

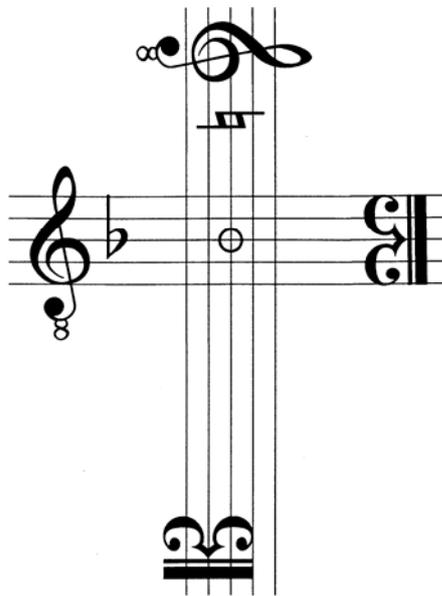
St.-Thomas-Kirche

Hannover-Oberricklingen

Buß- und Bettag

20. November 2002

20:00 Uhr



Kantaten von
Johann Sebastian Bach
in solistischer Besetzung

Programm

Johann Sebastian Bach

(1685 - 1750)

Gott soll allein mein Herze haben

Kantate zum 18. Sonntag nach Trinitatis – BWV 169

für Alt, Sopran, Tenor und Bass, Organo obligato,
2 Oboen, Taille, Fagott, Streicher und Continuo

Ich geh und suche mit Verlangen

„Dialogus“ zum 20. Sonntag nach Trinitatis – BWV 49

für Sopran und Bass, Organo obligato,
2 Oboen d'amore, Violoncello piccolo, Fagott,
Streicher und Continuo

*(in diesen beiden Kantaten ist das spätere Cembalokonzert E-Dur,
BWV 1053, in seiner Umarbeitung als Orgelkonzert „verborgen“)*

Wachet auf, ruft uns die Stimme

Kantate zum 27. Sonntag nach Trinitatis – BWV 140

für Sopran, Alt, Tenor und Bass,
2 Oboen, Taille, Fagott, Streicher und Continuo

Ausführende

Susanne Moldenhauer – Sopran

Claudia Erdmann – Alt

Achim Kleinlein – Tenor

Julian Pages-Redlin – Bass

Barockorchester L'ARCO

(Konzertmeister: Christoph Heidemann)

Ulrike Grunwald – Oboe

Louise Baumgartl – Oboe

Annette Berryman – Taille

Christoph Heidemann – Violine

Corinna Hildebrand-Malcolm – Violine

Bettina Ihrig – Viola

Sven Holger Philippsen – Violoncello

Cordula Cordes – Violone

Christian Walter – Fagott

Ulrich Wedemeier – Laute

Thomas Grunwald-Deyda – Orgel

Leitung: Kurt Pages

Texte

„Gott soll allein mein Herze haben“

Kantate zum 18. Sonntag nach Trinitatis für Alt,
Sopran, Tenor, Bass, konzertierende Orgel und Orchester

BWV 169

Sinfonia – Arioso – Aria – Recitativo – Aria – Recitativo – Choral

1. Sinfonia = 1. SATZ DES CEMBALOKONZERTS

2. Arioso

Gott soll allein mein Herze haben.
Zwar merk ich an der Welt,
die ihren Kot unschätzbar hält,
weil sie so freundlich mit mir tut,
sie wollte gern allein
das Liebste meiner Seele sein;
doch nein: Gott soll allein mein Herze haben,
ich find in ihm das höchste Gut.
Wir sehen zwar auf Erden hier und da
ein Bächlein der Zufriedenheit,
das von des Höchsten Güte quillet:
Gott aber ist der Quell mit Strömen angefüllet,
da schöpf ich, was mich allezeit
kann sattsam und wahrhaftig laben.
Gott soll allein mein Herze haben.

3. Aria

Gott soll allein mein Herze haben,
ich find in ihm das höchste Gut.
 Er liebt mich in der bösen Zeit
 und will mich in der Seligkeit
 mit Gütern seines Hauses laben.
Gott soll allein mein Herze haben,
ich find in ihm das höchste Gut.

4. Recitativo

Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
der Sinnen Lustgenieß,
der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
den Himmel aber auf.
Sie ist Elias Wagen,
da werden wir im Himmel 'nauf
in Abrahms Schoß getragen.

5. Aria = 2. SATZ DES CEMBALOKONZERTS

Stirb in mir, Welt und alle deine Liebe,
stirb in mir, dass die Brust
sich auf Erden für und für
in der Liebe Gottes übe.
Stirb in mir,
Hoffahrt, Reichtum, Augenlust,
ihr verworfnen Fleischestriebe,
Welt und alle deine Liebe,
stirb in mir.

6. Recitativo

Doch meint es auch dabei
mit eurem Nächsten treu;
denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

7. Choral

Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
lass uns empfinden der Liebe Brunst,
dass wir uns von Herzen einander lieben
und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

Ich geh und suche mit Verlangen

„Dialogus“ zum 20. Sonntag nach Trinitatis für Sopran, Bass,
konzertierende Orgel und Orchester

BWV 49

Sinfonia – Aria – Recitativo – Aria – Recitativo – Aria

1. Sinfonia = 3. SATZ DES CEMBALOKONZERTS

2. Aria – Basso

Ich geh und suche mit Verlangen
dich, meine Taube, schönste Braut.

Sag an, wo bist du hingegangen,
dass dich mein Auge nicht mehr
schaut?

Ich geh und suche mit Verlangen
dich, meine Taube, schönste Braut.

3. Recitativo

Basso:

Mein Mahl ist zubereit' und meine
Hochzeittafel fertig,
nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.

Soprano:

Mein Jesus spricht von mir, o Stimme, wel-
che mich erfreut!

Basso:

Ich geh und suche mit Verlangen
dich, meine Taube, schönste Braut.

Soprano:

Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen.

Basso/Soprano:

Komm, Schönste(r), komm und lass dich
küssen,

Basso:

du sollst mein fettes Mahl genießen.

Soprano:

lass mich dein fettes Mahl genießen.

Basso:

Komm, liebe Braut, und eile nun,

Soprano:

Mein Bräutigam, ich eile nun,

Basso/Soprano:

die Hochzeitkleider anzutun.

4. Aria – Soprano

Ich bin herrlich, ich bin schön,
meinen Heiland zu entzünden.
Seines Heils Gerechtigkeit
ist mein Schmuck und Ehrenkleid;
und damit will ich bestehn,
wenn ich werd in Himmel gehn.
Ich bin herrlich, ich bin schön,
meinen Heiland zu entzünden.

5. Recitativo

Soprano:

Mein Glaube hat mich selbst so angezo-
gen.

Basso:

So bleibt mein Herze dir gewogen,
so will ich mich mit dir
in Ewigkeit vertrauen und verloben.

Soprano:

Wie wohl ist mir!
Der Himmel ist mir aufgehoben,
die Majestät ruft selbst
und sendet ihre Knechte,
dass das gefallene Geschlechte
im Himmelsaal bei dem Erlösungsmahl
zu Gaste möge sein.
Hier komm ich, Jesu, lass mich ein!

Basso:

Sei bis in Tod getreu,
so leg ich dir die Lebenskrone bei.

6. Aria

Basso:

Dich hab ich je und je geliebet
und darum zieh ich dich zu mir.

Soprano:

Wie bin ich doch so herzlich froh,
dass mein Schatz ist das A und O,
der Anfang und das Ende.
Er wird mich doch zu seinem Preis
aufnehmen in das Paradeis,
des klopf ich in die Hände!

Basso:

Ich komme bald,
ich stehe vor der Tür,
mach auf, mein Aufenthalt!

Soprano:

Amen, amen,
komm, du schöne
Freudenkrone,
bleib nicht lange!
Deiner wart ich mit Verlangen.

Basso:

Dich hab ich je und je geliebet
und darum zieh ich dich zu mir.

Wachet auf, ruft uns die Stimme

Kantate zum 27. Sonntag nach Trinitatis
für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orchester

BWV 140

Chorale – Recitativo – Aria Duetto – Chorale
Recitativo – Aria Duetto – Choral

1. Chorale

Wachet auf, ruft uns die Stimme
der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
wach auf, du Stadt Jerusalem!
Mitternacht heißt diese Stunde;
sie rufen uns mit hellem Munde:
wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohl auf, der Bräutigam kömmt;
steht auf, die Lampen nehmt!
Alleluja!
Macht euch bereit
zu der Hochzeit,
ihr müsset ihm entgegen gehn!

2. Recitativo – Tenore

Er kommt, der Bräutigam kommt!
Ihr Töchter Zions kommt heraus,
sein Ausgang eilet aus der Höhe
in eurer Mutter Haus.
Der Bräutigam kommt,
der einem Rehe und jungen Hirsche gleich
auf denen Hügeln springt
und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wacht auf, ermuntert euch!
den Bräutigam zu empfangen!
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

3. Aria Duetto – Adagio

Soprano:

Wenn kömmtst du, mein Heil?
Ich warte mit brennendem Öle.

Basso:

Ich komme, dein Teil.
Ich öffne den Saal
zum himmlischen Mahl,
komm, liebliche Seele!

Soprano:

Eröffne den Saal
zum himmlischen Mahl,
komm, Jesu!

Basso:

Ich komme, dein Teil.

Soprano:

Wenn kömmtst du, mein Heil?
Ich warte mit brennendem Öle.

Basso:

Ich komme, dein Teil.
Ich öffne den Saal
zum himmlischen Mahl,
komm, liebliche Seele!

4. Chorale – Tenore

Zion hört die Wächter singen,
das Herz tut ihr vor Freuden springen,
sie wachet und steht eilend auf.
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
Nun komm, du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn!
Hosianna!
Wir folgen all
zum Freudensaal
und halten mit das Abendmahl.

5. Recitativo – Basso

So geh herein zu mir,
du mir erwählte Braut!
Ich habe mich mit dir
von Ewigkeit vertraut.
Dich will ich auf mein Herz,
auf meinen Arm
gleich wie ein Siegel setzen
und dein betrübtes Aug ergötzen.
Vergiss, o Seele, nun
die Angst, den Schmerz,
den du erdulden müssen;
auf meiner Linken sollst du ruhn,
und meine Rechte soll dich küssen.

6. Aria Duetto

Soprano:

Mein Freund ist mein,

Basso:

Und ich bin sein,

Soprano/Basso:

die Liebe soll nichts scheiden.

Soprano:

Ich will mit dir in Himmels Ro-
sen weiden,

Basso:

Du sollst mit dir in Himmels
Rosen weiden,

Soprano/Basso:

da Freude die Fülle, da
Wonne wird sein.

Soprano:

Mein Freund ...

da capo

7. Choral

Gloria sei dir gesungen
mit Menschen- und englischen Zungen,
mit Harfen und mit Zimbeln schon.

Von zwölf Perlen sind die Pforten
an deiner Stadt sind wir Konsorten
der Engel hoch um deinen Thron.

Kein Aug hat je gespürt,
kein Ohr hat je gehört
solche Freude.

Des sind wir froh,
io, io!

ewig in dulci jubilo.

Die Kantate in der protestantischen deutschen Kirchenmusik

Eine der Grundvoraussetzungen für die herausragende Stellung, die die Kantate in der protestantischen Kirchenmusik im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts einnahm, war die Überzeugung Luthers, dass vorrangig in der Predigt als dem zentralen Bestandteil des Gottesdienstes die Verkündigung des Wortes Gottes geschehe. So ist es nicht verwunderlich, dass auch die Kirchenmusiker durch ihre Werke an dieser Verkündigung teilhaben wollten. Um diesen verkündenden Charakter ihrer Werke noch herauszustellen, nahmen sie in predigthafter Manier neben reinen Bibelworten immer häufiger frei erfundene Texte in ihre Kompositionen auf. Auf diese Weise entstand zunächst die eigenständige Form der Motette, die mit ihrer häufig anzutreffenden Kombination von Bibelwort und freiem Text (sehr häufig von Chorälen) Ausgangspunkt für das Entstehen der Kirchenkantate wurde. Aus dieser „Herkunft“ ist es auch nicht verwunderlich, wenn sich für die neue Gattung zunächst kein einheitlicher Begriff einbürgerte. Das, was wir heute „Kantate“ nennen, ist bei den Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts unter den unterschiedlichsten Bezeichnungen anzutreffen: als „Motetto“, „Kirchenstück“, „Concerto“ etc., erst relativ spät auch als „Cantata“.

Im Laufe der Zeit entwickelte sich für den Aufbau der Kirchenkantate ein Grundmuster, das man in vielen Kantaten Dietrich Buxtehudes und seiner Zeitgenossen antreffen kann: einem einleitenden Bibelwort folgt freie Dichtung nach dem Schema „Bibelwort - Aria 1 - Aria 2 - Aria 3 - ...“. Unter „Aria“ ist hier allerdings noch nicht die italienische Arie zu verstehen, sondern zunächst nur einfache liedartige Formen. Mit dem Eindringen madrigalischer, also im Hinblick auf Versmaß, Zeilen- und Strophenlänge freierer Dichtung wird auch für die Gattung der Kantate selbst eine größere Freiheit der Form erreicht.

Mit seinem ersten Kantatenjahrgang von 1700 führte Erdmann Neumeister schließlich mit dem Wechsel von Rezitativ und Da capo-Arie die Form der weltlichen italienischen Kammerkantate in die evangelische Kirchenmusik ein. Diese Neuerung löste einen heftigen Streit unter den Musikern aus: die einen griffen sie begeistert auf, die anderen bekämpften sie als unzulässiges Eindringen opernhafter Elemente in den Gottesdienst. An der Tatsache, dass sich der Neumeistersche Kantatentypus im 18. Jahrhundert schließlich durchsetzte, konnten sie jedoch nichts mehr ändern.

Ganz im Sinne des Verständnisses der Kantate als „Predigt mit anderen Mitteln“ wurden die zugrunde liegenden Texte durch eine ausgefeilte musikalische Affekten- und Figurenlehre ausgedeutet, die ihre Terminologie der Rhetorik entlehnte. Hierbei wurden sogar Regelwidrigkeiten in Kauf genommen,

wenn dadurch die Aussage des Textes besonders verdeutlicht werden konnte. Die musikalischen Formen, die in den Kantaten angewendet wurden, umfassten nahezu das gesamte Formenrepertoire der Epoche. Für Bibelworte, die dem Chor übertragen werden sollten, bediente man sich oft einer motetischen, polyphonen Satzweise. Das in Italien entwickelte Prinzip des konzertierenden Musizierens und der Monodie wurde über die Geistlichen Konzerte von Schein und Schütz in den frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs wirksam. Neben den italienischen Einflüssen war die aus deutscher Tradition erwachsene Cantus-firmus-Bearbeitung von Chorälen noch für die Kantaten Bachs bedeutsam, obwohl das Interesse am Choral in der Kantatenkomposition um 1700 eigentlich stark abgenommen hatte. Bachs offensichtliche Sympathie für diese Kompositionsform kann fast schon als anachronistisch bezeichnet werden. Bei den durch Choräle geprägten Kantaten konnte der einzelne Choral in unterschiedlichster Weise ausgeführt sein: es konnten alle Strophen vertont sein („per omnes versus“) oder nur eine Auswahl. Hierbei konnten die einzelnen Strophen als gering- oder vollstimmiges Choral-Konzert, in schlicht akkordischem oder polyphonen Satz komponiert sein. Sehr häufig wurden die Eingangs- und Schlussstrophe wörtlich übernommen, während die Binnenstrophen durch madrigalische Umdichtung zu Rezitativen und Arien umgeformt wurden. Schließlich konnten - wenn der Choral selbst eine so geringe Strophenzahl hatte, dass eine solche madrigalische Umdichtung unzweckmäßig zu sein schien - zu dem vollständigen Choraltext freie Dichtungen hinzutreten.

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 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. Dabei wurden in der Regel 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. Berühmte Beispiele hierfür sind die Bearbeitung des Händel'schen Messias durch Mozart oder die „chorsymphonische“ Bearbeitung Bach'scher Kantaten durch den Wagner-Dirigenten Felix Mottl. Darüber hinaus wurde Wert darauf gelegt, dass durch eine entsprechende Größe des Chores dieser in jedem Fall gegenüber der instrumentalen „Begleitung“ dominierte. Dass dadurch die Klangbalance nicht nur generell zwischen den Instrumental- und Vokalstimmen, sondern auch zwischen den Chorpartien auf der einen und den Rezitativen und Arien auf der anderen Seite erheblich gestört wurde, liegt auf der Hand. Doch wurde das 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 vor allem, um die ursprüngliche Klangbalance wieder herzustellen. Außerdem soll eine sinnliche Vorstellung davon gegeben werden, wie diese Musik in ihrer Entstehungszeit geklungen haben könnte. Schließlich sei aber darauf hingewiesen, dass sich diese Art der Ausführung von Bach-Kantaten in der Praxis bestens bewährt hat.

Zu den Werken des heutigen Konzertes

„Gott soll allein mein Herze haben“ BWV 169

Bach komponierte seine Kantate „Gott soll allein mein Herze haben“ für den 18. Sonntag nach dem Trinitatisfest am 20. Oktober 1726. Ganz offensichtlich stand Bach im Jahre 1726 ein besonders fähiger Altist zur Verfügung; denn innerhalb von drei Monaten komponierte er die Alt-Solo-Kantaten „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“, „Geist und Seele wird verwirret“ und „Gott soll allein mein Herze haben“. In allen diesen Kantaten setzt er eine konzertierende (obligate) Orgel und darüber hinaus in zwei Kantaten zwei Oboen und eine Taille ein, so dass die Beschränkung auf eine Singstimme durch eine aufwendige Instrumentierung mehr als ausgeglichen wird.

Der unbekannte Textdichter knüpft mit seiner Dichtung an den ersten Teil des Sonntagsevangeliums (Mt. 22, 37-39) an, in dem Jesus auf die Frage, welches das vornehmste Gebot sei, antwortet: „Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele und von ganzem Gemüt. Dies ist das höchste und größte Gebot. Das andere aber ist dem gleich: Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.“

Die umfangreiche einleitende Sinfonia ist die Umarbeitung eines Instrumentalkonzerts, das zwar in der ursprünglichen Fassung verloren ist, jedoch in einer noch späteren Bearbeitung als Cembalokonzert (in E-Dur, BWV 1053) erhalten ist. Den zweiten Satz dieses Konzertes, ein „Siciliano“, hat Bach in der zweiten Arie „Stirb in mir, Welt und alle deine Liebe“ wiederverwendet. Bemerkenswert ist, dass er die Singstimme in den bereits bestehenden Satz hineinkomponiert hat. Diese Arie kann als eine der genialsten Schöpfungen Bachs angesehen werden. In schwärmerischer Versenkung wird hier in einem Grabgesang auf die Lust der Welt die himmlische Liebe mit irdischen Mitteln besungen. Nach einem kurzen Rezitativ, das ermahnt, auch den Nächsten zu lieben, bittet im Schlusschoral die gesamte Gemeinde, der heilige Geist möge ihr zu dieser Liebe verhelfen.

„Ich geh und suche mit Verlangen“

BWV 49

Die Kantate „Ich geh und suche mit Verlangen“, die Bach für den 20. Sonntag nach dem Trinitatisfest am 3. November 1726 komponierte, ist ausdrücklich als „Dialogus“ bezeichnet. Sie stellt ein Zwiegespräch zwischen Jesus und der gläubigen Seele dar, das traditionsgemäß von einem Bass und einem Sopran gesungen wird. Entsprechend der Tradition der Kirche wird diesem Zwiegespräch die alttestamentliche Liebesdichtung des Hohenliedes zugrunde gelegt. Anlass für diese Textauswahl bietet wiederum das Sonntagsevangelium mit dem Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt 22, 1-14).

Wie in seiner 14 Tage früher aufgeführten Alt-Solo-Kantate eröffnet Bach die Kantate wieder mit einem ausgedehnten Instrumentalsatz für konzertierende Orgel, Oboe d'amore, Streicher und Basso continuo – hier der Schlusssatz aus dem bereits dort verwendeten Instrumentalkonzert. Auch die nachfolgenden Arien erhalten durch die konzertierende Orgel einen virtuosen Anstrich, der wohl auch hier die Beschränkung auf die zwei Singstimmen und das Fehlen eines Schlusschorals ausgleichen sollte.

Auffällig sind in der ersten Arie die entlegene Tonart (cis-Moll), die überraschenden harmonischen Wendungen und weiten Intervallsprünge, die ganz offensichtlich das eifrige Suchen des Bräutigams symbolisieren sollen. Das folgende Dialogrezitativ, das durch Streicherbegleitung besonders hervorgehoben ist, entwickelt sich zu einem regelrechten Liebesduett, das jeder Oper zur Zierde dienen würde.

Die folgende Sopranarie weist eine erlesene Instrumentierung auf (Oboe d'amore, Violoncello piccolo und Basso continuo) und lässt durch die Komplementärfiguren, die sich Oboe und Violoncello zuwerfen, die Braut geradezu vor einem Spiegel erscheinen, vor dem sie sich wohlgefällig in ihrem Festtagskleid betrachtet.

In dem abschließenden Duett hat Bach den vom Sopran in langen Notenwerten gesungenen Choral so kunstvoll in die Bassarie eingebaut, dass trotz des Fehlens eines eigentlichen Schlusschorals doch der Eindruck eines „vollwertigen“ Abschlusses erreicht wird. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass der Basspart mit den Anfangsworten des Satzes in das Schlussritornell der Instrumente eingefügt ist, was zugleich als abschließende Steigerung und als Andeutung eines Dacapo wirkt.

„Wachet auf, ruft uns die Stimme“

BWV 140

Die Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ komponierte Bach für den 27. Sonntag nach dem Trinitatisfest, der in seiner Leipziger Amtszeit nur zweimal vorkam: 1731 und 1742. Sie entstand zum 25. November 1731 und wurde, da keine weiteren Kantaten für diesen Sonntag aus Bachs Feder existieren, wohl 1742 erneut aufgeführt. Der unbekannte Textdichter behielt den Wortlaut aller drei Strophen des Chorals von Philipp Nicolai bei, die er an den Anfang, in die Mitte und an den Schluss seines Textes setzte. Als Verbindungsstücke fügte er jeweils ein Rezitativ (Solo) mit Arie (Duett) ein. Dieser neugedichtete, madrigalische Text nimmt Gedanken des Sonntagsevangeliums auf und enthält eine Vielzahl von Anspielungen auf andere Bibeltexte, insbesondere auf das Hohelied Salomos.

Der großartige Eingangschor ist eine Choralbearbeitung, die den Choral mit langen Notenwerten im Sopran erklingen lässt. Der Orchestersatz (mit drei Oboen, Streichern und Basso continuo) beginnt mit gravitätischen, rhythmisch-punktierten Akkordblöcken; er ist zwar eigenthematisch, doch klingt sowohl in den Sechzehntelläufen der Violinen als auch in den punktierten Achteln des Continuo der Eingangsruf des Chorals („Wachet auf“) an. Die Unterstimmen des Chores begleiten den Sopran in der Regel in imitatorischem, jedoch nicht an den einzelnen Choralzeilen und der Orchesterthematik orientiertem Satz. Hierbei erfährt das „Halleluja“ die aufwendigste Vertonung: obwohl es die kürzeste Choralzeile ist, wird es etwa doppelt so lang vertont wie die übrigen Choralzeilen und nimmt in seinem ausgedehnten, fugierten Abschnitt die Thematik des Orchesterritornells auf.

Ein kurzes Secco-Rezitativ des Tenors leitet zu der ersten Arie über, einem Duett, das zwar einen Dialog zwischen Jesus und der gläubigen Seele darstellt, das aber auch in jeder zeitgenössischen Oper als höchst eindrucksvolles Liebesduett hätte dienen können. Als Soloinstrument wählte Bach eine Violine, deren lebhaft bewegter Satz diesem von tiefem mystischen Empfinden getragenen Satz einen besonderen silbrigen Glanz verleiht.

Der Choralatz im Zentrum der Kantate ist ein Triosatz, der von den Streichern (Violine I/II und Viola unisono), dem Tenor und dem Basso continuo ausgeführt wird. Während der Choral vom Tenor in kaum verzierten, ruhigen Notenwerten gesungen wird, ist die Motivik des Instrumentalsatzes choralungebunden. Dieser Satz, den bereits Bach selbst für Orgel bearbeitete und im Druck herausgab, ist wegen seiner eingängigen Melodik so beliebt geworden, dass er in vielen Bearbeitungen anderer Komponisten existiert.

Das folgende zweite Rezitativ ist im Gegensatz zum ersten als Accompagnato-Rezitativ vertont. Dadurch werden gleichzeitig die Bedeutung des gesamten Textes hervorgehoben (die gläubige Seele ist nun von Jesus aufgenommen worden) und die oft ungewöhnliche Harmonisierung, die der Textausdeutung dient, besonders betont.

Diesem Rezitativ schließt sich ein weiteres Duett an, das wie das erste ein ausgesprochenes Liebesduett ist. Als Soloinstrument setzt Bach hier eine Oboe ein, die mit ausgedehnten, fröhlichen Koloraturen in tänzerischer Gelöstheit den Satz eröffnet.

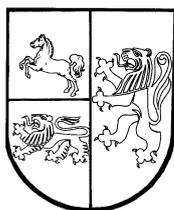
Für den Schlusschoral verwendet Bach eine für ihn bereits altertümliche Schreibweise: der schlichte Kantionalsatz ist in halben Noten im Allabreve-Takt notiert. Die Instrumente begleiten den Chor colla parte, wobei die Solovioline den Sopran eine Oktave höher mitspielt. Durch diese Oktav-Verdopplung erreicht Bach auch bei dem ansonsten schlichten Schlusssatz eine geradezu verklärende Wirkung!

Kurt Pages

unter Verwendung von:

*Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. – 4. Aufl. – München [u.a.] 1981.
– (dtv ; 4080)*

Dieses Konzert haben gefördert:



Calenberg-Grubenhagensche
Landschaft



Allen sei herzlich gedankt!

