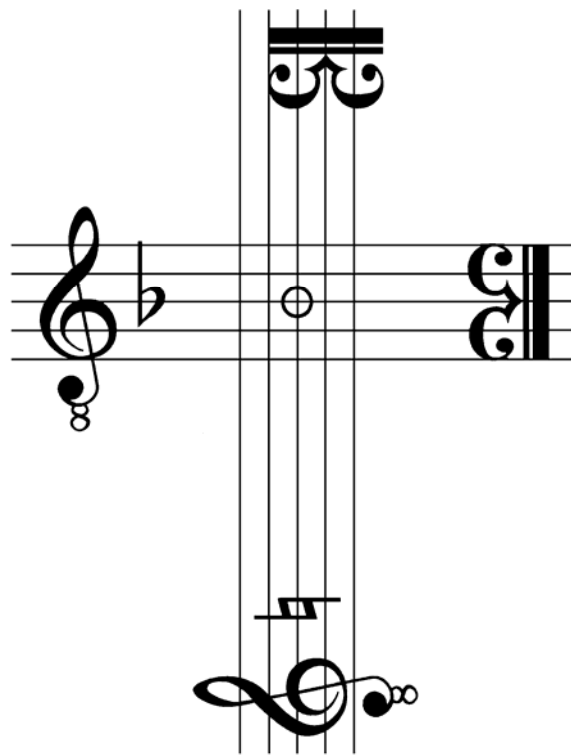


St.-Thomas-Kirche

Hannover-Oberricklingen

Festkonzert zum
50jährigen Kirchweih-Jubiläum
am 1. Oktober 2005
20:00 Uhr



Geistliche Musik von
Johann Sebastian Bach
in solistischer Besetzung

Programm

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis – BWV 33

für Sopran, Alt, Tenor und Bass,
2 Oboen, Streicher und Basso continuo

Ich habe genug

Kantate für das Fest Mariae Reinigung – BWV 82

für Bass, Oboe, Streicher und Basso continuo

(Fassung 1727)

Missa G-Dur – BWV 236

für Sopran, Alt, Tenor und Bass,
2 Oboen, Streicher und Basso continuo

Ausführende

Alexandra Dieck – Sopran

Claudia Erdmann – Alt

Jörn Lindemann – Tenor

Julian Redlin – Bass

Katharina Bäumle – Oboe I

Julia Belitz – Oboe II

Christian Walter – Fagott

Sabine Kuhlmann – Violine I

Gerwina Messmer – Violine II

Donate Schack – Viola

Sven Holger Philippsen – Violoncello

Cordula Cordes – Violone

Thomas Grunwald-Deyda – Orgel

Leitung: Kurt Pages

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

1. Coro

Allein zu dir, Herr Jesu Christ,
mein Hoffnung steht auf Erden;
ich weiß, dass du mein Tröster bist,
kein Trost mag mir sonst werden.
Von Anbeginn ist nichts erkorn,
auf Erden war kein Mensch geboren,
der mir aus Nöten helfen kann.
Ich ruf dich an,
zu dem ich mein Vertrauen hab.

2. Recitativo, Arioso (Basso)

Mein Gott und Richter, willst du mich
aus dem Gesetze fragen,
so kann ich nicht,
weil mein Gewissen widerspricht,
auf tausend eines sagen.
An Seelenkräften arm und an der Liebe
bloß,
und meine Sünd ist schwer und über-
groß;
doch weil sie mich von Herzen reuen,
wirst du, mein Gott und Hort,
durch ein Vergebungswort
mich wiederum erfreuen.

3. Aria (Alto)

Wie furchtsam wankten meine Schritte,
doch Jesus hört auf meine Bitte
und zeigt mich seinem Vater an.

Mich drückten Sündenlasten nieder
Doch hilft mir Jesu Trostwort wie-
der,
dass er für mich genug getan.

Wie furchtsam wankten meine Schritte,
doch Jesus hört auf meine Bitte
und zeigt mich seinem Vater an.

4. Recitativo (Tenore)

Mein Gott, verwirf mich nicht,
wiewohl ich dein Gebot
doch täglich übertrete,
von deinem Angesicht!
Das kleinste ist mit schon
zu halten viel zu schwer;
doch, wenn ich um nichts mehr
als Jesu Beistand bete,
so wird mich kein Gewissensstreit
der Zuversicht berauben;
gib mir nur aus Barmherzigkeit
den wahren Christenglauben!
So stellt er sich mit guten Früchten ein
und wird durch Liebe tätig sein.

5. Duetto (Tenore e Basso)

Gott, der du die Liebe heißt,
ach, entzünde meinen Geist,
lass zu dir vor allen Dingen
meine Liebe kräftig dringen!
Gib, dass ich aus reinem Triebe
als mich selbst den Nächsten liebe;
stören Feinde meine Ruh,
sende du mir Hülfe zu!

6. Choral

Ehr sei Gott in dem höchsten Thron,
dem Vater aller Güte,
und Jesu Christ sein'm liebsten Sohn,
der uns allzeit behüte,
und Gott, dem heiligen Geiste,
der uns sein Hülff allzeit leiste,
damit wir ihm gefällig sein,
hier in dieser Zeit
und folgend in der Ewigkeit.

Ich habe genug

1. Aria

Ich habe genug,
ich habe den Heiland, das Hoffen der
Frommen,
auf meine begierigen Arme genom-
men:

Ich habe genug!

Ich hab ihn erblickt,
mein Glaube hat Jesum ans Herze
gedrückt;

nun wünsch ich, noch heute mit
Freuden

von hinnen zu scheiden:

Ich habe genug!

2. Recitativo

Ich habe genug!

Mein Trost ist nur allein,
dass Jesus mein und ich sein eigen
möchte sein.

Im Glauben halt ich ihn,
da seh ich auch mit Simeon,
die Freude jenes Lebens schon.

Lasst uns mit diesem Manne ziehn!

Ach! möchte mich von meines Leibes
Ketten

der Herr erretten;

ach! wäre doch mein Abschied hier,
mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:

Ich habe genug!

3. Aria

Schlummert ein, ihr matten Augen,
fallet sanft und selig zu!

Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
hab ich doch kein Teil an dir,
das der Seele könnte taugen.

Hier muss ich das Elend bauen,
aber dort, dort werd ich schauen
süßen Frieden, stille Ruh.

Schlummert ein, ihr matten Augen,
fallet sanft und selig zu!

4. Recitativo

Mein Gott, wenn kommt das schöne:
Nun!

da ich im Friede fahren werde
und in dem Sande kühler Erde
und dort bei dir im Schoße ruhn?

Der Abschied ist gemacht:

Welt, gute Nacht!

5. Aria

Ich freue mich auf meinen Tod,
ach! hätt er sich schon eingefunden.

Da entkomm ich aller Not,
die mich noch auf der Welt ge-
bunden.

Ich freue mich auf meinen Tod,
ach! hätt er sich schon eingefunden.

Missa G-Dur

Kyrie (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)

Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison. *Herr, erbarme dich – Christe, erbarme dich – Herr, erbarme dich.*

Gloria (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae
voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te. *Ehre sei Gott in der Höhe
und auf Erden Friede den Men-
schen, die guten Willens sind.
Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir verherrlichen
dich.*

Gratias agimus tibi (Basso, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)

Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam. Domine
Deus, Rex coelestis, Deus Pater
omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe. *Wir sagen dir Dank um deiner
großen Ehre willen. Herr Gott,
himmlischer König, Gott, allmächtiger Vater.
Herr, eingeborner Sohn, Jesu
Christe.*

Domine Deus (Soprano, Alto, Violino I/II unisono, Basso continuo)

Domine Deus, Agnus Dei, Filius
Patris. Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe
deprecationem nostram.
Qui sedes ad dextram Patris,
miserere nobis. *Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des
Vaters. Der du hinnimmst die Sün-
den 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.*

Quoniam tu solus sanctus (Tenore, Oboe solo, Basso 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.*

Cum Sancto Spiritu (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen. *Mit dem Heiligen Geist in der Herrlichkeit Gottes, des Vaters. Amen.*

Zu den Werken des heutigen Konzertes

Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 33

Die Kantate ist in Bachs zweitem Leipziger Amtsjahr, also innerhalb des Chorkantaten-Jahrgangs entstanden und am 3. September 1724 erstmals aufgeführt worden. Zugrunde liegt ihr das Lied von Konrad Hubert (1540; 4. Strophe Nürnberg 1540); aus ihm hat der unbekannte Textverfasser die erste und letzte (= 4.) Strophe wörtlich übernommen, während die beiden Mittelstrophen zu je einem Satzpaar Rezitativ – Arie umgedichtet wurden (Strophe 2 = Satz 2 – 3; Strophe 3 = Satz 4 – 5). Obgleich der Zusammenhang mit dem Lied durch zahlreiche inhaltliche Entsprechungen und wörtliche Herübernahme ganzer Satzteile unverkennbar ist, hatten doch die Erweiterung um zwei Sätze und die damit verbundene Verlängerung des Textes eine freiere Paraphrasierung der Lieddichtung zur Folge, als wir sie aus den Kantaten der vorhergehenden Sonntage kennen.

Überhaupt ist der Zusammenhang des Hubertschen Liedes, das Jesus um Befreiung von drückender Sündenlast bittet, mit den Lesungen des Sonntags nicht sehr eng. Anlaß zu seiner Verwendung war wohl im wesentlichen der Vers »vor allen Dingen lieben dich und meinen Nächsten gleich als mich« (aus Strophe 3) als Anspielung auf Lukas 10, 27; ihm entspricht in der Um-dichtung zur Kantate besonders Satz 5. In den Sätzen 2, 3 und 4 hat der Dichter jedoch nichts Wesentliches unternommen, um den Zusammenhang mit den Lesungstexten enger zu gestalten, wohl aber einige weitere biblische Anspielungen eingeflochten, so in Satz 2 auf Hiob 9, 3 (der Mensch, der mit Gott hadert, kann ihm »auf tausend nicht eins antworten«), in Satz 4 auf Psalm 51, 13 (»verwirf mich nicht von deinem Angesicht«) und auf Galater 5, 6 (»in Christo Jesu gilt ... der Glaube, der durch Liebe tätig ist«).

Der Eingangschor entspricht dem meistverwendeten Typus der Bachschen Eröffnungs-Choralsätze: Die Liedweise ist dem Sopran anvertraut, gestützt durch die übrigen Singstimmen, die bald in schlichtem, akkordlichem, bald in imitatorischem Satz begleiten, auch gelegentlich rhythmische Akzente setzen (»Ich ruf dich an«). Eingebettet ist der Liedsatz zeilenweise in einen thematisch selbständigen (allenfalls durch das anfangs imitatorisch eingeführte Sechzehntelmotiv lose mit dem Liedbeginn verknüpften) konzertanten Orchestersatz, der von 2 Oboen, Streichern und Continuo ausgeführt wird.

Satz 2 ist ein continuobegleitetes Seccorezitativ mit arioSEM Ausklang, der den Text »mich wiederum erfreuen« durch eine lebhaftE Koloratur wirkungsvoll von dem vorhergehenden schlicht deklamierten Textvortrag abhebt.

Von besonderem Reiz ist die Instrumentation der folgenden Arie, eines Streichersatzes, in dem die Violine I, mit Dämpfer versehen, melodieführend hervortritt, während Violine II, Viola und Continuo pizzicato begleiten. Unverkennbar bildet die Violinstimme mit ihrer auf- und abschwankenden Melodik, ihrer querständigen Chromatik und ihrer synkopischen Rhythmik das furchtsame Wanken der Schritte ab, von dem im Text die Rede ist. Bezeichnenderweise fallen die geschilderten Merkmale, die fast den gesamten Satz beherrschen, auf die Worte des Mittelteils »doch hilft mir Jesu Trostwort wieder, daß er für mich genug getan« weg.

Satz 4 ist wiederum ein schlichtes Seccorezitativ mit einer einzigen textbedingten Dehnung auf »halten«; nicht einmal der fast wörtlich übernommene Beginn der 3. Liedstrophe »gib mir nur aus (Hubert: »nach deinr«) Barmherzigkeit den wahren Christenglauben« ist in der Komposition hervorgehoben oder gar mit seiner Choralmelodie übernommen, wie das sonst häufig geschieht.

Bei dem anschließenden Duett (Satz 5) möchte man fast meinen, Bach habe sich durch die Sopran-Arie der Kantate des Vorjahres (BWV 77, Satz 3) anregen lassen. Wiederum ist von der Liebe zu Gott die Rede, wiederum wird das Obligat-Instrumentarium durch 2 Oboen gebildet, und wiederum ist die Thematik – zumindest der Themenkopf – durch Sexten- und Terzenparallelführung gekennzeichnet, die diesmal (da der Satz als Duett komponiert ist) auch von den Singstimmen übernommen wird. Obwohl die Themenfortspinnung diesmal stärker der Polyphonie verhaftet ist, bleibt doch hier wie dort der Eindruck zarter Innigkeit bestehen, wie wir überhaupt Grund zu der Annahme haben, daß der Hörer der Bachzeit mit dem Oboenton mehr die Vorstellung beseelten Gesanges verband als wir, die wir diesem Instrument gern einen koketten, schnippischen Charakter zusprechen. Bezeichnend für diesen Satz ist auch, daß die Melodik der Oboen derjenigen der Singstimmen so stark angenähert ist, daß sich dieses Duett ohne große Schwierigkeit zum Gesangsquartett für Sopran, Alt (= Oboe I,II), Tenor und Baß umschreiben ließe.

Die Schlußstrophe beendet die Kantate in schlichtem Chorsatz.

Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. – 4. Aufl. – München 1981. – S. 425 – 427. – (dtv ; 4080)

Ich habe genug

BWV 82

Wie in allen Kantaten Bachs zu Mariae Reinigung wird aus dem Evangelienbericht von der Darstellung Jesu im Tempel nur die Erzählung von Simeon herausgegriffen und auf die gegenwärtige Gemeinde gedeutet: Nun, nachdem der Heiland erschienen ist, kann sich der Christ, so meint der unbekannte Textdichter, nichts sehnlicher wünschen, als »von hinnen zu scheiden«, von seines Leibes Ketten errettet zu werden, um mit Jesus in süßem Frieden und stiller Ruhe vereinigt zu sein. Aus allen Texten zu Mariae Reinigung ist dieser wohl am stärksten von sehnsüchtiger Jenseitsmystik durchdrungen; die Welt gilt nur als Ort des Elends, an dem der Christ keinen Anteil hat.

Bach hat die Kantate zum 2. Februar 1727 komponiert und später mehrmals wiederaufgeführt, dabei teilweise umgearbeitet und zwar:

1731, vielleicht auch 1730, als Solokantate für Sopran in e-Moll

1735, vermutlich als Solokantate für Mezzosopran in c-Moll, möglicherweise auch in e-Moll (2 Aufführungen in zeitlicher Nähe?)

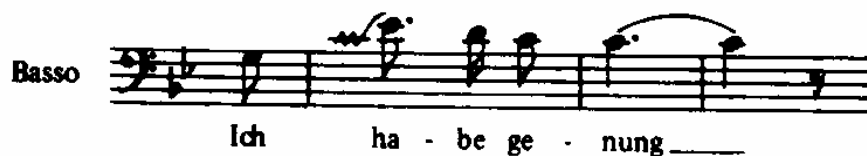
um 1745/1748 in einer grundsätzlich mit der von 1727 übereinstimmenden Fassung als Solokantate für Baß.

Die große Beliebtheit dieses Werkes wird auch durch die Abschrift von Teilen der Kantate in Anna Magdalena Bachs Klavierbüchlein (angefangen 1725) deutlich. Dabei handelt es sich, wie der Kritische Bericht NBA V/4 gezeigt hat, um Abschriften *aus* der Kantate *in* das Klavierbüchlein – nicht umgekehrt.

Die Besetzung ist anspruchslos: Eine einzige Singstimme wird von einem Streicherensemble mit Continuo sowie einer Oboe begleitet, die in der e-Moll-Fassung der hohen Lage wegen durch eine Querflöte ersetzt wurde. Auffällig ist, daß dieses Instrumentarium in den drei Arien fast ausnahmslos beansprucht wird; selbst das Schweigen der Oboe in Satz 3 (so unsere bisherigen Ausgaben) gilt, wenn überhaupt, dann höchstens für eine oder zwei der überlieferten Fassungen: In der späten Aufführung mit Baß wirkt hier eine Oboe da caccia mit, und in der e-Moll-Fassung ist die Querflöte in dieser Arie beteiligt.

Der Eingangssatz beginnt mit einer ausdrucksvollen Oboenmelodie über ruhig bewegter Streicherbegleitung: Der Oboeneinsatz mit einem Sextsprung

aufwärts erinnert an verwandte Themen in der Arie ›Erbarme dich‹ der Mat-thäus-Passion und ›Wenn kömmt du, mein Heik‹ der Kantate ›Wachet auf, ruft uns die Stimme‹ (BWV 140). Er macht deutlich, daß mit dem dank-bar-beglückten »Ich habe genug« zugleich der sehnliche Wunsch, »noch heute mit Freuden von hinnen zu scheiden«, verbunden ist. Dabei zeigt sich Bach als Meister der motivischen Umbildung. Das Oboenmotiv wird in seiner Originalgestalt vom Baß aufgenommen:



Eine Umbildung am Schluß aller drei Gesangsabschnitte (Gesamtform: A B B') lautet, in die Tonarten g-, f- und c-Moll versetzt, jeweils gleichartig, hier in g-Moll



Teil B beginnt mit einer weiteren Umbildung des Motivs auf anderen Text:



Wollte man auch die entfernteren hinzuzählen, so erhielte man noch eine beträchtliche Zahl weiterer Umbildungen.

Satz 2, ein Seccorezitativ, greift die Anfangsworte der Kantate nochmals auf, diesmal in neuer Vertonung:



Die Aufforderung »Laßt uns mit diesem Manne ziehen!«, die die Verbindung zwischen dem biblischen Bericht und der versammelten Gemeinde herstellt, ist als 2-taktiges Arioso-Mittelstück hervorgehoben; die Imitation zwischen Continuo und Baß symbolisiert die Nachfolge. Der Satz schließt mit einer weiteren, wiederum neuen und durch ihren Kadenzfall als endgültig charakterisierten Vertonung der Eingangsworte:



Nun folgt jene Schlummer-Arie (Satz 3), die mit Recht zu den beliebtesten Schöpfungen Bachs zählt, da sie, obgleich Ausprägung eines barocken Typus, doch durch ihren ungeheuren Erfindungsreichtum und ihre Ausdrucksfülle alles Typische weit hinter sich läßt. Charakteristisch sind häufige Orgelpunktbildungen im Continuo sowie die Tendenz der Melodie zur mixolydischen (kleinen) Septime (des" zu Beginn des Taktes 2 und öfter), deren subdominantischer Charakter den Eindruck der Entspannung hervorruft, ferner der durch Synkopen bewirkte Wiegerhythmus und die mehrfach durch Fermaten verzögerte Bewegung. Ungewöhnlich ist auch die erweiterte Dacapoform; denn mitten in den – überwiegend nur vom Continuo begleiteten – Mittelteil ist nochmals der Gesangsabschnitt A eingefügt, so daß eine Art Rondoform entsteht (Rit. = Instrumentalritornell):

Rit. – A – Rit. – B A C – Rit. – A – Rit.

Ein kurzes Secco mit ariosem Schluß (»Welt, gute Nacht«) leitet über zur freudig-bewegten Schlußarie, die weder textlich noch musikalisch die Höhe der beiden vorangegangenen Arien zu halten vermag. Sie ist einer jener dem Tanz nahestehenden, klar periodisch gegliederten, mit rhythmischen Impulsen belebten Sätze, die wohl Bachs große Kunst verraten, aber doch keinen ausgewogenen Abschluß des Vorhergegangenen darstellen, so daß man das Fehlen eines Schlußchorals doppelt bedauert.

Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. – 4. Aufl. – München 1981. – S. 542 – 545. – (dtv ; 4080)

Missa G-Dur

BWV 236

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 G-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 Dalden 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 Messentextes aufzuheben, habe er besonders gelungene Teile aus früheren Werken hierfür ausgewählt.

So sind die einzelnen Sätze der Missa in G-Dur sämtlich aus früheren Kirchenkantaten übernommen worden (vgl. unten bei den kurzen Anmerkungen zu den einzelnen Messenteilen). Das ausgeprägte Parodieverhältnis dieser und auch der anderen lutherischen Messen war zunächst nicht bekannt, so dass besonders die G-Dur- und A-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.

Dem Kyrie der heute erklingenden G-Dur-Messe liegt der Eingangchor der Kantate „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ (BWV 179) zugrunde, für den Bach die Form einer motettischen Fuge wählte. Die Instrumente spielen colla parte die Singstimmen mit, nur der Basso continuo ist teilweise selbständig geführt. Der Satz beginnt mit einer streng periodisch gegliederten, ausgedehnten Gegenfuge: jeder Themeneinsatz ist die Umkehrung des vorhergehenden. Mit den Worten „Christe eleison“ wird zwar ein neues Thema eingeführt (knapper, bewegter, mit absteigender Chromatik), es wird aber als kurzer Quintkanon in nur sieben Takten durchgeführt. Beide Themen werden schließlich in verschiedenartigen Kombinationen und Einführungen mit ihrem jeweiligen Text verwendet, so dass von der eigentlich dreiteiligen liturgischen Grundform „Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison“ abgewichen wird. Meines Erachtens könnte es sein, dass Bach durch die Parodie gerade dieses Kantatensatzes den dritten Glaubenssatz des Credo symbolisieren wollte, dass der Heilige Geist (der im zweiten Kyrie eleison angerufen wird) aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht und mit beiden zugleich angebetet und verherrlicht wird.

Für den ersten Satz des Glorias („Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus“) griff Bach auf den Eingangssatz seiner Kantate BWV 79 „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ zurück. Das feierliche Hornduett der umfangreichen Instrumentaleinleitung der Kantate (45 Takte!) wird zu einem Duett von Sopran und Alt umgeschrieben, dem sich ein auf Tonrepetitionen basierendes Fugenthema des Orchesters und eine Wiederholung des Gloria-Duettts anschließen. Der Einsatz aller vier Singstimmen auf die Worte „et in terra pax hominibus“ (ursprünglich der erste Vokaleinsatz der Kantate) beginnt mit dem ersten von vier weit ausladenden akkordlich-freipolyphonen Chorbabschnitten zum Fugenthema der Instrumente, denen jeweils das Gloria-Thema, nun als gliederndes instrumentales Zwischenspiel folgt. Im zweiten Teil auf die Lobpreisungen „Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te“ wird aus dem vokal vereinfachten, zugleich aber instrumental in Originalgestalt mitgespielten Fugenthema des Beginns eine Chorfuge entwickelt, der als dritter Teil ein wieder mehr homophoner Komplex folgt.

In diesem wird das Gloria-Motiv und der zweite Chorabschnitt des Anfangs wieder aufgenommen.

Wie in den anderen drei lutherischen Messen folgt dem einleitenden Gloria-chor eine Bassarie – hier von den Streichern und Continuo begleitet. Sie entstammt der Kantate 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“, hatte dort die gleiche Besetzung und Tonart und ist liedhaft-tänzerisch. Die Violine I dominiert mit häufiger Sechzehntelfiguration den ansonsten schlicht gehaltenen Streichersatz; gegenüber der ursprünglichen Fassung sind sowohl sie als auch die Singstimme mehr ausgeziert.

Die beiden folgenden Sätze „Domine Deus“ und „Quoniam tu solus sanctus“ wurden gegenüber ihren Urbildern stärker verändert; sie wurden erweitert und expressiver gestaltet. Das Duett „Domine Deus“ stammt wieder aus der Kantate 79 („Gott der Herr ist Sonn und Schild“) und ist durch beinahe liedhafte, eingängige Melodik geprägt. Während es ursprünglich ein Duett zwischen Sopran und Bass war, wird der Bass hier durch den Alt ersetzt und somit eine Verengung der Stimmlagen bewirkt. Darüber hinaus setzten die Singstimmen nun nach einem Instrumentalvorspiel ein, während sie in der Kantate ohne Vorspiel, quasi als Devise, unmittelbar an das vorausgehende Rezitativ anschlossen. Das achttaktige Instrumentalthema wirkt aufgrund seiner häufigen Wiederholung im Laufe des Duetts geradezu wie ein Ostinato.

Das „Quoniam tu solus sanctus“ stammt wie das Kyrie dieser Messe aus der Kantate 179 „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“. In der Messe wird die ursprüngliche Instrumentalbesetzung (2 Oboen, Streicher und Basso continuo) auf eine Solo-Oboe und Basso continuo reduziert und durch die Tempovorschrift „Adagio“ ein verblüffender Stimmungswechsel gegenüber der Vorlage mit ihren deklamatorischen Ausbrüchen gegen die „falschen Heuchler“ erreicht.

Der Schlusschor der Messe („Cum sancto spiritu“) geht auf den Eingangschor der Kantate 17 „Wer Dank opfert, der preiset mich“ zurück. Anstelle des Instrumentalvorspiels steht – wie eine Devise – ein akkordlicher homophoner Block, an den sich eine ausgedehnte Chorfuge von eindrucksvoller Großzügigkeit anschließt. In seiner thematisch einheitlichen Durchgestaltung und der großflächigen architektonischen Anlage sieht Alfred Dürr das „Ergebnis einer zielstrebigem Entwicklung von der motettischen Vielgliedrigkeit hin zur einheitlichen Großform“ verwirklicht, die die „reifen Vokalwerke Bachs“ auszeichnen.

Kurt Pages

*unter Verwendung der Erläuterungen zu den Kantaten 179, 79, 138 und 17 in:
Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. – 4. Aufl. – München 1981. – (dtv ; 4080)
und
Platen, Emil, und Marianne Helms: Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II,
Band 2, Lutherische Messen und einzelne Messensätze, Kritischer Bericht. – Kassel [u.a.] 1982*

Förderer dieses Konzertes:



 **HannoverStiftung**
Stiftung der Sparkasse Hannover

Allen sei herzlich gedankt!



Zur Deckung der Restkosten dieses Konzertes und für die Bildung eines Grundstocks zur Fortsetzung dieser Konzertreihe im Jahre 2006 bitten wir um eine großzügige Kollekte!