegten Passagen wurden von einem anonymen „Schreiber 2“ kopiert.
Michaelis	130	ThK		Nr. 5: Tenor
17. S. n. Tr.	114	NK		Nr. 2: Tenor
18. S. n. Tr.	96	ThK	Fiauto Piccolo	Nr. 3: Tenor „Travers: Solo“
20. S. n. Tr.	180	ThK	2 Blockflöten (nur Partitur, keine Stimmen vorh.)	Nr. 2: Tenor „Travers“ Nr. 4: Recitativ für Alt und 2 Blfl.
Ref.-Fest	80	ThK		
22. S. n. Tr.	115	NK	Solo mit Oboe d'amore und Unisono-Streichern	Nr. 4: Sopran mit Vc. piccolo
24. S. n. Tr.	26	NK		Nr. 2: Tenor „Travers: Solo“ „Violini unis[oni]“ in Partitur geändert zu „Violino Solo“. In V. I geändert (autograph) von „Violini“ zu „Violino solo“; desgleichen in V. II bis T. 44 (Dominantschluß, Mitte Hauptteil), dann ausgestrichen und „Violino solo“ autograph hinzugefügt.
1. Advent	62	NK	Kantate ohne Flöten	Nr. 2: Tenor und Streicher in G. V. I entspricht in Umfang und Charakter einer Traversflöten-Stimme.

## Beispiel 1

BWV 107/6

Aria

Trav. I/II

VI. I

Continuo

con sord.

pizz.

3

5



## Beispiel 2

BWV 94/1

[Coro]

Trav.

Ob. I/II  
Vi. I/II  
Va.

Continuo