

Einführung in die h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach

Nachdem Johann Sebastian Bach schon in seinen ersten Leipziger Amtsjahren als Thomaskantor vereinzelt lateinische Kirchenmusik komponiert hatte (z. B. das Magnificat und diverse Sanctus-Vertonungen), beschäftigte er sich seit den 1730er Jahren intensiv mit lateinischer Kirchenmusik. So schrieb er insbesondere etliche Messkompositionen von Palestrina bis zu Komponisten seiner Zeit ab, und zwar nicht nur zu Studienzwecken, sondern auch für Aufführungen im Leipziger Gottesdienst. Ebenfalls seit der Mitte der 1730er Jahre begann er offensichtlich, seine Werke zu sichten und ihnen eine endgültige Form zu geben. Dabei hat er nicht nur weltliche Gelegenheitskompositionen in geistliche Werke überführt (wie z. B. zahlreiche Sätze aus Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus in das Weihnachtsoratorium), sondern auch geistliche (wie z. B. Sätze aus Kirchenkantaten in seine Kyrie-Gloria-Messen). Grund dafür könnte gewesen sein, dass er besonders gelungene, aber nur an einen singulären Anlass gebundene Kompositionen durch Unterlegung eines objektiveren Textes häufiger wiederaufführbar machen wollte (Parodieverfahren). So enthalten aus seinem geistlichen Werk vor allem seine Kyrie-Gloria-Messen (und auch die komplettierte h-Moll-Messe) zahlreiche Sätze, die aus einem solchen Parodieverfahren hervorgegangen sind.

Nach ersten, vielleicht sogar schon in seine frühen Leipziger Jahre fallenden Überlegungen, eine vollständige lateinische Messe zu komponieren, scheint Bach sich in den 1748/49er Jahren dazu entschlossen zu haben, die erste und umfangreichste seiner Kyrie-Gloria-Messen zu einer den vollständigen Text des römisch-katholischen Messordinariums umfassenden „Missa tota“ zu erweitern. Er ergänzte hierfür die ursprüngliche Partitur der Missa um ein „Credo“, das er als „No. 2. Symbolum Nicenum“ anfügte. Als „No. 3. Sanctus“ übernahm er das Sanctus BWV 232III Frühfassung, das er ursprünglich für den Weihnachtsgottesdienst seines zweiten Leipziger Amtsjahres (1724) komponiert hatte. Die noch fehlenden Teile fasste er unter „No. 4. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem“ zusammen. Merkwürdiger Weise (auf den ersten Blick zumindest) verband Bach das Osanna und das Benedictus nicht mit seinem Sanctus, dessen untrennbare Bestandteile sie nach römisch-katholischem Ritus schließlich sind, sondern leitete damit den vierten Teil seiner h-Moll-Messe ein. Das könnte nach Christoph Wolff dadurch erklärt werden, dass Bach im letzten Teil der h-Moll-Messe von der ansteigenden Anzahl der Singstimmen der vorausgehenden Teile (Missa und Symbolum = 5stg., Sanctus = 6stg.) ausgehend, den Abschluss der Messe zur Achtstimmigkeit steigern und das durch die deutliche Kennzeichnung als eigenständigen Abschnitt herausstreichen wollte.

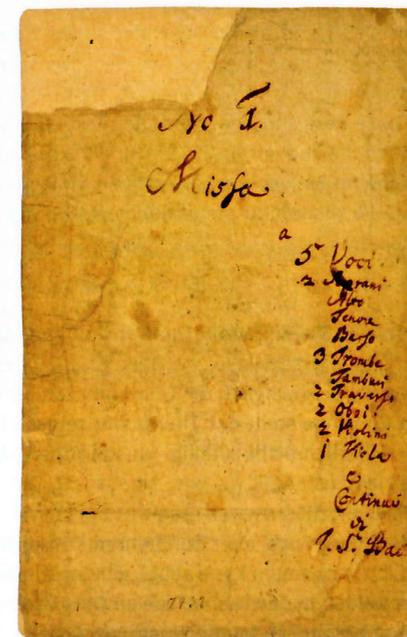
Diese eigentümliche Einteilung des Partitur-Autographs der h-Moll-Messe hat dazu geführt, dass Friedrich Smend sie lediglich als einen Sammelband mit vier Einzelwerken und nicht als zusammenhängendes Ganzes ansah. Konsequenterweise listete er auf der Titelseite seiner Neuausgabe der h-Moll-Messe in der „Neuen Bach-Ausgabe“ (1955) die Titel der vier Teile als Einzeltitel untereinander auf und versah das Ganze mit dem kleiner gedruckten

Zusatz „(später genannt ‚Messe in h-Moll‘)“. Inzwischen ist sich die Bachforschung aber (wieder) darin einig, dass es sich bei diesem Werk um ein Gesamtwerk handelt, das zwar aus unterschiedlichen Einzelkompositionen besteht, aber von Bach im Sinne eines zusammengehörigen Ganzen zu einer vollständigen Messe zusammengestellt wurde.

Während das Werk vom Komponisten zwar selbst mit keinem Gesamttitel versehen wurde, wurde es von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel bereits „die große catholische Messe“ genannt. Carl Friedrich Zelter sprach von der „großen Messe aus h.mol“, welche „wahrscheinlich das größte musikal. Kunstwerk ist“. 1818 kündigte der Züricher Verleger Hans Georg Nägeli die Erstausgabe der Messe „als grösste[s] musikalische[s] Kunstwerk[...] aller Zeiten und Völker“ an und führte bei dem erst 1833 begonnenen und 1845 abgeschlossenen Partiturdruk den Titel ein, der sich für die Messe dann durchsetzte: „Die hohe Messe | in H-moll“.

1. Missa

Die mit „No. 1. Missa“ betitelte Kyrie-Gloria-Messe entstand im Frühjahr 1733. Nachdem der sächsische Kurfürst und polnische König August der Starke plötzlich verstorben war, wurde vom 1. Februar an eine mehrmonatige Landestrauer verhängt, in der keine öffentliche Musik veranstaltet werden durfte. Bach nutzte diese unverhoffte Mußezeit, um dem



Thronfolger ein größeres Werk zu widmen. Wie er in seinem Widmungsschreiben erklärte, erhoffte er sich dadurch auch, ein „Praedicat von Dero Hoff-Capelle“ zu erhalten und gleichzeitig damit seine Stellung in Leipzig zu stärken.

Kyrie

KYRIE ELEISON I

Das Kyrie eleison I beginnt mit einer viertaktigen akkordischen Adagio-Einleitung von Chor und Orchester (ohne Trompeten und Pauken), die von h-Moll nach Fis-Dur schreitet und damit den harmonischen Ambitus des gesamten Kyrie vorgibt. Die Grundtöne der Tonarten der drei Kyrie-Teile (1 = h-Moll, 2 = D-Dur, 3 = fis-Moll) ergeben einen h-Moll-Dreiklang. In der Oberstimme dieser Einleitung lässt Bach das Kyrie aus Luthers Deutscher Messe von 1526 anklängen. Auf die Akkordblöcke der Einleitung folgt eine mit „Largo“ bezeichnete ausgedehnte Chorfuge, die der längste Eingangschor in Bachs Schaffen ist. Entgegen dem üblichen einstimmigen Beginn einer Fuge wird hier das zuerst von der Oboe/Flöte I vorge-tragene Thema vom gesamten Orchester begleitet, die erste Chorstimme setzt dann erst nach 25 Takten ein. Der Satz ist geprägt von Seufzermotiven, Chromatik und ungewöhnlicher Ausdehnung des Wortes „eleison“ (erbarme dich). Durch die ständige Wiederholung wird das inständige Bitten um Erbarmung besonders eindringlich ausgedrückt.

CHRISTE ELEISON

Das Christe eleison steht in D-Dur und ist ein Duett der beiden Soprane, die von unisono geführten Violinen und Basso continuo begleitet werden. Einzigartig in Bachs Schaffen ist, dass er für ein Duett zwei gleiche Stimmen einsetzt. Da Duette in der Barockmusik in der Regel für dialogische Texte verwendet werden, der Text „Christe eleison“ dazu aber keinerlei Anlass gibt, scheinen die zudem oft in Terz- und Sextparallelen fortschreitenden gleichen Singstimmen und die im Einklang musizierenden Violinen auf die Gleichheit und Verschiedenheit und auf die göttliche und menschliche Natur von Christus, der zweiten Person der Trinität, hinzudeuten.

KYRIE ELEISON II

Das Kyrie II ist eine vierstimmige Fuge (Sopran I und II sind zu einer Stimme vereint) im alten Stil in fis-Moll, notiert im altertümlichen 4/2-Takt. Das Orchester – wiederum ohne Trompeten und Pauken – verdoppelt lediglich die Chorstimmen. In deutlichem Gegensatz zum Stil dieser klassischen Chorfuge steht das Thema mit seiner Chromatik der Anfangstöne. Es besteht übrigens – sicherlich nicht zufällig – aus 14 Tönen, der Summe des Zahlenwertes der Buchstaben des Namens BACH.

Zwar ist auch das zweite Kyrie eine Fuge, aber durch ihren Kompositionsstil und ihre Harmonik grenzt Bach sie deutlich vom ersten Kyrie ab. Es scheint, als wolle er die in der Tradition übliche Zuordnung der beiden Kyrie-eleison-Teile zu Gott Vater (Kyrie I) und Heiligem Geist (Kyrie II) in seiner Missa besonders deutlich herausstellen.

Gloria

GLORIA IN EXCELSIS DEO

Das auf das Kyrie folgende Gloria mit seiner Grundtonart D-Dur bietet nun das vollständige Instrumentarium auf. Der eher gedämpfte Klangcharakter des Kyrie wird durch den Einsatz der strahlenden Trompeten und „Normal“-Oboen (im Gegensatz zu den tieferen Oboen d'amore) aufgehellt, regelrecht leuchtend. Passend zum Jubel des Lobpreises erklingt der erste Satz des Gloria im beschwingten Dreiertakt und wird durch Dreiklangbrechungen geprägt, was auch als Hinweis auf die Trinität verstanden werden kann. Dieser Satz ist wohl aus einem verschollenen Instrumentalsatz parodiert worden, wobei Bach zunächst den kompletten Orchestersatz in die Partitur eintrug und nachträglich erst den fünfstimmigen Chor einfügte.



ET IN TERRA PAX

Nahtlos schließt sich das „Et in terra pax“ an. Der Wechsel vom 3/8-Takt des „Gloria in excelsis“ zum 4/4-Takt des „Et in terra pax“ hat symbolische Bedeutung: der Dreiertakt verkörpert die Trinität und die Vollkommenheit der himmlischen Welt, der Vierertakt die vier Himmelsrichtungen und damit die Erde. Der Anfang dieses Satzes wird bestimmt durch homophone Achtelbewegungen und die Hervorhebung des Wortes „pax“ (Friede), das geradezu als Schlüsselwort durch lange Haltetöne und häufige Einwüfe gekennzeichnet wird.

An diesen einleitenden Teil schließt sich eine hochvirtuose Chorfrage mit drei Expositionen an, die von einem eigenständigen Orchestersatz begleitet wird.

LAUDAMUS TE

Die erste Arie des Gloria, „Laudamus te“, für Sopran II, Solo-Violine, Streicher und Basso continuo erhält ihre lichte Färbung durch die Tonart A-Dur und den durchsichtigen Streichersatz. Darüber konzertieren Sopran und Solovioline miteinander in virtuoseren Koloraturen und mit zahlreichen Verzierungen. Der geradezu überschwängliche Lobpreis wird noch dadurch verstärkt, dass die Solovioline ihren Part zu Beginn des Da-capo-Teils eine Oktave höher beginnt und sich am Ende des Sopranparts zu den Worten „glorificamus te“ (wir rühmen dich) bis zum a3 aufschwingt.



GRATIAS AGIMUS TIBI

Für den Chor „Gratias agimus tibi“, der wie das Kyrie II im alten Motettenstil mit 4/2-Takt notiert ist, hat Bach den Eingangschor der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ (BWV 29) parodiert. Dieser Chor ist eine Doppelfuge mit zwei Themen, die sofort in Engführung eingeführt werden, das heißt, die nächste Stimme setzt bereits mit dem Thema ein, bevor die vorausgehende ihres zu Ende gebracht hat. Im Hinblick auf den ursprünglichen Text und den Charakter der Parodievorlage wird besonders an diesem Chor deutlich, wie sorgsam Bach seine Parodievorlagen auswählte. Auch in dieser Chorfrage spielt das Orchester nur colla

parte mit den Singstimmen mit. Lediglich im Schlussteil tritt der Trompetenchor obligat mit dem ersten Thema hinzu und erweitert den Chorsatz um zwei weitere Stimmen.

DOMINE DEUS, REX COELESTIS

Das Duett „Domine Deus, rex coelestis“ steht in G-Dur und ist für Sopran I und Tenor geschrieben, die von den beiden unisono geführten Flöten, den mit Dämpfern spielenden Streichern und dem pizzicato spielenden Basso continuo begleitet werden. Eine Besonderheit dieses Duetts ist es, dass die Singstimmen den unterschiedlichen Text („Domine Deus, rex coelestis ...“ und „Domine fili unigenite ...“) stets gleichzeitig singen, nur abwechselnd zwischen den Stimmen getauscht. Erst im dritten Textteil „Domine Deus, Agnus Dei“ singen die beiden Stimmen denselben Text gleichzeitig. Auf diese Weise wird die Dualität und dennoch Einheit von Gott Vater und Gott Sohn versinnbildlicht.

QUI TOLLIS PECCATA MUNDI

Dem vorausgehenden Duett schließt sich der Chor „Qui tollis peccata mundi“ übergangslos an. Er ist ein Lamento in h-Moll für vierstimmigen Chor (der Sopran I schweigt) und demselben Instrumentarium wie im Duett. Allerdings haben die beiden Flöten nun eigenständige Stimmen, die Streicher spielen weiterhin mit Dämpfer, Violoncello (ebenfalls mit eigener Stimme) und Basso continuo spielen dagegen nicht mehr pizzicato, sondern mit Bogen und staccato.

QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS

Dem offen in Fis-Dur, auf der Dominante von h-Moll schließenden Chor folgt die Arie „Qui sedes ad dexteram Patris“ für Alt, Oboe d’amore, Streicher und Basso continuo. Sie ist gekennzeichnet durch den dunklen Klang der Oboe d’amore, der instrumentalen Altstimme, die mit der vokalen Altstimme in ausgedehnten Koloraturen konzertiert. Beide Stimmen sind musikalisch und thematisch gleichwertig. Unterstützt werden sie von den Streichern, die in der Art eines obligaten Basso continuo eingesetzt werden. Besonders betont ist vor allem die Bitte „miserere nobis“ (erbarme dich unser), die durch ausgeprägte Melismatik und durch ein vorgeschriebenes „adagio“ besonders hervorgehoben wird. Bemerkenswert ist auch, dass das eine Phrase abschließende „ad dextram Patris“ (zur Rechten des Vaters) zwischen Alt und Oboe d’amore stets unisono geführt ist, offensichtlich als Symbol für die Einheit von Gott Vater und Gott Sohn.

QUONIAM TU SOLUS SANCTUS

Die Bass-Arie „Quoniam tu solus sanctus“ bildet einen deutlichen Kontrast zur vorausgehenden Altarie. Mit ihrer ungewöhnlichen Besetzung ist sie einzigartig: sie ist ein Quintett von Singstimme, Waldhorn (Corno da caccia), zwei Fagotten und Basso continuo. Bis auf die Tenorlage des Waldhorns gehören sie allesamt dem Bassregister an. Auffällig ist, dass die beiden Fagotte stets zusammen eingesetzt und in der Regel in Terz- oder Sextparallelen geführt werden. Ihre Melodik hat etwas durchaus Volksliedhaftes. Es mag sein, dass Bach durch das dreifache „tu solus“ (du allein) des Textes angeregt wurde, die Einzigartigkeit Christi auch durch diese außergewöhnliche Instrumentation deutlich werden zu lassen.

CUM SANCTO SPIRITU

Nahtlos schließt sich der Chor „Cum Sancto Spiritu“ an die Bassarie an. Er ist der großartige Schlusschor der Kyrie-Gloria-Messe von 1733, was man auch aus dem Vermerk ersehen kann, der am Ende des Satzes steht und mit dem Bach seine geistlichen Werke beschloss: „Fine. S.D.Gl.“ (Fine. Soli Deo Gloria – Ende. Gott allein die Ehre). Der Chor gliedert sich in fünf Abschnitte: nach einer prächtigen frei-polyphonen Einleitung mit Chor und dem gesamten Orchester folgt eine hochvirtuose Chorfüge, bei der der Chor nur vom Basso continuo begleitet wird. Nach einer Überleitung schließt sich eine zweite Fuge an, bei der nun das ganze Orchester mitwirkt. Mit einer glanzvollen Coda schließt dieser Satz. Besonders bemerkenswert sind der rhythmisch prägnante Themenkopf des „Cum Sancto Spiritu“, die ausgedehnten Sechzehntel-Ketten auf „a“ des Wortes „Amen“ sowie die Dreiklangbrechungen der Trompeten, die dadurch eine Verbindung zum Eingangsschor des Gloria herstellen. Dieser Satz ist ganz offensichtlich als Krönung einer an herausragenden Kompositionen ohnehin nicht armen Kyrie-Gloria-Messe konzipiert. Neben der Ehrerweisung gegenüber Gott konnte und sollte er wohl auch die Funktion einer prächtigen Huldigungsmusik für den neuen Landesherrn übernehmen. Es ist nicht verwunderlich, dass Bach gerade diese Kyrie-Gloria-Messe als Ausgangspunkt für die Erweiterung zu einer Missa tota auswählte.

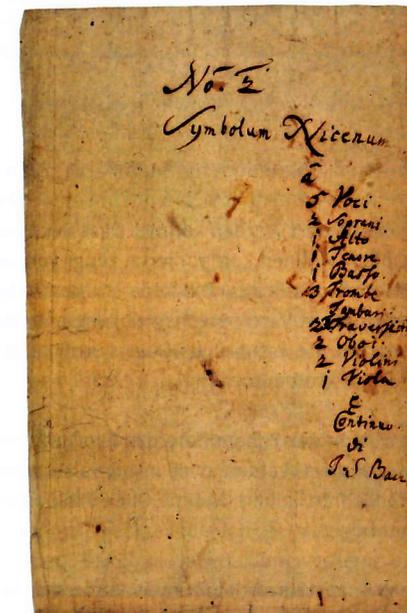
2. Symbolum Nicenum

Das „Symbolum Nicenum“ (Credo) bestand nach Bachs ursprünglichem Plan aus acht Sätzen, jeweils drei Chörpaare wurden durch je einen solistischen Satz voneinander getrennt. Ganz offensichtlich um eine Achsensymmetrie zu erhalten und um das Zentrum des zweiten Glaubenssatzes mit den Aussagen zum Leben Jesu besonders zu betonen, erweiterte Bach das Symbolum um einen weiteren Satz und fügte zum mittleren Chörpaar in seinen letzten Lebensjahren den Chor „Et incarnatus est“ hinzu. Im Zentrum des Symbolums stehen nun drei Chöre, eine Anhäufung von Chören, die es sonst in keinem anderen Werk Bachs gibt.

- Credo - Patrem
- Et in unum Dominum
- Et incarnatus est
- Crucifixus
- Et resurrexit
- Et in Spiritum Sanctum
- Confiteor - Et expecto.



Mit dieser Erweiterung wird darüber hinaus ein Kernthema der lutherischen Theologie, der Kreuzestod Jesu, in das Zentrum des Glaubensbekenntnisses und damit des Glaubens gerückt.



CREDO IN UNUM DEUM – PATREM OMNIPOTENTEM

Das erste Chorpaar vereinigt in der einleitenden Chorfüge „Credo in unum Deum“ drei Ebenen. Sie verwendet als Thema den gregorianischen Choral und ist eine fünfstimmige Chorfüge im alten Stil, die durch die beiden Violinstimmen zur symbolischen Sieben-Stimmigkeit erweitert wird. Als „moderne“ Grundlage hat sie einen in Viertelnoten ununterbrochen durchlaufenden Generalbass.

Für den zweiten Chor, ebenfalls eine Chorfüge, parodierte Bach den Eingangschor seiner Neujahrskantate „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ (BWV 171). Dabei behielt er zwar die ursprüngliche Vierstimmigkeit des Chorsatzes bei, fügte aber für die ersten drei Themeneinsätze jeweils akkordische Chorblöcke hinzu, so dass der Chor nicht einstimmig beginnt, wie eigentlich bei einer Fuge zu erwarten ist, sondern vielstimmig. Als Text für diese Chorblöcke änderte Bach das ursprünglich verwendete „Patrem omnipotentem“ in den ebenfalls siebensilbigen Text des Eingangschores „Credo in unum Deum“. Dadurch ist der gesamte Text des ersten Glaubenssatzes des Symbolums in diesem Chor präsent.

Eine weitere Besonderheit ist eine Angabe am Ende des „Patrem omnipotentem“-Chores in der autographen Partitur: neben dem Schlussstrich der Basso-continuo-Stimme steht unvermittelt, ohne weitere Angabe die Zahl „84“. Das ist ganz offensichtlich ein von Bach selbst stammender Hinweis auf die Zahlensymbolik, die in seinem Werk sonst oft nur herausgelesen oder hineininterpretiert wird. 84 ist die Anzahl der Takte, die dieser Chor hat, der den Schöpfergott und seine Schöpfung besingt. 84 aber ist das Produkt von 7×12 , was in der Zahlensymbolik für den Schöpfer, seine Schöpfung und die Kirche als Gemeinschaft aller Gläubigen und somit Auserwählten steht. Die Angabe hier kann also nur zahlensymbolisch gemeint sein, ansonsten ist sie sinnfrei.

ET IN UNUM DOMINUM

Auch bei dem Duett „Et in unum Dominum“ für Sopran, Alt, zwei Oboen d’amore, zwei Violinen, Viola und Basso continuo handelt es sich wohl um eine Parodie, deren Vorlage bis jetzt allerdings noch nicht identifiziert werden konnte. Dass Bach hier ein doppeltes Duett der Singstimmen und der Oboen/Violinen komponierte, zeugt von seinem tiefen Verständnis für den theologischen Gehalt des Textes. Die Rede ist hier von Christus, der Zweiten Person der Trinität, die zwar mit Gott Vater wesensgleich ist, aber zwei Naturen (Gott und Mensch) in sich vereint – darum die Form eines Duetts sowohl in den Singstimmen als auch in den Oberstimmen des Instrumentariums.

Das Zwei-Naturen-Dogma wird in der Behandlung des Kopfmotives in den Instrumenten deutlich: die vier Töne dieses Motivs werden zwar immer als Kanon im Einklang geführt, aber konsequent unterschiedlich artikuliert: Violine/Oboe I haben immer Staccatopunkte, Violine/Oboe II immer Legatobögen.

Für die leicht modifizierte Da-capo-Form des Duetts wurde der Messentext in drei Teile gegliedert: A-Teil (T. 1-33): „Et in unum Dominum ...“, B Teil (T. 34-62) „Deum de Deo ...“ und

A'-Teil (T. 63-80) „Et incarnatus est“. Neben der Aufteilung des Textes in die drei Abschnitte der Da-capo-Form finden sich insbesondere in den Instrumenten musikalisch „sprechende“ Wendungen, die ihn sinnvoll kommentieren. So wird das „Descendit de coelis“ (er ist vom Himmel herabgestiegen) am Ende des B-Teiles, wo die beiden Singstimmen den Text nicht mehr nacheinander, sondern gleichzeitig in Terzparallelen singen, wie zur Bekräftigung durch eine über drei Oktaven absteigende Septakkordbrechung der Streicher und des Basso continuo versinnbildlicht.



Eine weitere tief sinnige Auslegung des Gesangstextes findet sich bei den Worten „et homo factus est“ (und ist Mensch geworden). Die Menschwerdung Jesu, also die Wandlung der göttlichen Natur Christi vollzieht sich auch in der Musik: an dieser Textstelle moduliert Bach innerhalb eines halben Taktes von G-Dur nach Es-Dur.

Ganz offensichtlich um die Textwiederholung durch den später hinzugefügten Chor „Et incarnatus est“ zu vermeiden, schrieb Bach für das Duett eine Variante mit entsprechend gekürztem Text, das er mit „Duo Voces Articuli 2“ überschrieb. Dabei ließ er den Instrumentalpart völlig unverändert und streckte lediglich die verbliebenen zwei Textabschnitte über das gesamte dreiteilige Duett. Durch diese Streckung verlieren die „sprechenden“ Wendungen und Tonsymbole und die dreiteilige Anlage natürlich ihren Sinn. Bemerkenswert ist auch, dass Bach lediglich die Vokalstimmen ohne Instrumente notierte.

In seiner Partitur gibt Bach leider keinerlei Hinweis darauf, ob die Textvariante die ursprüngliche Fassung ersetzen oder nur eine Alternativfassung sein soll. Da das Symbolum zu Bachs Lebzeiten nie aufgeführt wurde, gibt es auch kein Aufführungsmaterial, das zur Klärung herangezogen werden könnte. Für jede Aufführung muss also entschieden werden, welche Fassung erklingen soll.

Für die Duettfassung ohne den Et-incarnatus-est-Text spricht die Vermeidung der Textwiederholung und dass es sich hier um die in der Tat letzte Fassung Bachs handelt. Für die Duettfassung mit dem Et-incarnatus-est-Text spricht vor allem die sinnfällige Verwendung und Stimmigkeit der „sprechenden“ Tonsymbole. Außerdem wird durch die Wiederholung des Et-incarnatus-est-Textes dieser Glaubenssatz quasi durch alle Gläubigen bekräftigt. Das Argument der Vermeidung der Textwiederholung zieht meines Erachtens nicht, da Bach auch im abschließenden Chorpaar des Symbolums den Text „Et expecto resurrectionem mortuorum“ in einem eigenen Chorsatz wiederholt.

Anzumerken ist schließlich noch die Editionsgeschichte in Hinblick auf dieses Duett. In den frühesten Partiturabschriften (drei Partituren aus dem Umkreis Carl Philipp Emanuel Bachs, die von ihm selbst redigiert wurden) enthält das Duett stets den „Et incarnatus est“-Text, die spätere Variante wird überhaupt nicht angegeben. Allerdings ist in den Solo-Sopran- und Alt-Stimmen für Aufführungen von C. P. E. Bach (1786 und später) nur die spätere Variante zu finden. In der Partitur der Alten Bachausgabe von 1856 (Rietz) erscheint das Duett in der späteren Textversion im Hauptteil der Partitur, die Singstimmen der frühen Fassung sind als Anhang am Ende der Gesamtpartitur analog zur autographen Partitur Bachs lediglich als Vokalauszug wiedergegeben. Die darauf basierende Ausgabe der Edition Eulenburg (ca. 1925) hat nur die späte Fassung. Die Partitur der Neuen Bachausgabe von 1955 (Smend) kehrt den Zustand der Alten Bachausgabe um: das Duett steht im Zusammenhang des Symbolums in der frühen Fassung, die späte Fassung wird als Variante am Ende des Symbolums vor dem Sanctus abgedruckt und zwar komplett mit Sing- und Instrumentalstimmen.

Äußerst bedauerlich ist es daher, dass in den maßgeblichen neuen Klavierauszügen von 2006 (bei Breitkopf Urtext) und 2017 (bei Bärenreiter, revidierte Neuauflage) ohne jeglichen Hinweis auf die frühe Fassung nur noch die späte abgedruckt ist. In älteren Klavierauszügen wurde wenigstens die abweichende Fassung im Anhang wiedergegeben. Das wird m. E. dazu führen, dass die frühe Fassung trotz ihrer oben aufgezeigten Vorzüge aus der Aufführungspraxis verschwinden wird. Ihr Notentext wird den ausführenden Sängerinnen nicht mehr zur Verfügung stehen.

ET INCARNATUS EST

Der Chor „Et incarnatus est“ ist das letzte Vokalwerk, vielleicht sogar das letzte Werk überhaupt, das Bach komponiert hat. Er nimmt das Motiv der absteigenden Dreiklangbrechung des vorausgehenden Duets auf und wandelt es mit satztechnisch gewagten, zum Teil regelwidrigen und harmonisch ungewöhnlichen Verbindungen ständig ab. Auch die unisono geführten Violinen nehmen dieses Motiv auf, lösen es aber in Achtel-Bewegungen mit fortwährenden Vorhalten auf. Dieses wird in den letzten Takten auch vom Basso continuo übernommen, der bis dahin ein überwiegend ganztaktig akzentuiertes Bogenvibrato in Viertelnoten spielt.

In diesen letzten Takten trennen sich die bis dahin unisono spielenden Violinen und bilden mit dem Basso continuo einen dreistimmigen Kanon, die drei hohen Singstimmen werden ebenfalls kanonartig geführt. Mit dem letzten „et homo factus est“ (und ist Mensch geworden) wird das bisherige Motiv darüber hinaus zu einem aufsteigenden Dreiklang umgekehrt, wohl ein Symbol dafür, dass bei der Menschwerdung die göttliche Natur des Sohnes zum Vater zurückkehrt, zu ihm aufsteigt.

CRUCIFIXUS

Für das „Crucifixus“, den Chor, der nun im Zentrum des Symbolums steht, verwendete Bach den Eingangschor seiner Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12) aus der Weimarer Zeit wieder. Dieser Chorsatz ist eine Passacaglia mit einem typischen Lamento-Bass,



der diesen Satz als ergreifende Trauerklage kennzeichnet. Das Urbild erweiterte Bach durch eine kühnere Harmonik, den in Halbenoten notierten Bass löste er nun durch ein Bogenvibrato in Viertelnoten auf, um den Ausdruck zu intensivieren. Nachdem der Lamento-Bass zwölfmal erklungen ist, schweigen beim dreizehnten Mal die Flöten und Streicher, der Chor singt quasi a cappella, die Harmonik wird von e-Moll nach G-Dur aufgehellt.

ET RESURREXIT

Ohne einleitendes Orchestervorspiel beginnt mit einem fanfarenartigen Aufschwung das „Et resurrexit“, der dritte Chor im Zentrum des Symbolums, der den zweiten Glaubensartikel abschließt. Auch er ist wohl eine Parodie eines oder mehrerer früherer Werke. Ungewöhnlich ist die große Anzahl von Orchesterzischenspielen in diesem Chorsatz, die Bach für eine sinnvolle Gliederung des Textabschnittes einsetzt. Außergewöhnlich ist auch die ausgedehnte, geradezu solistisch anmutende und sehr exponierte Bass-Passage vor dem letzten Chorblick. Sie scheint aus einem Instrumentalsolo hervorgegangen zu sein. Daran schließt sich ohne Orchesterzischenspiel der letzte Chorabschnitt mit dem fanfarenartigen Motiv des Anfangs an, der durch virtuose Koloraturen auf das „e“ des Wortes „regni“ gekennzeichnet ist. Abgeschlossen wird der Satz durch ein ausgedehntes Orchesternachspiel.

ET IN SPIRITUM SANCTUM

Der dritte Glaubensartikel wird durch die Arie „Et in Spiritum Sanctum“ für Bass, zwei Oboen d'amore und Basso continuo eingeleitet. Klanglich wird durch den tiefen Klang der Oboen d'amore eine Brücke zum Duett „Et in unum Dominum“ geschlagen, die den zweiten Glaubensartikel einleitet. Mit den schwebenden Dreierfigurationen, die oft in Terz- und Sextparallelen verlaufen, scheint Bach auf den Heiligen Geist, die Trinität und die Kirche hinzuweisen: die Zahl „3“ gilt für sie als Symbolzahl. Bemerkenswert ist darüber hinaus auch die hohe Lage des Solo-Basses im Gegensatz zur tiefen in der Quoniam-Arie.

CONFITEOR UNUM BAPTISMA

Der Chor „Confiteor unum baptisma“, der erste Chor im letzten Chorpaar des Symbolums, vereint wie der des ersten Chorpaars wieder drei Ebenen in sich: auch er ist als Fuge im alten Stil komponiert, auch er verwendet den gregorianischen Choral, auch er hat als modernes Element einen quasi unerschütterlich durchlaufenden Basso continuo. Anders als im „Parallel“-Chor ist die Fuge aber eine Doppelfuge, deren zwei Themen jeweils in Einführung erklingen. Durch das Kompositionsmodell der Doppelfuge bringt Bach die Dualität im Text anschaulich zur Geltung: das erste Thema ist mit dem Bekenntnis der Taufe, das zweite mit der Sündenvergebung verknüpft.

Ebenfalls vom „Parallel“-Chor abweichend verwendet Bach keine weiteren Instrumentalstimmen, der sechsstimmige Satz ist damit quasi ein A-cappella-Satz. Auch die Behandlung des gregorianischen Chorals differiert: er wird nicht als Fugenthema, sondern als Choralzitat verwendet und erklingt zunächst ab Takt 73 (genau in der Mitte dieses Chores!) zunächst als Kanon zwischen Bass und Alt und dann in vergrößerten Notenwerten im Tenor.

Drei Takte nach dem Zitat im Tenor schlägt der Charakter des Satzes um: die Fuge mündet in einen harmonisch äußerst komplizierten und kühnen homophonen Chorsatz, der mit „adagio“ bezeichnet ist. Gleichzeitig geht der durchlaufende Basso continuo zu einem ganztaktig akzentuierten Bogenvibrato über, was allein schon eine Temporeduzierung suggeriert. Der musikalische Akzent scheint hier bei dem Text „expecto resurrectionem mortuorum“ (ich erwarte die Auferstehung der Toten) auf dem Wort „mortuorum“ zu liegen.

ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM

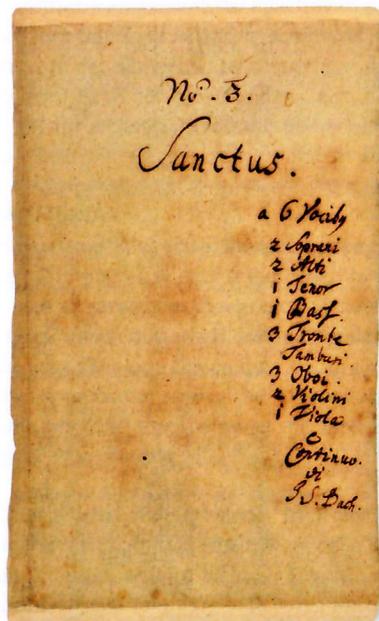
Als ob Bach aber deutlich machen wollte, dass es hier nicht um die Toten, sondern um die Auferstehung von den Toten geht, bricht der Schlusschor „Et expecto resurrectionem mortuorum“ mit der Affekt- und Tempobezeichnung „Vivace è allegro“ ungestüm, mit österlichem, geradezu triumphalen Impetus übergangslos in die harmonisch angespannte Klangwelt des vorausgegangenen Chores ein. Bach verwendete für diesen Chor den zweiten Satz der Ratswahlkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120, 2: Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen), der bereits eine Parodie des Eingangschores der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (BWV 120a) war. Auch an dieser Parodie zeigt sich, wie genial Bach im musikalischen Affekt übereinstimmende ältere Werke an den Text eines neuen Werkes anzupassen vermochte. Der aufwärtsstürmende Gestus des „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, steigt bis zum Himmel auf“ mit seinen instrumental empfundenen Dreiklangbrechungen und den aufsteigenden Koloraturen behält auch mit dem neuen Text seine Sinnfälligkeit.

3. Sanctus

Für das Sanctus griff Bach auf ein für den Weihnachtsgottesdienst seines zweiten Leipziger Amtsjahres (1724) komponiertes Werk zurück. Seine musikalische Form orientiert sich am Schema „Präludium – Fuge“. Der Präludium-Teil im 4/4-Takt ist durch kurze Akkordschläge, lang ausgehaltene Akkorde und wogende Sextakkord-Ketten gekennzeichnet, die abwechselnd von unterschiedlichsten Vokal- und Instrumentalchören ausgeführt werden. Vokalbass und Basso continuo werden durch auf- und abwärts führende Oktavsprünge charakterisiert, mit ihren triolischen Achtelläufen durchschreiten sie den ganzen Ambitus des Bassregisters.

Auch im Sanctus spielen Zahlensymbole eine große Rolle. Bach verwendet sie, um die Vision des Propheten aus dem Jesaja-Text musikalisch auszudeuten. So findet sich der dreifache Sanctus-Ruf (die Zahl „3“) in den durchgängigen Triolen wieder, neben dem üblichen dreistimmigen Streichersatz (VI 1, VI 2, Va) werden drei Oboen und drei Trompeten eingesetzt, die Sextakkord-Ketten werden von drei Vokal- oder Instrumentalstimmen ausgeführt.

Die sechsflügeligen Seraphim aus der Vision des Propheten (die Zahl „6“) spiegeln sich in der Sechsstimmigkeit des Gesamtchores wieder, der komplette Aufführungsapparat ist in sechs Chöre eingeteilt:



Chor 1 = drei Trompeten und Pauke (die übrigens stets ein rhythmisches Motiv mit sechs Tönen spielt!),

Chor 2 = drei Oboen,

Chor 3 = drei Streicher (zwei Violinen und Viola),

Chor 4 = dreistimmiger vokaler Oberchor (Sopran I und II und Alt I),

Chor 5 = dreistimmiger vokaler Unterchor (Alt II, Tenor und Bass),

Chor 6 = Basso-continuo-Gruppe.

Der Fugen-Teil des Sanctus, das „Pleni sunt coeli“, ist eine Fuge im 3/8-Takt mit zwei Expositionen des Themas. Anders als zu erwarten, wird sie jedoch nicht sechsstimmig ausgeführt: beim vierten und fünften Themeneinsatz werden jeweils zwei Stimmen in Terz- bzw. Sextparallelen zusammengefasst. Die erste Exposition wird dabei zunächst nur vom Basso continuo begleitet, ab dem fünften Themeneinsatz ist das gesamte Instrumentarium beteiligt. Eine Besonderheit bietet die Bassstimme: sie singt dreimal (in den Takten 78 ff., 83 ff. und 158 ff.) ein fanfarenartiges Motiv, das dem Anfangsmotiv des Osanna entspricht – ein deutlicher Querbezug, der nicht zufällig ist, sondern eine Verbindung zum eigentlich zum Sanctus gehörenden Osanna und Benedictus herstellen soll.

4. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem

Da im Leipziger Gottesdienst im Sanctus das Osanna und Benedictus nicht gesungen wurden, fehlten sie natürlich in allen drei früheren Sanctus-Vertonungen Bachs, er musste sie also für die h-Moll-Messe ergänzen. Darüber hinaus ist mit dem Teil 4 der h-Moll-Messe eine Änderung der Konzeption des Werkes festzustellen. Offensichtlich wollte Bach nicht hinter die Sechsstimmigkeit und die Mehrchörigkeit des Sanctus zurückfallen, so verwendet er im 4. Teil die Doppelchörigkeit, die er sogar ganz bewusst auch für den Schlusschor, die Wiederholung des nur vierstimmigen „Gratias agimus tibi“ aus der Missa vorschreibt: er fügt hier jeder Singstimmenbezeichnung ausdrücklich die gleichlautende Angabe „1 & 2“ hinzu.

OSANNA

Das doppelchörige „Osanna“ ist nach bisheriger Auffassung eine Parodie des Eingangschores der weltlichen Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215). Nach Christoph Wolff ist das Urbild dieses Satzes jedoch der Eingangschor aus der Gratulationskantate „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. 11) für August den Starken, von der leider nur der Text überliefert ist. Dadurch lassen sich die ausdrücklich mit „piano“ und „forte“ bezeichneten Stellen am Ende des Osanna einleuchtend erklären. Der weltliche Text lautete im Urbild nämlich: (piano) „Der weise, der milde, (forte) der starke August“. Im Eingangschor für BWV 215, für den der Chor aus der Gratulationskantate für August den Starken erstmals parodiert wurde, fehlen diese Dynamikangaben: sie hätten für den Text „Preise dein Glücke“ auch keinen tieferen Sinn.

Der „Osanna“-Chor beginnt unisono ohne die Orchestereinleitung der Parodievorlage und a cappella mit einer zweimaligen Anrufung beider Chöre, ein musikalischer Kunstgriff, der die Emphase der Huldigung herausstreichen soll – der Huldigung sowohl des Kurfürsten und Königs als auch des Himmelskönigs. Im Laufe des Satzes wird dieses Stilmittel von beiden Chören mehrmals aufgegriffen.

BENEDICTUS

Im äußersten Kontrast zum klangprächtigen Osanna mit seiner Doppelchörigkeit und opulenten Orchesterbesetzung steht das darauf folgende „Benedictus“. Es ist mit einem Obligatinstrument, einer Singstimme und Basso continuo der geringstbesetzte Satz der gesamten h-Moll-Messe. Das neben dem Tenor spielende Instrument ist in der Partitur nicht bezeichnet, in Frage kommen nur Violine oder Querflöte, da es für Oboen der Bachzeit zu hoch liegt. Die alte Bachausgabe weist die Partie einer Solovioline zu, die neue Bachausgabe der Querflöte. Obwohl in älteren Tonaufnahmen der h-Moll-Messe oft eine Besetzung mit einer Violine zu hören ist, ist der Einsatz einer Querflöte sinnvoller. In der gesamten Partie wird das d1 nie unterschritten, das heißt, die G-Saite der Violine wird überhaupt nicht benötigt. Außerdem ist die Partie nach Meinung von Musikern äußerst ungeigerisch, wohl aber sehr „querflötengerecht“.

Nach dem „Benedictus“ wird das „Osanna“ wiederholt – in der autographen Partitur steht der Hinweis: „Osan(n)a repetat(ur)“.

AGNUS DEI

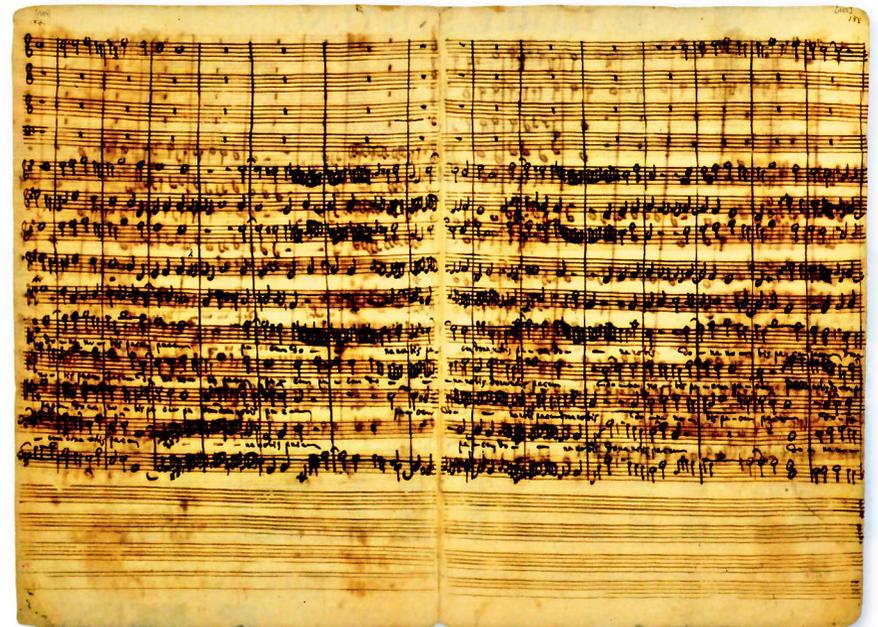
Das „Agnus Dei“ ist in unterschiedlicher Weise ungewöhnlich. Bach komponiert für seine Messe keinen Chor, sondern eine Arie. Dabei missachtet er die Dreiteiligkeit des Textes, der üblicherweise in drei in sich abgeschlossenen Kompositionen abgebildet wird. Mit der Tonart g-Moll wählt er ein einziges Mal in der gesamten h-Moll-Messe eine b-Tonart.

Auch diese Arie für Alt, zwei unisono geführte Violinen und Basso continuo ist wie der „Osanna“-Chor eine doppelte Parodie. Auch hier ist das Urbild, die Arie „Entfernet euch, ihr kalten Herzen“ aus der „Hochzeits-Serenata“ (BWV deest), nicht mehr greifbar, da deren Musik verloren ist. Diese Arie wurde dann für das Himmelfahrtssoratorium (BWV 11) mit dem Text „Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben“ verwendet. Es ist hochinteressant zu sehen, wie Bach das Ausgangswerk für den neuen Zweck umarbeitete, der allein durch die unterschiedliche Art des Textes (achtzeilige deutsche Lyrik – kurzer lateinischer Prosatext) erhebliche Eingriffe in die Struktur der Arie erforderlich machte. Bach scheint diese Arie so wichtig gewesen zu sein, dass er anstelle einer Neukomposition eine sicherlich nicht einfache Umarbeitung bevorzugte. Im Agnus Dei der h-Moll-Messe scheint diese Musik nun aber ihren eigentlichen Platz gefunden zu haben.

DONA NOBIS PACEM

Für den Abschluss der h-Moll-Messe verwendet Bach wieder die Musik des Chores „Gratias agimus tibi“ aus der Missa. Um die Doppelchörigkeit des 4. Teils der Messe beizubehalten und damit eine Steigerung im Klang herbeizuführen, vermerkt er ausdrücklich die Stimmverdoppelung (s. o.). Diese Übernahme ist von etlichen Bach-Forschern als unglücklich, sorglos ausgeführt und in Hinblick auf die prachtvollen Schlusschöre des Gloria und des Symbolum Nicenum als Abschluss des Gesamtwerkes als wenig überzeugend angesehen worden. Dabei belässt es Bach nicht dabei, für diese weitere Parodie den neuen Text einfach nur mechanisch zu übertragen, sondern er stellt (was auch am Ende eines jeden Gottesdienstes geschieht) durch den Chiasmus „Dona nobis pacem – pacem dona nobis“ ein Segenskreuz an das Ende auch seiner Messe. Und überhaupt – ist es nicht ein sinnvoller Abschluss der h-Moll-Messe, die Musik zur Bitte um Frieden mit der des eindringlichen Dankgebetes aus dem Gloria zu verbinden?

Dr Kurt Pages



Anmerkung:

Diese Einführung stützt sich vor allem auf die Werkeinführung von Christoph Wolff (2. Aufl. 2014, ISBN 978-3-7618-1578-6) und auf den Text von Nikolaus Harnoncourt zu seiner Ersteinstrumentation der h-Moll-Messe auf Originalinstrumenten und in historischer orientierter Aufführungspraxis aus dem Jahr 1968 (Telefunken SKH 20/1-3, 1994 wiederveröffentlicht auf CD Teldec 4509-95517-2). In Hinblick auf die Zahlensymbolik bei Bach ist auch die Einführung von Günter Brick aus dem Downloadarchiv der Berliner Kantorei sehr instruktiv. URL <http://www.kantorei.de/wp-content/uploads/2012/12/H-Moll-Messe.pdf>

Die Abbildungen entstammen der digitalisierten autographen Partitur aus dem Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur D-B Mus. ms. Bach P 180
URL <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN837945372>