

Der Protestantische Choral. Ein Modell historische Analyse Die Partita " O Gott, du frommer Gott" von J. S. Bach

Dr. Felician Rosca, Temeswar

1. Typologien des protestantischen Chorals

Mit dem Wort Choral meinen wir in weiteren Sinn:

- a. Chorgesang dessen Struktur von der Anpassung der Musik zum Vers abhängt:
- b. Gattung der westeuropäischen Kirchenmusik, die sich durch Meditation, Ruhe und Verinnerlichung kennzeichnet.

Hauptmerkmal des Chorals ist der sehr wenig wechselnde Rhythmus, der aus gleichen und längeren Werten besteht.

Zugleich ist die melodische Linie sehr einfach. Der Choral wird meistens von gemischten Chören interpretiert. Im Mittelalter wurde er in den katholischen Kirchen im Unisono und von den protestanten polyphonisch gesungen.

Historisch kann der protestantische Choral nach den Zonen der Reformbewegungen klassifiziert werden. So finden wir in Deutschland den lutherschen Choral (der als historisches Hommage den Namen des großen Reformators bewahrt): In der Schweiz. Den nordischen Ländern, Ungarn u. a. - Psalmen; in England - den Hymnen wie auch andere Bewegungen die in gewissen historischen Zonen gewachsen sind.

2. Der luthersche Choral

Da er die Ausdruckskraft der gesungenen Texte erkannte, zog Luther das Volk zu aktivem Mitwirken im Gottesdienst heran. So wurde der luthersche Choral, als zur liturgischen Würde erhobener Gemeindegesang, zu einer Sammlung der Gesänge - gesungenes Evangelium - das folgendermaßen systematisiert werden kann: Psalmen, Gesänge für verschiedene Kirchenfeiertage und Katechismus und Gesänge für das Ordinarium der Messe. Martin Luther verdanken wir den größten Teil der Gesänge der Evangelischen Kirche in ihrer Anfangszeit.

Seine wichtigsten Mitarbeiter waren: Johann Agricola, Erasmus Albert, Elisabeth Cruciger, N. Decius, Johann Gramann, Nikolaus Herman, S. Heyden, Justus Jonas, Lazarus Spengler, Paul Speratus und Johann Walter.

Alle diese Dichter nutzten Formen des Volksliedes, besonders der Hymnen und der sogenannten "Leisen" aus dem Mittelalter für die religiöse Musik; die Barform unter Einfluß des Minnesangs für die weltliche Musik. Die Reimstrophe mit konstanter Silbenzahl und ohne fixierte Metrik wurde in großer Masse angewandt. Die Choräle hätten ihre Funktion als Gebrauchsdichtungen für den Kult nicht erfüllen können wenn die Autoren nicht auch die Melodien beigeleitet hätten.

In der Regel lehnten diese sich an die Tradition an, indem sie die religiösen Melodien des Mittelalters wiederaufnahmen, und sie im Einzelfall so umformten daß sie in der Kirche benutzt werden konnten.

Beispiel: "Komm, Gott Schöpfer Heiliger Geist" (1524) Choral von M. Luther nach dem Hymnus "Veni Creator Spiritus".

3. Die Choralpartiten

Die Choralpartiten des XVII. - und XVIII. Jahrhunderts sind instrumentale Werke die die Technik und Ausdrucksweisen der Variationen weltlicher Gesänge die auf dem Choralfuß übernehme, deshalb wurden sie auch mehr fürs Musizieren benützt als für den Kirchendienst, mehr fürs Cembalo oder Positiv als für die große Orgel. Diese zarte und subtile Kunst stammt von der englischen Virginalmusik des XVI. Jh. und als ihr Schöpfer kann Sweelinck angesehen werden mit seinen bekannten Variationen "Mein junges Leben hat ein End".

Scheidt hat mit Hilfe dieser Technik weltliche Melodien bearbeitet die sich vom lutherschen "cantus firmus" wesentlich unterscheiden. Erst Pachelbel in seinen Musikalischen Sterbgedanken (1683) wendet die Technik der weltlichen Partiten im Choral an. Im Vergleich zur entwickelten Technik Sweelinck und Scheidts sind die

Handwerk-artigen Partiten Pachelbels ein sichtbarer Rückschritt; erst G. Böhm flöht der Gattung neues Leben ein und Bach führt sie zur Vollendung.
Der einzige Komponist außer Bach der diese Gattung völlig ausgeschöpft hat war Buxtehude, der Organist aus Lübeck, mit seinen groß angelegten leider undvollendeten Partiten mit obligatem Pedal in "Nun laßt uns Gott dem Herrn". Bach hat diese Gattung nur in seiner Jugend in Angriff genommen und zwar unter direktem Einfluß Böhms.
Außer den genannten Komponisten hat noch J. G. Walther Choralpartiten geschrieben: sonst zufällt die Gattung bald nach 1700 genau wie im XVIII Jahrhundert das Positiv als Instrument verschwindet. Man kann annehmen daß Bach seine Partiten später neu bearbeitet hat. Es wäre interessant zu wissen ob bei Bach die Musik dieser Partiten vom Text beeinflußt ist? An manchen Stellen kann man Ansätze dafür erkennen; es ist ein langer Weg von den Partiten bis zum Orgelbüchlein! Sehr klar sind die letzten beiden Variationen der Partita "O Gott, du frommer Gott". Diese beiden Variationen präsentieren die Texte der Strofen jener Lieder. Dasselbe geschieht auch in den letzten beiden Variationen der Partita "Christ der du bist der helle Tag".

4. Tabelle

BWV

ANGABE

CORPUS

GB

TONART INCIPIT

TIPOLOGIE

ANGABE

ZEITALTER

VERLAG DICHTER MELODIEST

VERLAG (I) NUMMER

DDK

TON ODER

MODUS

766

1702/07

EKG 354

EG 469

e-moll Christ, der du bist der helle Tag, Für dir die Nacht nicht bleiben mag - Abendlied
(ca 1536-1556)

I - Die Morgengesäng für die Kinder neulich zusammengebracht auch dabei die Abend
und Vespergesäng, 1556, Nürnberg Christe qui lux es et dies

Vor dem Jahr 534 Erasmus Alber (ca 1500-1553) XV Jahrhundert

Geistliche Lieder und Psalmen

Frankfurt am Main, ca 1557 (DKL I/I 1557)

Matthäus Le Maistre

(ca 1505-1577)

Geistliche und Weltliche Teutsche Geseng, Wittenberg, 1566

(DKL I/I 1566- Nr. 59)

Cyriakus Spangenberg

(1528-1604)

Christlichs Gesangbüchlein, Eisleben, 1568

(DKL I/1 1568- Nr. 99)

Sethus CALVISIUS

(1556-1615)

HARMONIA Cantionum

Ecclesiasticarum, Leipzig, 1597 (DKLI/1 1597)

Christian Friedrich Witt

(ca 1660-1716)

PSALMODIA SACRA,

Gotha, 1715
(DKL I/1 1715)
I
Nr. 384
a-moll
DDK
A 324, a
767
1702/07
EG 495
Ut-moll O Gott, du frommer Gott, Du Brunnenquell guter Gaben- allgemeines Gebetslied
(1630)
III- DEVOTI MUSICA CORDIS:
Hauß- und Hertz Musica. Johann Heermann,
Leipzig. 1630 (DKL I/1 1630).
Johann HEERMANN
(1585-1647) New Ordentlich Gesang- Buch,
Hannover, 1646 (DKL I/1 1646- Nr. 8 b)
New Ordentlich Gesang-Buch,
Braunschweig, 1648, (DKL I/1 1648)
Voll-ständiges Gesang-Buch,
Lüneburg, 1661,
(DKL I/1 1661)
Praxis pietatis melica
Frankfurt/Main, 1676.
Melodie transformată cu începere de la
Gottfried Vopelius
(1645-1715) II
Nr. 5138
la mineur
768
ca 1708/17
fa-moll Sei begrüßet Jesu gütig, Über alle Maß sanftmütig - Passionslied (1663)
III- PASSIONALE MELICUM:
VON MARTINO JANO: Görlitz, 1663
(DKL I/I 1663) Christian KEIMANN
(1607-1662) Neu Leipziger Gesangbuch, Leipzig 1682
(DKL I/ 1 1682)
Das große CANTIONAL
Darmstadt, 1687
(DKL I/1 1687- S. 537)
Christian Friedrich Witt
(ca 1660-1716)
PSALMODIA SACRA,
Gotha, 1715
(DKL I/1 1715- S. 66)
Praxis pietatis melica
Frankfurt/Main, 1676
Melodie transformată începând de la
Gottfried Vopelius
(1645-1715) III
Nr. 3889 b
g- moll
770
1708/17
e-moll Ach, was soll ich Sünder machen, Ach was soll ich fangen an - Bußlied (1661)
III- Suscitabulum musicum.

Das ist: Musicalisches Weckerlein, Greifswald,
1661 (DKL I/1 1661) Johann
FLITTNER
(1618-1678) Weltlich, Altdorf, 1633
Johann FLITTNER
(1618-1678)
Suscitabulum musicum. Das ist: Musicalisches Weckerlein, Greifswald,
1661
(DKL I/1 1661)
Gottfried Vopelius
(1645-1715)
Neu Leipziger Gesangbuch, Leipzig,
1682
(DKL I/1 1682- S. 1062) IV-
Nr. 3833
re-moll

5. Einiges zur Geschichte der partiten für Orgel Johann Sebastian Bachs.

Leider sind die Autographe der Bach Partiten nicht erhalten mit Ausnahme der Partita "Christ der du bist der helle Tag" BWV 766. Leider ist auch diese Handschrift verloren (oder ist die Sammlung nicht bekannt in der sie sich befindet) heute kennt man nur noch Abschriften die am Ende des XVIII Jh. gewachst wurden. Die Abschriften der anderen Partiten, auch wenn sie von Organisten wie J. T. Krebs, Johann Gottfried Walther oder andere Kopisten fertiggestellt wurden schreiben diese Partiten alle dem jungen Bach zu. So wird die Partita "O gott du frommer Gott" BWV 767 in einer von J. T. Krebs gemachten Kopie aufbewahrt. Ebenso die Partita "Sei begrüset Jesu gütig" BWV 768 existiert in Abschriften die von J. T. Krebs und J. Gottfried Walther und anderen Kopisten realisiert wurden. Die Partita "Ach was soll ich Sünder machen" ist in einer Kopie Johann Gottfried Walther aufbewahrt und wurde von kurzem in der Rudorff Sammlung entdeckt. Die meisten Musikwissenschaftler schreiben dieses Werk sowohl der Orgel als auch dem Cembalo mit Pedal zu, wegen ihres überwiegend französischen Stils (Partitas und Choralvariationen).

Was die Datierung betrifft, stammen die ersten beiden Partiten "Christ der du bist der helle Tag" BWV 766 und "O Gott du frommer Gott" BWV 767 aus den Jahren 1700-1703, als Bach in Lüneburg lebte. In diesen Jugendjahren lernt Bach bei Organisten wie Georg Böhm der in Lüneburg wirkte. Dietrich Buxtehude der bekannte Organist aus Lübeck in Norden Deutschlands und bei dem bekannten Pädagogen und Organisten Jan Adam Reinken der in Hamburg arbeitete. Es wird angenommen daß die beiden Partiten nach dem Praeludium und Fuge in C-dur BWV 531 und der Toccata in e-moll BWV 914 geschrieben wurden die als Bachs erste Kompositionen gelten. In diesen Jugendwerken kann man bereits die außergewöhnliche Regabung für Komposition und Orgelspiel des zukünftigen Genies Bach erkennen. Obwohl Bach seines zartes Alters wegen Einflüsse seiner Lehrer Böhm, Buxtehude oder Reinken aufnimmt kann man vollkommenes Kenntnis und Kompetenz in der Beherrschung verschiedener Kompositionstile feststellen.

6. Die Partita "O Gott, du frommer Gott" BWV 767

In der chronologischen Reihenfolge des BWV hat die Partita "O Gott, du frommer Gott" die Nummer 767. Im "Orgelbüchlein" der Edition Peters erscheint diese Partita bei Nummer 2.

6. 1 Historische Daten:

Johann Heermann veröffentlicht im Jahr 1630 in Breslau eine Lieder- und Gebetsammlung "Devoti musica cordis"...

Der Text stammt vermutlich aus dem Jahr 1623 und hat die Form eines Gebetes. Dieser Text ist eine kleine Zusammenfassung der drei Hauptpunkte des Christentums und zwar: bescheidenes Leben, sein Leid ruhig tragen und mit sich selbst im Einklang sterben. Die Endfassung wird von Johannes Crüger (1598-1662) veröffentlicht, der eine Melodie in a-moll für den Text Johann Heermans komponiert, die 1648 im Band mit Kirchengesänge

"Praxis pietatis melica" erscheint. Die Melodie dieses Hymnus ist wie der Deutsche Hymnologie Wilhelm Nelle (1849-1918) bemerkt ein Gesang der Zartkeit des Gewissens und Aufrichtigkeit wobei in den Psalm 25, vers 8 anknüpft wird.

Die erste Strofe des Hymnus spricht schön bildhaft über die Herkunft des Guten in Bezug auf Psalm LXV Vers 10. Die zweite Strofe erinnert an die Gebote Gottes und an Wunsch des Menschen diese Gebote zu respektieren. Strofe drei ist ein Dialog zwischen dem allwissenden Gott und dem Menschen. Die vierte Strofe enthält die persönliche Erfahrung Johann Heermanns der sich nach den Kriegsjahren 1623-1634 sehr alleine fühlt infolge der Kriegsmisere und der Pest. Die Worte drücken den Wunsch aus den Mut wiederzufinden um das eigene Kreuz mit Würde zu tragen. Die fünfte Strofe führt uns in diese unklare Zeit ein in der jeder noch Frieden und Herzengüte durstete.

Die sechste Strofe erinnert an den Psalm LXXI. Vers 9 wo derselbe Wunsch Heermanns zu Ausdruck kommt die harte Wirklichkeit gut zu überstehen. Die siebte Strofe hat mystischen Charakter. Hier wird der Wunsch ausgedrückt die Seele voll die Freude Gottes aufnehmen doch um dies zu erlangen muß den Körper ins Grab gelangen neben den Eltern, wo er die Ruhe des Todesschafes finden wird. Die achte Strofe erinnert an den Tag an dem die Toten auferstehen werden der Tag an dem Jesus Christus wiederkommen wird wenn Gott die Leiber der Gläubigen aus dem Gräbern nehmen wird. Eine neunte Strofe wurde anonym hinzugefügt. Der Text diese Hymnus suggeriert eine indirekte Verbindung zwischen den Psalmen VIII, XIII, LXVI, LXXIII, LXXIX, LXXXIV, und CXXXIX. Johann Sebastian Bach benutzt in seinem Werk drei Melodien mit diesem Text; jene in a-moll, veröffentlicht 1646 in der Sammlung "New Ordentlich Gesang Buch" in Hannover jene in G-dur, 1693 erschienen in der Sammlung "Meinigisches Gesangbuch" in Meiningen; die dritte in D-dur veröffentlicht 1698 in der Sammlung "Geistliches Gesang Buch" gedruckt in Darmstadt.

6. 2. Biblische Quellen

- Deuteronomon XXXII 4 (erste Str. 1. Vers);
- Psalm XXV 8 (erste Str., 1. Vers);
- Psalm LXV 10 (erste Str., 2. Vers);
- Psalm LXXI erster Teil von 9 (sechste Str., Verse 1-6);
- Sprüche X 2 (fünfte Str., Vers. 7);
- Sprüche XVI 8 (fünfte Str., Verse 4-8);
- Sprüche XVI 31 (sechste Str., Verse 7-8);
- Sprüche XVI 32 (sechste Str., Vers 5);
- Ekklesiast XXX 15 (erste Str., Vers. 5);
- Matthäus XI 29 (vierte Str., Vers 46);
- Mathäus XII 36 (dritte Str., Verse 3-4);
- MathäusXXIV 31 (achte Str., Verse 7-8);
- Markus XIII 27 (achte Str., Verse 7-8);
- Johannes V 28 (achte Str., Verse 1-6);
- Apostelgeschichte VII 58 (siebte Str., Verse 1-4);
- Apostelgeschichte XXIV 16 (erste Str., Verse 7-8);
- Römerbrief V 10 (siebte Str., Vers 2);
- Römerbrief XII 3-6 (zweite Str., Verse 2-4);
- Römerbrief XII 7b (dritte Str., Verse 5-6);
- Römerbrief XII 11 (zweite Str., Verse 1, 5-6);
- Römerbrief XII 12 b (zweite Str., Vers 5);
- Römerbrief XII 18 (fünfte Str., Verse 1-3);
- Römerbrief XII 20 (vierte Str., Verse 5-6);
- Philipper III 21 (achte Str., Verse 6-7);
- Jakobusbrief I 17.

6. 3. Musikalische Quellen

Der Choral "O Gott, du frommer Gott" kann in folgenden Varianten gefunden werden;
A. Der eigentliche Choral: "Orgelchoralbuch"/ Ed. Merseburger 810 nr. 383 in beiden Varianten auf zwei Melodien. Die instrumentale Partita Bachs benützt die erste Melodie. Der Choral ist in Braunschweig 1648 geschrieben erscheint unter BWV 465, bzw. Lüneburg 1661.

Der Choral ist in a-moll in beiden Varianten. Die erste Variante ist dreistimmig, die zweite vierstimmig, aus demselben Grund den wir bei vorigem Beispiel erwarten. Jede Strofe des Chorals wird durch eine Zäsur (ein Beistrich) markiert was beweist daß dieser Choral mit Text benutzt wurde. Der Choral hat sechs Strofen die auch in der Partita erscheinen. Beide Varianten sind harmonisch einfach, isorhythmisch, so daß der Text von der ganzen Gemeinde gleichzeitig ausgesprochen werden konnte, der Sinn wurde unterstrichen, was die Komponisten der reformation eigentlich bezweckten.

B. Die Variante für Chor: "Mehrstimmige Choräle" Band II (Ed. Peters/ Nr. 213-222 in der Form von zwei verschiedenen Melodien mit mehreren Varianten. Die vorliegende Partita benützt die erste Melodie von Nr. 216. Die Melodie des Chorals für diese Sammlung wurde von Hannover 1648 geschrieben, und der Text von Kaspar Ziegler. 1697.

C. Die Instrumentalpartita: "Orgelwerke" Band V/ Ed. Peters-Leipzig, Abteilung II: Choralvariationen Nr. 2. Die Variante die Bach in dieser Partita benützt ist jene von Braunschweig 1648 mit BWV 465 Lüneburg 1661 auf Text von Johann Heermann aus dem Jahr 1630.

Die Partita ist formell in IX Teile strukturiert. Die Haupttonart ist e-moll, und in den 9 Teilen gibt es Modulationen sogar bis in den entfernten Tonarten. Was die harmonische Struktur betrifft, entfernt sich Bach nicht von den harmonischen Andeutungen des ersten Teils, aber trotzdem können die Teile II. und IX. Eher polyphonisch als harmonisch mobilisiert werden.

Die Metrik ist binar mit Auftakt auf der vierten Zählzeit, der Auftakt wird benützt als Mittel um die stylistischen und ästhetischen Hauptcharakteristika des Chorals hervorzuheben.

Stylistisch gehört der Choral "O Gott, du frommer Gott" dem strophischen Styl an der dem protestantischen Choral eigen ist, doch in den weiterern Variationen überwindet der Choral diesen kontrapunktierten Barokstyl durch die instrumentale Art der Registration, und durch die benutzten Chromatismen erreicht er stellenweise eine Sprache die uns heute an Wagner erinnert. Ich denke hier besonders an die VIII. Variation.

Gleichzeitig verwertet Bach durch eine bemerkenswerte Technik der Benutzung des Echos nicht nur den Klang des Instruments sondern auch die verstärkten Klänge der Kathedrale. Authentisch unterstreicht die ganze Melodik des Chorals die Hauptidee des Allmacht Gottes. Manche Analysten bemerken sogar im Laufe der Partiten das wechselhafte Erscheinen der Gottespersonen. Durch die benutzte Musiksprache werden die drei Gottespersonen verschieden in den Vordergrund gedrückt um in der letzten Partita durch meisterhafte Kontrapunktik. Harmonie und Orchestration als Einheit zu erscheinen.

I. Partita

In der ersten Partita benützt Bach den Choral sowie er für Hymnen erscheint, in den anderen VIII Teilen wird die Melodie in verschiedenen Formen bearbeitete, manchmal erscheint sie als Zitat. Bemerkenswert ist die melodische Struktur des Chorals mit wesentlich beschreibendem Charakter in der der Text die Hauptrolle hat, und meistens mit symbolischen Bedeutungen die in den Motiven die im Laufe der folgenden Partiten erscheinen wiederzufinden sind. Also bereist im konzertrierten Choral uns der erste Partita haben wir es mit einer beschreibenden Ästetik zu tun, mit Bedeutung auf dem Gebiet der Andeutung der wichtigsten Eigenschaften der Göttlichkeit.

II. Partita

Die II. Partita beginnt mit einem Auftakt der aus einer Pause und einer Achtelnote (eine Daktyl-Struktur) besteht. Dieser Rhythmus kehrt auch im Choralthema wieder, das oben nicht als Ganzes sondern nur als Zitat erscheint. Eine aufmerksame Analyse des Kontrapunkts wird zeigen daß viele Elemente der Choralmelodie indirekt im Kontrapunkt erscheinen. Die ganze II. Partita ist in Form eines Bicinium geschrieben (zwei Melodien), in der die rechte Hand mit einer anderen Registrierung spielt als die linke.

III. Partita

Die III. Partita bringt ein neues Element, in Form eines Auftaktes. Dieser Auftakt mit seiner Melodiewendungen die manchmal chromatische Tendenzen zeigen, deutet auf die Leiden des Mensch gewordenen Jesus Christus hin.

Der Klang dieser Partita erinnert uns an die spezifischen Formen des Schmerzausdrucks aus der "Matthäuspassion" und "Johannespassion" oder aus der großen Orgelwerken wie:

Fuge und Phantasie in a-moll oder Praeludium und Phantasie in e-moll, und h-moll.

IV. Partita

Durch die Sechzehntelbewegungen des Biciniums zwischen Sopran und Bass erinnert sie uns an die Rhythmiken Strukturen die die Person des Heiligen Geistes symbolisieren. Ich erwähne hier dieselbe Rhythmische Struktur die Bach in der zweiten Fuge des großen Werkes "Praeludium und Fuge in F-dur" bringt.

V. Partita

Die V. Partita bringt ebenfalls eine polyphonische Struktur in Verbindung mit harmonischen Elementen in den Vordergrund ähnlich sowie die III. Der Unterschied liegt im Ästhetiken wo diesmal eher ein Gebet angedeutet wird durch einen fragenden Charakter der eine Antwort in der VI. Partita finden wird.

VI. Partita

Die VI. Partita ist gekennzeichnet vom prägenden Kontrapunkt der Bassstimme, der zur dynamischen Formel wird, mit Symbolcharakter der ganzen Partita. Verschiedene rhythmische Strukturen die in der Bassstimme zu hören sind unterstreichen nicht nur die harmonische Prägnanz bis zu einem gewissen klar konturierten Iktus in jedem Vers sondern auch bis zu gewisse Symbole die die Botschaft der Verse des Chorals kennzeichnen.

VII. Partita

Die VII. Partita durch ihre dreivierteltakt- Struktur bringt uns wieder zurück in die Ambianz der Dreifaltigkeit die vollkommene Ruhe ausstrahlt. Bereits die Benutzung des Taktes mit drei Zählzeiten anstatt des binaren unterscheidet diese Partita von den anderen. Obwohl sie keine grandiose Metrik aufweist, hinterläßt diese Partita einen besonderes ruhigen Eindruck durch ihre Ehrlichkeit und Benutzung der bisherigen Elemente (Takte 20-21), und mit ihrer Zahlensymbolik durch die Zahl 7.

VIII. Partita

Die VIII. Partita kommt als Kontrast in dem die chromatischen Elemente überwiegen. Selten finden wir bei Bach eine ähnliche Spannung. Die benutzte Musiksprache ist faßt wagnerisch. Durch die melodischen Mittel die in dieser Partita benutzt werden finden wir uns in der musikalischen Tragik wieder.

IX. Partita

Die IX Partita vollendet all diese musikalischen Äußerungen zur Heiligen Dreifaltigkeit. Es werden alle bisher gebrachten Elemente wiedergebraucht, wir finden Elemente des Kontrapunktes aus der II Partita, den Auftakt, die Jamb-Struktur (bzw. Anapest). Ich erwähne daß die I. Partita original im Mezzosopran geschrieben ist. Dies deutet auf die hymnische Struktur diese Chorals.

Verglichen mit den Partiten für Violine-Solo oder den Sonaten für Cello sind bemerkenswert sowohl die Struktur des Dialogs, das "bicinium" sowie der Kontrapunkt in Kombination mit harmonischen Elementen, wobei sich Bach Meisterschaft unterstreichte, als auch die Kohäsion in der das religiöse Element erhabene Formen des Ausdrucks religiösen Musik annimmt.