

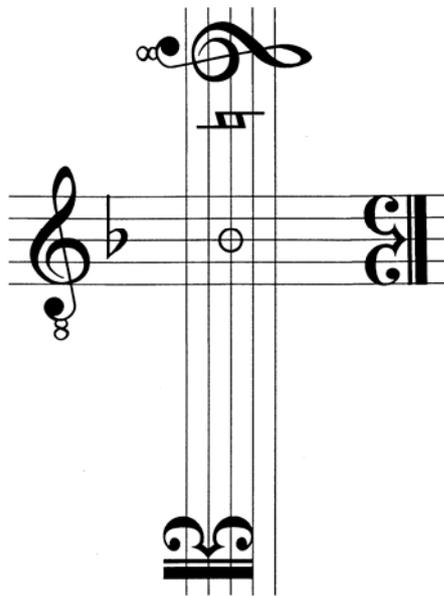
St.-Thomas-Kirche

Hannover-Obererricklingen

Buß- und Bettag

22. November 2000

20:00 Uhr



Geistliche Musik
von Johann Sebastian Bach

Ausführende

Susanne Moldenhauer – Sopran

Claudia Erdmann – Alt

Achim Kleinlein – Tenor

Julian Pages – Bass

Henry Moderlak – Trompete

Joachim Rau – Oboe

Jobst Harders – Traversflöte

Gesa Trippler – Traversflöte

Christoph Heidemann – Violine (Konzertmeister)

Stephanie Engels – Violine

Peter Schultze – Viola

Hannelore Michel – Violoncello

Cordula Cordes – Violone

Christian Walter – Fagott

Axel Wolf – Laute

Thomas Grunwald-Deyda – Orgel

Leitung: Kurt Pages

Programm

Johann Sebastian Bach

(1685 - 1750)

Wachet! betet! betet! wachet!

Kantate zum 26. Sonntag nach Trinitatis – BWV 70

für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Trompete, Oboe, Fagott,
Streicher und Continuo

Komm, du süße Todesstunde

Kantate zum 16. Sonntag nach Trinitatis – BWV 161

für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Traversflöten,
Streicher und Continuo

Missa A-Dur – BWV 234

für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Traversflöten,
Streicher und Continuo

Texte

Wachet! betet! betet! wachet!

1. Coro (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Tromba, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Continuo)

Wachet! betet! betet! wachet!
seid bereit allezeit,
bis der Herr der Herrlichkeit
dieser Welt ein Ende machet;
wachet! betet! betet! wachet!

2. Recitativo (Basso, Tromba, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Continuo)

Erschrecket, ihr verstockten Sünder!
Ein Tag bricht an, vor dem sich niemand bergen kann:
Er eilt mit dir zum strengen Rechte,
o! sündliches Geschlechte,
zum ewgen Herzeleide.
Doch euch, erwählte Gotteskinder,
ist er ein Anfang wahrer Freude.
Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,
vor sein erhöhtes Angesicht:
drum zaget nicht!

3. Aria (Alto, Violoncello obligato, Fagotto, Continuo)

Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen
aus dem Ägypten dieser Welt?
Ach, lasst uns bald aus Sodom fliehen,
eh uns das Feuer überfällt!

Wacht, Seelen, auf von Sicherheit
und glaubt, es ist die letzte Zeit.

Wenn kömmt der Tag ... (*da capo*)

4. *Recitativo* (Tenore, Continuo)

Auch bei dem himmlischen Verlangen
hält unser Leib den Geist gefangen:
es legt die Welt durch ihre Tücke
den Frommen Netz und Stricke.
Der Geist ist willig, doch der Geist ist schwach;
dies presst uns aus ein jammervolles Ach!

5. *Aria* (Soprano, Violino I, Violino II, Viola, Continuo)

Lasst der Spötter Zungen schmähen,
es wird doch und muss geschehen,
dass wir Jesum werden sehen
auf den Wolken, in den Höhen!
Welt und Himmel mag vergehen,
Christi Wort muss fest bestehen.
Lasst der Spötter Zungen schmähen,
es wird doch und muss geschehen,

6. *Recitativo* (Tenore, Continuo)

Jedoch bei dem unartigen Geschlechte
denkt Gott an seine Knechte,
dass diese böse Art
sie ferner nicht verletzt,
indem er sie in seiner Hand bewahrt,
und in ein himmlisch Eden setzt.

7. *Choral* (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Tromba, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Continuo)

Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiss all Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
ruft aus diesem Jammertal!
Seine Freud und Herrlichkeit
sollt du sehn in Ewigkeit,
mit den Engeln jubilieren,
in Ewigkeit triumphieren.

Pars 2

8. Aria (Tenore, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Continuo)

Hebt euer Haupt empor und seid getrost, ihr Frommen,
seid getrost zu eurer Seelen Flor!
Ihr sollt in Eden grünen,
Gott ewiglich zu dienen.
Hebt euer Haupt empor und seid getrost, ihr Frommen!

9. Recitativo (Basso, Tromba, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Continuo)

Basso

Tromba

Ach sollt nicht dieser große Tag / der Welt
Verfall / und der Posaune Schall, / der un-
erhörte letzte Schlag, / des Richters ausge-
sprochne Worte, / des Höllenrachens offne
Pforte / in meinem Sinn viel Zweifel,
Furcht und Schrecken, / der ich ein Kind
der Sünden bin, erwecken? / Jedoch, es
gehet meiner Seelen / ein Freudenschein,
ein Licht des Trostes auf. / Der Heiland
kann sein Herze nicht verhehlen, / so vor
Erbarmen bricht; / sein Gnadenarm ver-
lässt mich nicht. / Wohlan, so ende ich mit
Freuden meinen Lauf.

Posaunen wird man hören gehn /

*an aller Welten Ende, /
[darauf bald werden auferstehn /
all Toten gar behände = nicht vertont!]*

Die aber noch das Leben han, /

*die wird der Herr von Stunde an /
verwandeln und verneuen.*

10. Aria (Basso, Tromba, Violino I/II unisono, Viola, Fagotto, Continuo)

Seligster Erquickungstag, / führe mich zu deinen Zimmern; /
schalle, knalle, letzter Schlag, / Welt und Himmel, geht zu Trümmern! /
Jesus führet mich zur Stille, / an den Ort, da Lust die Fülle.

11. Choral (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Tromba, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Continuo)

Nicht nach Welt, nach Himmel nicht / meine Seele wünscht und sehnet, /
Jesus wünsch ich und sein Licht, / der mich hat mit Gott versöhnet, /
der mich freiet vom Gericht, / meinen Jesum lass ich nicht.

Komm, du süße Todesstunde

1. Aria (Alto, Flauto I, Flauto II, Continuo; Soprano)

Alto

Soprano (Choral)

Komm, du süße Todesstunde,
da mein Geist Honig speist
aus des Löwen Munde.

Herzlich tut mich verlangen
nach einem selgen End,
weil ich hie bin umfängen
mit Trübsal und Elend.

Mache meinen Abschied süße,
säume nicht, letztes Licht,
dass ich meinen Heiland küsse.

Ich hab Lust, abzuschneiden
von dieser bösen Welt,
seh'n mich nach himmlischen Freuden.
O Jesu, komm nur bald!

2. Recitativo (Tenore, Continuo)

Welt! deine Lust ist Last!
Dein Zucker ist mir als ein Gift verhasst!
Dein Freudenlicht ist ein Komete,
und wo man deine Rosen bricht,
sind Dornen ohne Zahl zu meiner Seelen Qual!
Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
mit solcher geht mir auf die Sonne
der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz ich recht von Herzensgrunde
nur nach der letzten Todesstunde!
Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,
ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden.

3. Aria (Tenore, Violino I, Violino II, Viola, Continuo)

Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfängen
und bei Christo bald zu sein.

Ob ich sterblich' Asch und Erde
durch den Tod zermalmet werde,
wird der Seele reiner Schein
dennoch gleich den Engeln prangen.

Mein Verlangen ist ... (*da capo*)

4. *Recitativo* (Alto, Flauto I, Flauto II, Violino I, Violino II,
Viola, Continuo)

Der Schluss ist schon gemacht,
Welt, gute Nacht!
ich kann nur den Trost erwerben,
in Jesu Armen bald zu sterben;
er ist mein sanfter Schlaf.
Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
bis Jesus mich wird auferwecken,
bis er sein Schaf führt auf die süße Himmelsweide,
dass mich der Tod nicht von ihm scheide.
So brich herein, du froher Todestag,
so schlage doch du letzter Stundenschlag!

5. (*unbezeichnet; im Textdruck „Aria“ genannt!*)
(Soprano, Alto, Tenore, Basso, Flauto I, Flauto II, Violino I,
Violino II, Viola, Continuo)

Wenn es meines Gottes Wille,
wünsch ich, dass des Leibes Last
heute noch die Erde fülle
und der Geist, des Leibes Gast,
mit Unsterblichkeit sich kleide
in der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort.

6. *Choral* (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Flauto I/II unisono,
Violino I, Violino II, Viola, Continuo)

Der Leib zwar in der Erden
von Würmen wird verzehrt,
doch auferweckt soll werden,
durch Christum schön verklärt,
wird leuchten als die Sonne
und leben ohne Not
in himmlischer Freud und Wonne.
Was schadt mir denn der Tod?

Missa A-Dur

1. **Kyrie** – Christe – Kyrie (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violino I, Violino II, Viola, Continuo)

Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich – Christe, erbarme dich – Herr, erbarme dich.

2. **Gloria** – Et in terra pax (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violino I, Violino II, Viola, Continuo)

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind. Wir loben dich, wir preisen dich, wir beten dich an, wir verherrlichen dich. Wir sagen dir Dank um deiner großen Ehre willen.

3. **Domine Deus** (Basso, Violino solo, Continuo)

Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Herr Gott, himmlischer König, Gott, allmächtiger Vater. Herr, eingebornener Sohn, Jesu Christe. Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

4. Qui tollis peccata mundi (Soprano, Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violino I/II/Viola unisono)

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.

Der du hinnimmst die Sünden der Welt: erbarme dich unser; der du hinnimmst die Sünden der Welt: nimm an unser Gebet; der du sitzt zur Rechten des Vaters: erbarme dich unser.

5. Quoniam tu solus (Alto, Violino I/II/Viola unisono, Continuo)

Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus Jesu Christe.

Denn du allein bist heilig, du allein bist der Herr, du allein bist der Höchste, Jesu Christe.

6. Cum Sancto Spiritu (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violino I, Violino II, Viola, Continuo)

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Mit dem Heiligen Geist in der Herrlichkeit Gott des Vaters. Amen.

Zur Besetzung der Werke des heutigen Konzertes

Durch die bisherigen Aufführungen geistlicher barocker Musik und vor allem der Kantaten Johann Sebastian Bachs in der St.-Thomas-Kirche in solistischer Besetzung aller Vokalpartien (auch der „chorischen“) konnte meines Erachtens überzeugend aufgezeigt werden, dass eine solche solistische Besetzung keineswegs ein Mangel gegenüber einer chorischen Ausführung bedeutet. Dass Aufführungen mit größeren Chören auch weiterhin ihre Berechtigung haben, bleibt unbestritten, den Kantoreien sollen diese Kantaten nicht „weggenommen“ werden. Darüber hinaus ist es in der Forschung aber längst nicht mehr umstritten, dass für die Besetzung der Bach'schen Vokalwerke nur kleine bis kleinste Besetzungen der Vokalpartien authentisch sind. Uneinigkeit herrscht eigentlich vor allem nur noch darüber, ob bei einem Vokalwerk jeweils nur ein einziger Sänger aus einer Stimme sang (in der Regel existierte für jede Singstimme nämlich nur eine einzige Notenstimme, die alles enthielt: Arien, Rezitative, Chöre und Choräle!), oder ob neben dem „Concertisten“ (dem Sänger der Arien und Rezitative) bis zu zwei weitere Sänger aus dieser einen Stimme die „Chöre“ zusammen mit dem Concertisten sangen. Bei den sogenannten „Kleinmeistern“ der Barockmusik hatte man damit übrigens kaum Probleme; nur bei den Werken der „Großmeister“ J. S. Bach und Händel meinte man, dass die musikalische Bedeutung ihrer Werke sich auch in einer entsprechenden Klangpracht äußern müsse.

Diese Sichtweise führte dann im Rahmen der Bach- und Händelrezeption des 19. Jahrhunderts dazu, dass die inzwischen entstandenen bürgerlichen Musik- und Oratorienvereine sich dieser Musik annahmen und sie im Klanggewand der Zeit interpretierten. Dazu wurden einmal die oft nicht mehr zur Verfügung stehenden Instrumente der Barockzeit (z. B. Oboi d'amore oder da caccia) durch andere (z. B. Klarinetten, Englischhörner) ersetzt und die Instrumentation dem Zeitgeschmack angepasst – vgl. hierzu die Bearbeitung des Händel'schen Messias durch Mozart oder die „chorsymphonische“ Bearbeitung Bach'scher Kantaten durch den Wagner-Dirigenten Felix Mottl. Zum anderen wurde Wert darauf gelegt, dass durch eine entsprechende Größe des Chores dieser in jedem Fall gegenüber der instrumentalen „Begleitung“ dominierte. Dass dadurch die Klangbalance zwischen Instrumental- und Vokalstimmen erheblich gestört wurde, liegt auf der Hand, wurde aber für die gewünschte „Monumentalisierung“ der Werke in Kauf genommen. Im Übrigen waren aufgrund einer nicht kontinuierlichen, abgerissenen Aufführungstradition nur noch vage Vorstellungen über eine authentische Interpretation von Werken der Barockzeit vorhanden.

Wenn im heutigen Konzert auf die kleinste der denkbaren Besetzungsmöglichkeiten zurückgegriffen wird, so geschieht das zum einen vor allem, um die ursprüngliche Klangbalance wieder herzustellen. Zum anderen, um so wieder einmal eine sinnliche Vorstellung davon zu bekommen, wie diese Musik in ihrer Entstehungszeit geklungen hat. Wie oben schon erwähnt, hat sich diese Art der Ausführung von Bach-Kantaten in der Praxis bewährt. Darüber hinaus kann für

die Kantaten des heutigen Programms, die in ihren Erstfassungen in Bachs Weimarer Zeit entstanden sind, eine solistische Ausführung allein schon aufgrund der beengten Raumverhältnisse der Weimarer Schlosskirche als gesichert gelten.

Zu den Werken des heutigen Konzertes

„Wachet! betet! betet! wachet!“ – BWV 70

Die Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ wurde von Bach für den Gottesdienst der Weimarer Schlosskirche am 2. Advent des Jahres 1716 komponiert. Textgrundlage war eine Dichtung Salomon Francks aus dessen „Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten“, die 1717 im Druck erschienen. Sie umfasste lediglich den Eingangschor, die vier Arien ohne verbindende Rezitative und den Schlusschoral, die 5. Strophe des Liedes „Meinen Jesum lass ich nicht“ (1658) von Christian Keymann. Da in Leipzig vom 2. bis 4. Advent im Gottesdienst keine Kantaten aufgeführt werden durften, hat Bach die ursprüngliche Form der heutigen Kantate für den 26. Sonntag nach Trinitatis umgearbeitet. Weil der Text des Eingangschores unmittelbar auf das Evangelium des 2. Advents (Lk 21, 25-36) anspielt (Lk 21,36: „So seid nun wach allezeit und betet.“), passt er natürlich nicht mehr so gut zum Evangelium des 26. Sonntags nach Trinitatis (Mt 25, 31-46). Dennoch bereitete die Umarbeitung für die neue Bestimmung keine größeren Schwierigkeiten, weil die Lesungen beider Sonntage vom Ende der Zeiten und der Erwartung und Wiederkehr Christi handeln.

Für die erste Leipziger Wiederaufführung der Kantate am 21. November 1723 erweiterte sie Bach zur Zweiteiligkeit und fügte zwischen die einzelnen Arien verbindende Rezitative und einen weiteren Choral ein (als Schluss des ersten Teils), deren Textdichter nicht bekannt sind. Die einzige erhaltene Quelle sind die Originalstimmen, die zum Teil autograph sind, überwiegend aber von Bachs Kopisten Johann Andreas Kuhnau offensichtlich aus der verloren gegangenen, autographen Partiturniederschrift erstellt wurden.

Das Instrumentarium des Eingangschores erhält seine charakteristische Prägung durch die Trompete (zu Oboe, Streicher, Continuo), deren signalartige Weckrufe die übrigen Instrumente und den Chor zu lebhafter Bewegung animieren. Die kurzen Rufe („Wachet!“) und lang gehaltenen und dadurch besonders hervorge-

hobenen Akkorde („Betet“!) kommen nur im Chor vor und veranschaulichen in plastisch-lebendiger Unmittelbarkeit die Aussage des Kantatentextes.

Im sich daran anschließenden Rezitativ für Bass, das vom gesamten Instrumentarium begleitet wird, malt Bach nacheinander das Erschrecken der Sünder, die Ruhe der Erwählten und ihre Freude, das Zerbrechen des Weltalls und schließlich das Zagen der vor Christi Angesicht gerufenen, denen Trost verheißen wird.

Nach einer Continuo-Arie für Alt, deren Cellopart durch Verzierungen und Ausschmückungen der Continuostimme zu einem Obligatpart erweitert wurde, folgt ein Secco-Rezitativ für Tenor. Dieses bildet einen Übergang zur Sopranarie, in der beide Violinen und die Bratsche zu einer gemeinsamen Stimme zusammengefasst sind. Wohl einzigartig in Bachs Werk ist die „Binnendifferenzierung“ dieser Stimme: Violine II und Bratsche pausieren häufig, sodass durch diesen Wechsel auch eine dynamische Differenzierung erreicht wird. Ein schlichter, vierstimmiger Choralsatz (vom Gesamtinstrumentarium begleitet) beschließt den ersten Teil der Kantate.

Die Tenor-Arie „Hebt euer Haupt empor, ihr Frommen“ eröffnet mit ihrem nun vollstimmigen Streichersatz, den die durch die Oboe verstärkte Violine I dominiert, den zweiten Teil der Kantate. Da die Aufgabe der Violine II und der Bratsche überwiegend in einer Begleitfunktion der Violine I / Oboe besteht, kann man diesen Kantatensatz als ausinstrumentiertes Trio ansehen.

Furios beginnt das letzte Rezitativ für Bass, das nun wieder vom Gesamtinstrumentarium begleitet wird und den „unerhörten letzten Schlag“ deutlich versinnbildlicht. Dazu intoniert die Trompete den Choral „Es ist gewisslich an der Zeit“. Dieser Choral ist eine Verdeutschung des „Dies irae“ des Thomas von Celano und ist hier sicherlich mit seiner zweiten Strophe „Posaunen wird man hören gehn“ gemeint. Auffällig ist, dass Bach auf die Wiederholung des ersten Teils des Chorals verzichtet, der allerdings auch nicht so gut zum Rezitativtext passt wie die vertonten Choralzeilen. Der Text dieser instrumental ausgeführten Choralstrophe ist im Abdruck des Textes – siehe oben – in Kursivschrift zur Verdeutlichung dem gesungenen Rezitativ-Text gegenübergestellt.

Ohne jegliche Instrumentaleinleitung schließt sich die letzte Bass-Arie „Seligster Erquickungstag“ an, deren jenseitig verklärtes Bass-Solo eigentlich eher ein Arioso ist. Unvermutet bricht in diese geradezu überirdische Ruhe noch einmal der Schrecken des Zusammenstürzens des Weltgebäudes ein, der jedoch durch ein Quasi-Dacapo genauso unvermittelt wieder überwunden wird.

Auf dieses still verklingende Tongemälde folgt der Schluss-Choral, den Bach durch eigenständige Stimmen für die Violine I und II sowie die Bratsche zu symbolischer Siebenstimmigkeit erweitert. Die Freude der Gläubigen auf den Jüngsten Tag hat alle Ängste und Schrecken, die die Kantate plastisch vor die Ohren stellte, überwunden und besiegt!

„Komm, du süße Todesstunde“ – BWV 161

Auch die Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ wurde von Bach für den Gottesdienst der Weimarer Schlosskirche komponiert und dort zum ersten Mal am 16. Sonntag nach Trinitatis, dem 6. Oktober des Jahres 1715 aufgeführt. Als Textgrundlage diente ihr ebenfalls eine Dichtung Salomon Francks. Sie entstammt seinem Kantatenjahrgang „Evangelisches Andachts-Opffer“ für das Jahr 1715. Der Evangeliumstext (Lk 7, 11-17), der von der Auferweckung des toten Jünglings zu Nain handelt, wird nicht als lebensbejahend empfunden, sondern zum Anlass genommen, seinen eigenen Tod möglichst schnell herbei zu wünschen, weil er die Gläubigen ihrer eigenen Auferstehung näher bringt.

Bachs Komposition ist von außergewöhnlichem Reiz. Sie ist eine sogenannte „stille“ Musik: wie bereits im früher entstandenen „Actus tragicus“ werden außer Streichern und dem Continuo ursprünglich nur zwei Blockflöten eingesetzt, die einen milden Glanz über den von Todessehnsucht geprägten Text der Kantate ausbreiten. Aufgrund der unterschiedlichen Stimmton-Verhältnisse in Weimar und Leipzig, die dazu führten, dass das Werk in Leipzig erheblich tiefer klang, müsste man bei Verwendung der üblichen F-Blockflöten die anderen Instrumente 1 bis 1 ½ Töne höher transponieren oder aber D-Blockflöten einsetzen. Es mag sein, dass Bach dieses Problem durch Ersetzen der Blockflöten durch Querflöten löste. Wegen der Schwierigkeit, in einem Konzert die Streicher und Orgel für einige Stücke unterschiedlich zu stimmen oder das Notenmaterial zu transponieren, werden – wie in der zweiten Fassung des Werkes – die Blockflöten durch Querflöten ersetzt. Die Verstärkung der Flöten durch die Violine I und II und das oktavierende Mitgehen der Bratsche mit dem Continuo aus der zweiten Fassung werden dagegen nicht übernommen.

Die Eingangsarie für Alt, die beiden Flöten und Continuo beginnt mit einem Ritornell der Flöten und des Continuo als Triosatz. In der ersten Fassung erklingt zum Altsolo in der Orgel die Choralmelodie (mit der Registriervorschrift „Sesquialtera ad continuo“). In späteren Leipziger Wiederaufführungen der Kantate scheint die Choralmelodie von einem Sopranisten gesungen worden zu sein – Ähnliches geschah übrigens auch in den späteren Fassungen des Eingangschors der Matthäuspassion, dessen Choral in der ursprünglichen Fassung auch nur von der Orgel gespielt wurde. In der heutigen Aufführung wird zwar an der ursprünglichen Instrumentalbesetzung ohne duplizierende Violinen und Bratsche festgehalten, die Choralmelodie der Orgel allerdings ebenfalls gesungen. Da den heutigen Hörern die Choralttexte nicht mehr so geläufig sind wie den Gläubigen der Barockzeit und vor allem zu befürchten ist, dass mit dieser Melodie der „falsche“ Choral (nämlich die Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ des Passions-Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden“) assoziiert wird, scheint eine vokale Ausführung gerechtfertigt.

Das folgende Secco-Rezitativ des Tenors ergeht sich geradezu schwelgerisch in einer typisch barocken Lust an Wortspielen und Gegensätzen. Die Lust ist Last, der Zucker ist Gift, das Freudenlicht ist ein Komet (= Unheilszeichen), die Rosen tragen quälende Dornen, der blasse Tod ist eine Morgenröte. Das Rezitativ hat einen innigen, ariosen Ausklang, der vom Continuo in einstimmiger Sechzehntelbewegung (Orgel: „tasto solo“) begleitet wird.

Nach einer nur von den Streichinstrumenten begleiteten Tenorarie wird in dem sich anschließenden Alt-Rezitativ wieder das gesamte Instrumentarium eingesetzt. Die markanten Textgedanken wurden von Bach hier besonders deutlich hervorgehoben: der sanfte Schlaf wird durch absteigende Tonleitern in den Flöten und durch Haltetöne in der Singstimme und den Streichern verdeutlicht, die Aufweckung wird durch lebhaftere, aufsteigende Sechzehntelbewegung charakterisiert, das Schlagen der Todesglocken wird durch ein „Bimmeln“ der Sterbeglöckchen in den Flöten und durch gezupfte Töne (pizzicato) der Streicher unter Bevorzugung leerer Saiten ausgemalt.

Der 5. Satz der Kantate ist bei Franck als „Aria“ bezeichnet. Das Instrumentalritornell nimmt Motive der Eingangsarie auf. Insgesamt ist der Satz homophon, liedhaft angelegt. Auf Grund des Textschlusses („... dieses sei mein letztes Wort“) verzichtet Bach auf ein vollständiges Dacapo und beschließt den Satz lediglich durch die Wiederholung der instrumentalen Einleitung.

Die 4. Strophe des Chorals „Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End“ beschließt die Kantate. Über einen schlichten vierstimmigen Choralatz erklingen als 5. Stimme beide Flöten unisono mit einem bewegten Kontrapunkt, was man als verklärtes Aufleuchten des auferstandenen Leibes deuten kann, von dem der Text spricht.

„Missa A-Dur“ – BWV 234

Über die Entstehungsgeschichte der vier „lutherischen“ Messen ist trotz der beträchtlichen Neuerkenntnisse, die die Bachforschung gerade in den letzten Jahrzehnten in Hinblick auf Werden und Wesen des Bach'schen Schaffens gewonnen hat, nur wenig bekannt. Außer den Quellen unterschiedlicher Authentizität existieren keine anderen zeitgenössischen Dokumente oder glaubhafte Hinweise, die einen zuverlässigen Rückschluss auf Anlass und Umstände ihrer Entstehung geben könnten. Anhand der Verwendung einer bestimmten Papiersorte, die vor 1735 für Bachs Autographe nicht nachweisbar ist, und Charakteristika der Handschrift Bachs dürfte die Komposition der Missa in A-Dur und die Niederschrift der Partitur in der Zeit zwischen 1735 und 1744 erfolgt sein. Die Sicherheit, mit der die alte Bachforschung als Entstehungszeit die Jahre 1737/38 festlegte, hat

sich als trügerisch erwiesen. Man hat auf Grund eines Hinweises Bachs (auf der Partitur des Sanctus BWV 232: der Graf Sporck aus Böhmen habe die Stimmen des Sanctus erhalten) geschlossen, dass ebendieser Graf, der 1738 starb, Auftraggeber der vier Messen sei. Dieser Hinweis stammt aber nicht aus der Zeit der Zusammenstellung der h-Moll-Messe (Bachs letztes Lebensjahrzehnt), sondern bereits aus der Entstehungszeit des Sanctus (komponiert für den Weihnachtsgottesdienst des Jahres 1724), aus den Jahren 1724/26. Und dass ausgerechnet ein katholischer Graf ca. zwölf Jahre später als Auftraggeber für vier „lutherische“ Messen fungieren soll, ist wohl mehr als unwahrscheinlich.

In der neueren Bachforschung (Christoph Wolff) wird darauf hingewiesen, dass Bach die vier Messen durchaus für den eigenen Gebrauch (Leipziger Gottesdienst) und/oder für den protestantischen Hofgottesdienst in Dresden komponiert habe, der neben dem katholischen fortbestand. Georg von Dadelsen vertritt die Ansicht, Bach habe ab ca. 1736 begonnen, seine Werke zu sichten, ihnen eine endgültige Form zu verleihen. Dabei habe er nicht nur weltliche Gelegenheitskompositionen in geistliche Werke überführt (oftmals war für sie offensichtlich schon von vornherein ein geistlicher Text ins Auge gefasst worden), um sie so häufiger wiederaufführen zu können. Um auch die kirchenjahreszeitliche Zweckgebundenheit mancher Kantatensätze durch Unterlegung des objektiveren Messtextes aufzuheben, habe er besonders gelungene Teile aus früheren Werken hierfür ausgewählt. In der Missa in A-Dur sind in jedem Fall die Nummern 2 (Gloria – Et in terra pax), 4 (Qui tollis peccata mundi), 5 (Quoniam tu solus sanctus) und 6 (Cum Sancto Spiritu) aus früheren Kirchenkantaten übernommen worden (vgl. unten bei den kurzen Anmerkungen zu den einzelnen Messenteilen). Für die Nummer 3 (Domine Deus) wird auf Grund des Abschriftcharakters des Instrumentalparts und „Umknickverfahren“ und Oktavversetzungen in der Singstimme in der Partitur ein Parodieverhältnis zu einer nicht bekannten Vorlage vermutet. Hinsichtlich des Kyrie gehen die Meinungen der Bachforschung auseinander. Das ausgeprägte Parodieverhältnis dieser und auch der anderen lutherischen Messen war zunächst nicht bekannt, sodass besonders die A-Dur- und G-Dur-Messe hohes Ansehen genossen (Zelter bezeichnete die Passionsmusiken und die Messen als „eigentlich seine vorzügl. Stücke“!) und relativ früh in Druck erschienen (Missa in A-Dur: 1818, Missa in G-Dur: 1828). Durch die sukzessive Veröffentlichung der Bachkantaten im Rahmen der alten Bach-Ausgabe wurde das Parodieverhältnis der einzelnen Messensätze zu den Kantaten allmählich bekannt und rückte die Messen wegen der fehlenden „Originalität“ in den Schatten der anderen Großwerke (vor allem der Matthäuspassion). Erst in neuerer Zeit gewinnt in der Bachforschung die Erkenntnis Raum, dass diesen Messensätzen durchaus ein höherer Eigenwert zukommt als der einer bloßen Bearbeitung.

Für die Missa in A-Dur gibt es besondere Probleme hinsichtlich ihrer Instrumentalbesetzung. Sie ist für vier Singstimmen, zwei Querflöten, Streicher und Continuo komponiert worden und so in der autographen Partitur und im Originalstimmensatz sowie in den späteren Abschriften überliefert. In nachträglichen Korrekturen von der Hand Bachs taucht in der Partitur an zwei Stellen des 2. Kyrie

(T. 114 und 120) ein Hinweis auf die Mitwirkung von Oboen auf, der sich sonst nirgends findet, aber zu der Vermutung führte, dass Bach außer den Querflöten auch Oboen vorgesehen habe. Die Herausgeber der Messe in der neuen Bach-Ausgabe halten diese singulären Hinweise trotz ihrer Authentizität nicht für ausreichend, um Oboen auch nur als fakultative Besetzungsvariante in den Notentext aufzunehmen.

Obwohl die A-Dur-Messe in Bachs Leipziger Zeit entstand und somit nicht auf eingeschränkte räumliche Verhältnisse (wie die der Weimarer Schlosskirche) Rücksicht nehmen musste, bin ich der Ansicht, dass auch sie in Hinblick auf die vierstimmigen Vokalpartien solistisch ausgeführt werden sollte. Besonders in der Nummer 1 (Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison) empfinde ich es als eine starke Störung der Klangbalance, wenn die Singstimmen im Christe eleison von Solisten gesungen werden, Kyrie I und II aber vom Chor. Von der ganzen Faktur des Satzes her (Verzierungen u. dgl.) halte ich allein eine solistische Ausführung für richtig. Dann aber hätte ein Solo-Tenor im Rest der Messe nichts mehr zu singen! Dieses führt in der Praxis (auch unter finanziellen Gesichtspunkten) dann oft dazu, dass auch das Christe eleison chorisch gesungen wird, um den Solo-Tenor einzusparen. Damit bleibt dann zwar die Balance zu den beiden Kyrie erhalten, nimmt dem Christe eleison aber seinen ganzen Charme. Schließlich – und das ist in meinen Augen das wichtigste Argument – werden bei chorischer Besetzung die beiden Querflöten (wenn man nicht moderne Böhmflöten einsetzt) nicht mehr oder nur noch kaum zu hören sein.

Für eine solistische Wiedergabe auch der „Chorpartien“ scheint mir auch und gerade der Eingangssatz des Gloria zu sprechen, der in der Parodievorlage, der Kantate BWV 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“, eine Aria für Bass und ein Terzett aus Sopran, Alt und Tenor war und gerade nicht als Chor bezeichnet ist.

Das Kyrie I der Messe beginnt im 3/4-Takt mit einer 12-taktigen Einleitung des Gesamtinstrumentariums. Dieser schließen sich in homophon liedhaftem Satz die vier Singstimmen a cappella oder nur vom Continuo begleitet mit dreimaligen Kyrie-Rufen an, jeweils unterbrochen von kurzen Orchestereinwürfen; das letzte „Eleison“ ist dabei melismatisch ausgeziert (abgewandelte Wiederholung auf der Dominante und kurze Rückführung zur Tonica).

Das „Christe eleison“ steht im 4/4-Takt und ist mit „Lente e piano“ überschrieben. Über lang ausgehaltenen Tönen der Streicher setzen die vier Singstimmen fugiert, mit dem Bass beginnend, aufsteigend ein. Nach dem Sopraneinsatz treten die Querflöten unisono als 5. Stimme mit dem Thema hinzu.

Auch das unmittelbar darauf folgende Kyrie II im 3/8-Takt („Vivace“) ist eine Fuge, die wieder mit dem Bass beginnt (gleichzeitig von kurzen Streicherakkorden begleitet, über einem selbständig geführten Continuo). Nachdem auch hier nach dem Tenor, Alt und Sopran beide Flöten unisono als 5. Stimme das Thema vorgetragen haben, beginnt ein erneutes Fugato der drei Unterstimmen, vom Alt

absteigend – oder man interpretiert den Flöteneinsatz bereits als ersten Einsatz in Sopranlage, dem sich der Alt, Tenor und Bass absteigend anschließen. Nach einem Kulminationspunkt wird der Satz mit einer viertaktigen Coda („*adagio e forte*“) beendet.

Für den ersten Satz des Gloria (Gloria – *Et in terra pax*) griff Bach auf den gewichtigsten Satz seiner Kantate BWV 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ zurück. Sie stellt den Friedensgruß Jesu („Friede sei mit euch“) dem Kampf der Christen in der Welt („Wohl uns, Jesus hilft uns kämpfen“) gegenüber. Dieser wird durch eine längere, tumultartige Einleitung der Streicher dargestellt, nach der der Bass (als *Vox Christi*) zum ersten Mal zur Begleitung von zwei Oboen *d'amore* und Querflöte den Friedensgruß singt. Hieran schließen sich unmittelbar die drei anderen Stimmen mit ihrem „Kampftext“ zu der Thematik des Eingangsritornells an.

In der Parodie dieses Kantatensatzes für das Gloria der A-Dur-Messe ist der Instrumentalpart zwar ziemlich unverändert übernommen worden, hat hier meines Erachtens aber einen ganz anderen Affekt erhalten: waren die charakteristischen Dreiklangbrechungen ursprünglich Versinnbildlichung des Kampfes der Gläubigen, so können sie nun als Flügelschlagen der Engel über dem Hirtenfeld in Bethlehem gedeutet werden, dem nichts Martialisches mehr anhaftet. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass einige der triomphalen Orgelbearbeitungen des Chorals „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (der deutschen Umdichtung des Gloria) sowie der Einleitungschor zum 5. Teil des Weihnachtsoratoriums „Ehre sei dir, Gott, gesungen“ eine ähnliche Motivik aufweisen!

Eine solch radikale Umdeutung ein und desselben Motivs mag auf den ersten Blick erstaunen, ist aber auch an anderen Stellen des Bach'schen Werkes nachzuweisen. So kann z. B. das Fehlen des Continuo als dem Fundament und Halt jeder Musik einmal auf den hinweisen, der diesen Halt nicht benötigt, sie kann eine Entrückung in himmlische Sphären bedeuten und direkt auf Jesus verweisen (vgl. z. B. die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ aus der Matthäuspassion oder auch die Sopranarie „*Qui tollis peccata mundi*“ der hier erklingenden A-Dur-Messe), zum anderen kann sie genau das Gegenteil bedeuten. Der Halt, den der Glaube gibt und der durch das Fundament des Continuo symbolisiert wird, ist den Menschen entzogen, durch sein Fehlen wird größte Gottferne und Verderbnis signalisiert (vgl. z. B. die Arie „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen, die dir, mein Gott so sehr zuwider sein“ der Kantate BWV 170 „*Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*“).

Sehr sinnreich ist die Übernahme des Friedensgrußes aus der Kantate für den Textabschnitt „*Et in terra pax hominibus*“. Auffällig ist, dass die vierstimmigen Abschnitte stets die Lobpreisungen des Gloria-Textes übernehmen (Gloria – *Laudamus te – Glorificamus te*), während den einstimmigen Abschnitten (außer dem ersten „*Et in terra pax hominibus*“) nur die Anbetung „*Adoramus te*“ übertragen

wird. Beim abschließenden „Gratias agimus tibi“ („adagio“) vereinigen sich dann alle vier Singstimmen zur Motivik der einstimmigen Teile des Satzes.

Wie in den anderen drei lutherischen Messen folgt dem einleitenden Gloriachor eine Soloarie – hier für Bass, Solovioline und Continuo. Wenn auch für sie bisher keine Parodievorlage bekannt ist, so ist doch davon auszugehen, dass sie nicht für diese Messe neu komponiert wurde, sondern aus einem bereits bestehenden Werk in die Partitur übertragen wurde. Das Anfangsritornell in der Partitur ist in klarer, fast kalligraphischer Schrift geschrieben, ganz gelegentlich sind verfeinernde Korrekturen eingestreut. Die Vokalstimme weist dagegen besonders am Anfang zahlreiche deklamationsbedingte Änderungen auf. Besonders auffällig ist aber das Missverhältnis zwischen Dacapo-Form und Textgliederung: ist ein Dacapo bei freier Kantatendichtung völlig unproblematisch, so kann der Messentext nicht einfach in Dacapo-Manier wiederholt werden. Hier merkt man besonders deutlich, dass hier ein nicht ursprünglich für diese Musik vorgesehener Text unterlegt wurde und das Dacapo in der Singstimme deswegen nicht konsequent durchgeführt werden konnte.

Die Sopranarie „Qui tollis peccata mundi“ entstammt der Kantate BWV 179 „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“, hatte dort den Textanfang „Liebster Gott, erbarme dich“ und war ursprünglich ein Quartettsatz für Sopran, zwei Oboen da caccia und Continuo. Wenn auch die textliche Übereinstimmung („erbarme dich“ – „miserere nobis“) auffällig ist, so erforderte der neue Text doch eine vollständige Umwandlung des Affektes. In der Kantate ist vom Gläubigen die Rede, dessen sich Gott erbarmen soll, im Messensatz dagegen wird dem Bezug zu Christus als dem Gotteslamm, das die Sünde der Welt trägt, Rechnung getragen. In der Kantate wird der Sopran von tiefen Instrumenten (Oboen da caccia und Continuo) begleitet, in der Messe von sehr hoch geführten Flöten und als „Bassettchen“ von einem Unisono der Violinen und Bratsche. Der Continuo fehlt, da sich diese Arie an den zur Rechten Gottes sitzenden Jesus richtet, der das symbolische Fundament des Continuo nicht nötig hat.

Die Altarie „Quoniam tu solus sanctus“ stammt aus der Reformationskantate BWV 79 „Gott der Herr ist Sonn und Schild“. Während der Altist dort von einer Oboe oder Querflöte begleitet wird (die Angaben in Partitur und Instrumentalstimme weichen voneinander ab!), übernehmen deren Part hier die unisono geführten Violinen und Bratsche.

Nach einer dreitaktigen, homophonen Grave-Einleitung schließt sich eine lebhaft Chorfüge im beschwingten 12/8-Takt („vivace“) an, die noch einmal alle Singstimmen und Instrumente vereint. Diese Chorfüge geht offensichtlich nicht unmittelbar auf den Einleitungssatz der Kantate BWV 136 „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ zurück, sondern bereits auf eine frühere, nicht überlieferte Fassung dieses Satzes.

Kurt Pages

Verwendete Literatur:

- Dürr, Alfred:** *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. – 4. Aufl. – München : dtv, 1981. – (dtv ; 4080)*
- Dürr, Alfred:** *Kantaten zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis, Kritischer Bericht. – Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1968. – (Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach ; Ser. 1, Bd. 27)*
- Osthoff, Helmuth:** *Kantaten zum 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis, Kritischer Bericht / von Helmuth Osthoff und Rufus Hallmark. – Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1984. – (Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach ; Ser. 1, Bd. 23)*
- Platen, Emil:** *Lutherische Messen und einzelne Messensätze, Kritischer Bericht / von Emil Platen und Marianne Helms. – Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1982. – (Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach ; Ser. 2, Bd. 2)*
- Wolff, Christoph:** *Kantorenmusik, Kapellmeisterstil und gelehrte Kunst : Anmerkungen zu Geschichte und Aufführungspraxis von Bachs h-Moll-Messe [= Begleittext zur Aufnahme der h-Moll-Messe unter John Eliot Gardiner]. – Hamburg : Polydor Internat., 1985. – 2 CD. – (Archiv-Produktion; Best.-Nr.: 415 514-2)*

Konzert-Vorankündigung

Wir planen, in der Passionszeit des Jahres 2001 – wahrscheinlich in der Woche des Sonntags Judica (1. – 7. April) – die **Matthäuspasion von Johann Sebastiani** (geboren 1622 in Weimar, gestorben 1683 in Königsberg, dort seit 1663 kurfürstlicher Kapellmeister an der Schlosskirche) aus dem Jahre 1672 als hannoversche Erstaufführung aufzuführen. Beachten Sie bitte die rechtzeitig erfolgende Ankündigung.

Sebastiani führte in seiner Passion als erster Choralstrophen in die Passionsvertonung ein, die an geeigneter Stelle den Passionsbericht unterbrechen und quasi aus der Sicht der Gemeinde kommentieren. Diese Choräle sind für Solosopran mit begleitendem Gambenquartett auskomponiert – meist in Sätzen von Johann Eccard! Wenn Sebastiani darüber hinaus zwar noch keine Arien in seinen Passionsbericht einstreut, so ist seine Matthäuspasion doch ein wichtiger Meilenstein auf dem Weg zu den großen Passionen Johann Sebastian Bachs.

Die Aufführung soll im Rahmen der Feiern zum 50jährigen Bestehen der St.-Thomas-Kirchengemeinde stattfinden.

Um die erheblichen Unkosten für die Aufführung dieses Werkes abzudecken, wollen wir die Kollekte am Ausgang dieses Konzertes verwenden, um die wir hiermit herzlich bitten!

Dieses Konzert wurde ermöglicht
durch die finanzielle Unterstützung

der Calenberg-Grubenhagenschen Landschaft,
der KLOSTERKAMMER HANNOVER,
des Kulturamts der Landeshauptstadt Hannover,
der Niedersächsischen Lottostiftung
und der S-HannoverStiftung

Allen sei herzlich gedankt!

