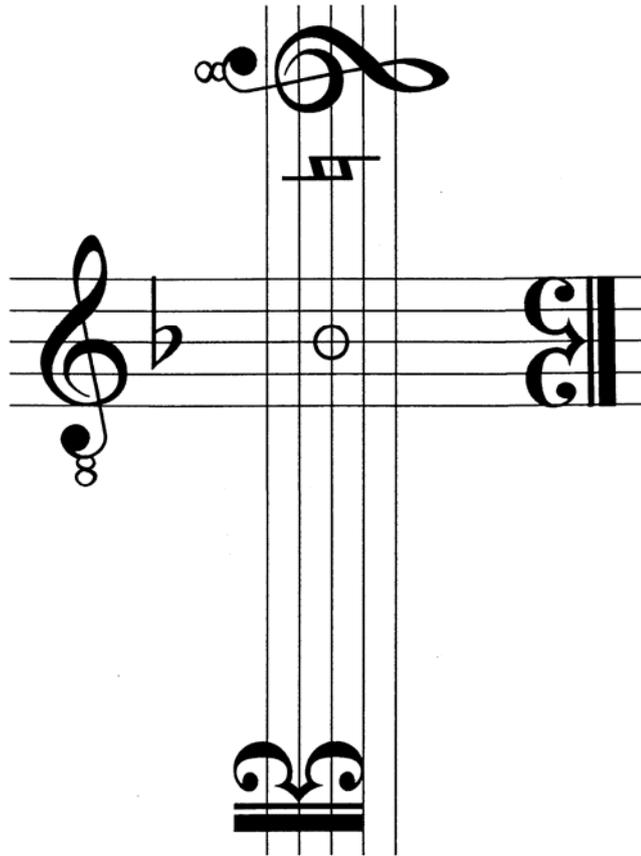


St. Thomaskirche

Hannover-Oberricklingen

27. November 2008

20:00 Uhr



Bach zwischen
den Kirchenjahren

Ausführende

Barbara Rotering – Sopran

Beat Duddeck – Altus

Achim Kleinlein – Tenor

Julian Redlin – Bass

Ute Hartwisch – Trompete

Annette Berryman – Oboe

Eva Endel – Oboe

Christian Walter – Fagott

Christoph Heidemann – Violine (Konzertmeister)

Stephanie Bücken – Violine

Bettina Ihrig – Viola

Sven Holger Philippsen – Violoncello

Cordula Cordes – Violone

Eckhart Kuper – 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 Basso continuo

Meine Seel erhebt den Herren

Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung – BWV 10
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Trompete, 2 Oboen, Fagott,
Streicher und Basso continuo

Herz und Mund und Tat und Leben

Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung – BWV 147
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Trompete, 2 Oboen, Fagott,
Streicher und Basso continuo

Kantatentexte

Wachet! betet! betet! wachet! – BWV 70

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

4. Recitativo *(Tenore, Basso 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 das Fleisch ist schwach; / dies presst uns aus ein jammervolles Ach!

5. Aria *(Soprano, Violino I, Violino II, Viola, Basso 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, Basso 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 be-
wahrt, / und in ein himmlisch Eden setzt.

7. Choral *(Soprano, Alto, Tenore, Basso, Tromba, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Basso 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 Herr-
lichkeit / sollt du sehn in Ewigkeit, / mit den Engeln jubilieren, / in Ewigkeit
triumphieren.

b. w.

Parte seconda

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

Basso

Ach sollt nicht dieser große Tag / der Welt Verfall / und der Posaune Schall, / der unerhörte letzte Schlag, / des Richters ausgesprochne Worte, / des Höllenschlachs 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 verlässt mich nicht. / Wohl an, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.

Tromba

*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 III unisono, Viola, Fagotto, Basso 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, Basso continuo)

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

Meine Seel erhebt den Herren – BWV 10

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

Meine Seel erhebt den Herren, / und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes; / denn er hat seine elende Magd angesehen. / Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind.

2. Aria *(Soprano, Oboe I, Oboe II all' unisono, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)*

Herr, der du stark und mächtig bist, / Gott, dessen Name heilig ist, / wie wunderbar sind deine Werke!

Du siehest mich Elenden an, / du hast an mir so viel getan, / dass ich nicht alles zähl und merke.

3. Recitativo *(Tenore, Basso continuo)*

Des Höchsten Güt und Treu / wird alle Morgen neu / und währet immer für und für / bei denen, die allhier / auf seine Hilfe schau'n / und ihm in wahrer Furcht vertraun. / Hingegen übt er auch Gewalt / mit seinem Arm / an denen, welche weder kalt / noch warm / im Glauben und im Lieben sein; / die nackt, bloß und blind, / die voller Stolz und Hoffart sind, / will seine Hand wie Spreu zerstreun.

4. Aria *(Basso, Basso continuo)*

Gewaltige stößt Gott vom Stuhl / hinunter in den Schwefelpfuhl; / die Niedern pflegt Gott zu erhöhen, / dass sie wie Stern am Himmel stehen. / Die Reichen lässt Gott bloß und leer, / die Hungrigen füllt er mit Gaben, / dass sie auf seinem Gnadenmeer / stets Reichtum und die Fülle haben.

5. Duetto e Corale *(Alto, Tenore, Tromba o Oboe I ed Oboe II all' unisono, Basso continuo)*

Er denket der Barmherzigkeit / und hilft seinem Diener Israel auf.

6. Recitativo *(Tenore, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)*

Was Gott den Vätern alter Zeiten / geredet und verheißen hat, / erfüllt er auch im Werk und in der Tat. / Was Gott dem Abraham, / als er zu ihm in seine Hütten kam, / versprochen und geschworen, / ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen. / Sein Same musste sich so sehr / wie Sand am Meer / und Stern am Firmament ausbreiten, / der Heiland ward geboren, / das ewge Wort ließ sich im Fleische sehen, / das menschliche Geschlecht von Tod und allem Bösen / und von des Satans Sklaverei / aus lauter Liebe zu erlösen; / drum bleibt's darbei, / dass Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.

7. Choral *(Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violino I e Oboe I, Oboe II e Tromba col soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso continuo)*

Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, itzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Herz und Mund und Tat und Leben – BWV 147

1. Chorus *(Soprano, Alto, Tenore, Basso, Tromba, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)*

Herz und Mund und Tat und Leben / muss von Christo Zeugnis geben / ohne Furcht und Heuchelei, / dass er Gott und Heiland sei.

2. Recitativo accompagnato *(Tenore, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)*

Gebenedeiter Mund! / Maria macht ihr Innerstes der Seelen / durch Dank und Rühmen kund; / sie fänget bei sich an, / des Heilands Wunder zu erzählen, / was er an ihr als seiner Magd getan. / O! menschliches Geschlecht, / des Satans und der Sünden Knecht, / du bist befreit / durch Christi tröstendes Erscheinen / von dieser Last und Dienstbarkeit! / Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte / verschweigt, verleugnet solche Güte; / doch wisse, dass dich nach der Schrift / ein allzu scharfes Urteil trifft!

3. Aria *(Alto, Oboe d'amore, Basso continuo)*

Schäme dich, o Seele, nicht, / deinen Heiland zu bekennen, / soll er dich die Seine nennen / vor des Vaters Angesicht! / Doch wer ihn auf dieser Erden / zu verleugnen sich nicht scheut, / soll von ihm verleugnet werden, / wenn er kömmt zur Herrlichkeit.

4. Recitativo *(Basso, Basso continuo)*

Verstockung kann Gewaltige verblenden, / bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt; / doch dieser Arm erhebt, / obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt, / hingegen die Elenden, / so er erlöst. / O hochbeglückte Christen, / auf, machet euch bereit, / itzt ist die angenehme Zeit, / itzt ist der Tag des Heils: der Heiland heißt / euch Leib und Geist / mit Glaubensgaben rüsten, / auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen, / um ihn im Glauben zu empfangen!

5. Aria *(Soprano, Violino solo, Basso continuo)*

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn, / mein Heiland, erwähle / die gläubende Seele / und siehe mit Augen der Gnade mich an!

6. Choral *(Soprano, Alto, Tenore, Basso, Tromba, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)*

Wohl mir, dass ich Jesum habe, / o wie feste halt ich ihn, / dass er mir mein Herze labe, / wenn ich krank und traurig bin. / Jesum hab ich, der mich liebet / und sich mir zu eigen gibet; / ach, drum lass ich Jesum nicht, / wenn mir gleich mein Herze bricht.

b. w.

Parte seconda

7. Aria *(Tenore, Basso continuo, Violoncello e Violone)*

Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne / in Wohl und Weh, in Freud und Leid, / dass ich dich meinen Heiland nenne / im Glauben und Gelassenheit, / dass stets mein Herz von deiner Liebe brenne / hilf, Jesu, hilf!

8. Recitativo *(Alto, Oboe da caccia I, Oboe da caccia II, Basso continuo)*

Der höchsten Allmacht Wunderhand / wirkt im Verborgenen der Erden. / Johannes muss mit Geist erfüllet werden, / ihn zieht der Liebe Band / bereits in seiner Mutter Leibe, / dass er den Heiland kennt, / ob er ihn gleich noch nicht / mit seinem Munde nennt, / er wird bewegt, er hüpfet und springet, / indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht, / indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet. / Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt, / wenn euer Herz in Liebe brennet, / und doch der Mund den Heiland nicht bekennt, / Gott ist es, der euch kräftig stärkt, / er will in euch des Geistes Kraft erregen, / ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

9. Aria *(Basso, Tromba, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)*

Ich will von Jesu Wundern singen / und ihm der Lippen Opfer bringen, / er wird nach seiner Liebe Bund / das schwache Fleisch, den irdschen Mund / durch heiliges Feuer kräftig zwingen.

10. Choral *(Soprano, Alto, Tenore, Basso, Tromba, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo)*

Jesus bleibt meine Freude, / meines Herzens Trost und Saft, / Jesus wehret allem Leide, / er ist meines Lebens Kraft, / meiner Augen Lust und Sonne, / meiner Seele Schatz und Wonne; / darum lass ich Jesum nicht / aus dem Herzen und Gesicht.

Zur Besetzung des „Chores“ im heutigen Konzert

Durch die bisherigen Aufführungen geistlicher barocker Musik und vor allem der Kantaten Johann Sebastian Bachs in der hiesigen St. Thomaskirche in solistischer Besetzung aller Vokalpartien (auch der „chorischen“) konnte meines Erachtens überzeugend aufgezeigt werden, dass eine solche solistische Besetzung keineswegs als Mangel gegenüber einer chorischen Ausführung empfunden werden muss. Dass die heutige Chorpraxis eine ganz andere ist und dass Aufführungen mit größeren und großen Chören damit natürlich auch weiterhin ihre Berechtigung haben, dass sich das Rad der Geschichte nicht einfach zurückdrehen lässt und man das wohl auch eher nicht anstreben sollte, bleibt unbestritten. Vor allem sei aber deutlich betont, dass mit der hier vorgestellten Art des chorischen Musizierens kein akustisches musikhistorisches Museum eröffnet, sondern in erster Linie lebendig und voller Freude musiziert werden soll.

Dennoch ist aber festzustellen, dass es in der Musikwissenschaft längst nicht mehr umstritten ist, 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, der Concertist*, aus einer Stimme sang (in der Regel existierte für jede Singstimme nämlich nur eine einzige Notenstimme, die jeweils alle Vokalpartien enthielt: Arien, Rezitative, Chöre und Choräle!), oder ob neben dem Concertisten bis zu zwei weitere Ripienisten* aus dieser einen Stimme die „Chöre“ zusammen mit dem Concertisten sangen. Bei den so genannten Kleinmeistern der Barockmusik hatte man damit übrigens kaum Probleme; nur bei den Werken der „Großmeister“ J. S. Bach und G. F. 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

* So die Bezeichnung der Sänger bei Bach, die er für seine Kantatenaufführungen in der Thomas- und Nikolaikirche einsetzte.

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 der abgerissenen, nicht kontinuierlichen Aufführungstradition nur noch vage Vorstellungen über eine authentische Interpretation von Werken der Barockzeit vorhanden. Man kam wohl gar nicht auf den Gedanken, dass durch die Besetzungsgröße der Chöre eine Disproportion entstanden sei.

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 eine sinnliche Vorstellung davon zu vermitteln, wie diese Musik in ihrer Entstehungszeit geklungen haben könnte – vom Einsatz einer Frauen- und Altusstimme statt Knabenstimmen einmal abgesehen. Wie oben schon erwähnt, hat sich diese Art der Ausführung von Bach-Kantaten in der Praxis bewährt, wird aber nicht als die allein angemessene und einzig legitimierte angesehen. Sie soll das Interpretationsspektrum der Bach'schen Vokalmusik um eine zurzeit noch relativ selten zu erlebende Aufführungsart erweitern und diese ein wenig mehr ins Bewusstsein bringen. Welche Art der Ausführung schließlich vorzuziehen sei, mag und muss jeder für sich selbst entscheiden.

Für die Kantaten des heutigen Programms, die – bis auf die Ausnahme der Kantate BWV 10 – in ihren Erstfassungen in Bachs Weimarer Zeit entstanden sind, kann eine solistische Ausführung allein schon aufgrund der beengten Raumverhältnisse der Weimarer Schlosskirche als gesichert gelten. Durch die Forschungsergebnisse der neueren und neuesten Bachforschung (vor allem durch die Untersuchungen Joshua Rifkins und Andrew Parrotts – vgl. die Literaturnachweise am Ende dieses Programmhefts, die zwei ihrer grundlegenden Arbeiten auflisten) ist darüber hinaus eindeutig nachgewiesen, dass nicht nur die vier Chöre, die Bach für die Gottesdienste in den von ihm mit Chorgesang zu versehenen Leipziger Kirchen* einsetzte, sondern generell die „Chöre“ der deutschen protestantischen Kirchen bis weit in die Mitte bzw. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der Regel nur aus einem Sänger pro Singstimme bestanden. Die Weimarer und Leipziger „Chorverhältnisse“ zur Zeit Bachs waren also nicht durch räumliche Unzulänglichkeiten oder personelle Unterbesetzungen geprägt, die durch andere Gründe bedingt waren, sondern spiegelten die vorherrschende und keineswegs als einschränkend empfundene Konvention wider (vgl. hierzu die entsprechenden Quel-

* Chor I und II sangen abwechselnd in der Thomas- und Nikolaikirche, Chor III in der Neuen Kirche und Chor IV in der Petri- und (an Feiertagen auch in der) Johanniskirche.

lenbelege und Zitate bei Rifkin und Parrott, die hier im Einzelnen nicht angeführt werden können, ohne den Rahmen eines Programmheftes zu sprengen).

Durch die sehr eindeutige und gut dokumentierte Quellenlage kann belegt werden, dass nur in einigen wenigen Ausnahmefällen bei Bach'schen Kantatenaufführungen Ripienisten die Concertisten verstärkten. Insgesamt existieren für nur neun Kantaten Ripienisten-Stimmen (so z. B. für die Mühlhäuser Ratswechsel-Kantate „Gott ist mein König“ des Jahres 1708 oder die Leipziger Ratswechsel-Kantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ des Jahres 1731 – um zwei Kantaten aus Bachs früher und relativ später Kantatenproduktion zu nennen), vier weitere Kantaten enthalten in der Partitur oder in den Concertisten-Stimmen entsprechende Hinweise. Diese Werke sind durchweg aufwändig instrumentierte Kantaten für hohe Festtage oder besondere Ereignisse. Ganz offensichtlich setzte Bach hier Ripienisten ein, um die instrumentale Pracht auch durch eine aufwändigere vokale Ausstattung zu unterstreichen. Gemäß der Tradition, die auch bei Bach durch den eigenhändigen Vermerk im Titel der Mühlhäuser Kantate belegt wird, waren die Ripienisten Ad-libitum-Sänger, d. h., man konnte auf ihre Mitwirkung ohne weiteres verzichten, ohne in die Substanz der Werke einzugreifen.

Auch die heute ebenfalls noch vertretenen Theorie, dass Concertist und Ripienisten aus einer Stimme sangen, in die diese, links und rechts neben jenem stehend, mit hineinsahen, ist historisch weder durch Text- noch durch Bilddokumente zu belegen. Diese weisen eindeutig aus, dass, wenn Ripienisten eingesetzt wurden, diese als eigenständiges Ensemble getrennt von den Concertisten aufgestellt waren und somit überhaupt nicht aus der Stimme des Concertisten mitsingen *konnten*. Stellvertretend für eine große Anzahl von Belegen solcher Art soll hier lediglich eine Passage aus Michael Praetorius' „Syntagma Musicum“ zitiert werden (für Bilddokumente und weitere Passagen sei auf die Monographie von Andrew Parrott verwiesen): „So kann man auch/ do eine grosse Compagny von Musicis vorhanden/ solche Ripieni zwey: oder drey mahl abschreiben lassen/ und in unterschiedene weit von einander abgesonderte Chor distribuiren un[d] abtheilen [...]“*. Dass es für einen Ripienisten darüber hinaus unmöglich war, anhand der Stimme, die der Concertist in der Hand hielt, zu erkennen, wann er verstärkend einstimmen musste, kann stellvertretend für alle anderen Vokalstimmen (die allesamt denselben Sachverhalt widerspiegeln) sehr gut an einem Ausschnitt aus der Tenorstimme der h-Moll-Messe demonstriert werden:

* Michael Praetorius: Syntagma Musicum 1619, Bd. 3, S. 131 [fehlerhafte Paginierung = S. 111] (Zitiert nach Parrott).

Dei Agnus Dei Filius Patris Domine Deus Agnus Dei Agnus
 Dei Domine Deus Agnus Dei Filius Pa - tris. Qui
 tollis pecca - ta mundi miserere nobis misere -
 - re nobis miserere. qui tollis pecca - ta mundi
 miserere - re nobis miserere - re nobis miserere -
 re nobis, qui tollis pecca - ta mundi suscipe deprecationem
 o - rem suscipe deprecationem deprecationem nostram

Der Ausschnitt* zeigt die Stelle mit dem Übergang vom Sopran-Tenor-Duett „Domine Deus“ zum Chor „Qui tollis peccata mundi“ des Glorias am Ende des zweiten Systems (s. Pfeil). Außer dem Takt- und Vorzeichenwechsel gibt es keinerlei Hinweis darauf, dass hier das Duett endet und ein Chorsatz beginnt. Ein aus dieser Stimme mitsingender Ripienist konnte überhaupt nicht erkennen, wann er einzusetzen und wie lange er zu singen hatte.

Bachs Chor bestand also aus je einem Hauptsänger (Concertist) pro Stimm- lage, der den gesamten Vokalpart einer Stimme oder (in den Passionen) ge- nau festgelegte Auszüge mit den Partien von Soliloquenten enthielt. Nur ganz gelegentlich traten zu diesem „Kern-Chor“ Ripienisten zur Verstärkung hinzu. Bachs Concertisten waren also keine Solisten in unserem heutigen Verständnis, die ausschließlich nur „ihre“ Rezitative, Arien, Duette und dgl. sangen, während ein Chor ausschließlich die Chöre oder Choräle eines Vo- kalwerkes ausführte. Wie der erste Violinist eines Symphonieorchesters bei- spielsweise in einer Mahler-Symphonie die Solopassagen seiner Stimmlage ausführt und dafür nicht eigens ein Soloviolinist engagiert wird, so sangen die Concertisten den vollständigen Vokalpart ihrer Stimmlage: sowohl die Ensemble- als auch die Solopassagen. Sie waren nach unserem heutigen Ver- ständnis Solist und Chorist in einer Person.

* Abdruck dieses sehr aussagekräftigen Faksimiles bei Parrott.

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 Eingangsschor, 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, Basso continuo), deren signalartige Weckrufe die übrigen Instrumente und den Chor zu lebhafter Bewegung animieren. Die kurzen Rufe („Wachet!“) und lang gehaltenen und dadurch besonders hervorgehobenen 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 Zerschneiden des Weltalls und schließlich das Zagen der vor Christi Angesicht gerufenen, denen Trost verheißen wird.

Nach einer Basso-continuo-Arie für Alt, deren Cellopart durch Verzierungen und Ausschmückungen der Basso-continuo-Stimme 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, so dass 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!

„Meine Seel erhebt den Herren“ – BWV 10

Die Kantate „Meine Seel erhebt den Herren“ gehört dem zweiten Leipziger Kantatenjahrgang an, dem Bach, einer alten Leipziger Tradition folgend, evangelische Kirchenlieder zugrunde legte. Von den anderen Choralkantaten dieses Jahrgangs unterscheidet sie sich insofern, als sie auf keinem Kirchenlied fußt, sondern auf dem Magnifikat mit einem gregorianischen Choral, dem 9. Psalmton. Zum Fest Mariae Heimsuchung ist dieser Lobgesang zugleich Evangelienlesung. Die ersten drei Verse, den Text für das Duett und die die Psalmlesung beschließende Doxologie hat der unbekannt Textdichter wortwörtlich übernommen, die übrigen Verse hat er für die Rezitative und Arien umgeformt. Dabei hat er – barockem Brauch folgend – zahlreiche Anspielungen auf andere Bibelstellen eingeflochten.

Im groß angelegten Eingangschor wird der Choral zunächst im Sopran, dann im Alt vorgetragen (jeweils durch die Trompete verstärkt). Die sich daran anschließende Sopranarie ist eigentlich ein Streichersatz, zu dem registerartig eine Oboe hinzutritt oder pausiert. Auffällig ist der dynamisch stark zurückgenommene Mittelteil auf den Text „Du siehst mich Elenden an“.

Auf ein Secco-Rezitativ des Tenors, das eine heftige 32-stel Figur auf das Wort „Gewalt“ und ausgedehnte Koloraturen auf „wie Spreu zerstreun“ enthält, folgt eine hochvirtuose, nur vom Continuo begleitete Bass-Arie. An ihr ist Bachs Meisterschaft zu erkennen, Texte anschaulich in Musik zu „übersetzen“. Wie im Rezitativ werden auch hier die Gewaltigen, die Gott vom Stuhl stößt, durch lebhaft Koloraturen, das Hinabstoßen durch fallende Dreiklangbrechungen oder Septimsprünge verdeutlicht. Der Sturz in den „Schwefelpfuhl“ wird durch eine abwärts gerichtete Tonleiter über 1 ½ Oktaven als abgrundtief charakterisiert, während die Erhöhung der Niedrigen durch aufsteigende Tonleitern geschildert wird. Dass die Reichen in der Tat „bloß und leer“ gelassen werden, wird durch ausdrücklich eingefügte Pausen nach jedem Wort und zweimalige Wiederholung unterstrichen. Die Hungrigen werden durch eine angespannte Harmonik und Figuren in der Gesangstimme gekennzeichnet, die geradezu zu zeigen scheinen, wie sie sich vor Hunger krümmen und winden.

Das folgende Duett von Alt und Tenor wird ebenfalls nur vom Continuo begleitet. Es gibt den Bibeltext wörtlich wieder und zitiert dazu den 9. Psalmton, der der Trompete zugewiesen wird. In einer späteren Aufführung zwischen 1740 und 1747, in der Bach offensichtlich keine Trompete zur Verfügung stand, wurde sie durch die beiden Oboen ersetzt und dieser Part in den Oboenstimmen ergänzt. Da eine Wiedergabe durch alle drei Instrumente von Bach nicht intendiert war, wird in der heutigen Aufführung die ursprüngliche Fassung erklingen. Übrigens wurde dieser Satz später von Bach für Orgel

transkribiert und in die Sammlung der so genannten Schübler-Choräle aufgenommen und gedruckt.

Das sich anschließende Tenor-Rezitativ beginnt als schlichtes Secco-Rezitativ. Mit der Erzählung von der Erfüllung des Segensversprechens an Abraham setzen die Streicher mit wiegenden Sechzehntel-Bewegungen ein, in der Singstimme schreibt Bach als Tempovorschrift „andante“, im Basso continuo vermerkt er „adagio accompagn[ato]“. Mit der Doxologie, die auf zwei Strophen des Chorals aufgeteilt wird, wird die Kantate beendet.

„Herz und Mund und Tat und Leben“ – BWV 147

Die andere Kantate Bachs für das Fest Mariae Heimsuchung geht auf eine Kantate für den 4. Advent zurück, die er 1716 in Weimar komponiert, aber dort wohl nicht mehr aufgeführt hatte. Um sie für seine Leipziger Gottesdienste verwenden zu können, wurde sie erheblich erweitert, durch die neu eingefügten Texte für die neue Bestimmung „umgewidmet“ und in Bachs erstem Leipziger Amtsjahr am 2. Juli 1723 aufgeführt.

Der wegen des besonderen Festes ebenfalls groß angelegte Eingangschor im $\frac{6}{4}$ -Takt besticht durch die Symmetrie seines Aufbaus. Dabei fällt auf, dass der Mittelteil keinen eigenen Text bringt und auch kompositorisch stark an die beiden Rahmenteile angeglichen ist, so dass die übliche Dacapo-Form „A – B – A“ hier eher als „A – A¹ – A“ zu bezeichnen ist.

Auf das von Streichern begleitete Tenor-Rezitativ folgt eine Alt-Arie mit Oboe d’amore und Continuo, deren $\frac{3}{4}$ -Takt oft durch einen verschleierte $\frac{3}{2}$ -Takt abgelöst wird – und zwar in unregelmäßigen Abständen und unterschiedlichen Zeiten in den einzelnen Stimmen. Im sich anschließenden Secco-Rezitativ des Basses wird wie in der Kantate „Meine Seel erhebt den Herren“ das Herabstoßen des Reichen vom Stuhl und das Erheben der Elenden plastisch vorgeführt: das eine durch fallende Dreiklangbrechungen über zwei Oktaven, das andere durch aufsteigende Dreiklangbrechungen über 1 $\frac{1}{2}$ Oktaven. In einem mit „adagio“ bezeichneten Mittelteil werden das Erbeben des Erdkreises (repetierende Sechzehntel) und die Aufforderung, sich auf den kommenden Heiland vorzubereiten, arios ausgemalt.

Die folgende Sopran-Arie ist – wie die Alt-Arie davor – ein Triosatz mit Obligatinstrument, Singstimme und Continuo. Das Obligatinstrument ist hier eine virtuos geführte Solo-Violine, deren Brillanz die Freude über das Kommen des Messias widerspiegelt.

Der erste Teil der Kantate, der im Gottesdienst vor der Predigt erklang, wird durch einen Choral abgeschlossen. Die Choralstrophe „Wohl mir, dass ich

Jesum habe“ auf die Melodie „Werde munter, mein Gemüte“ ist dabei in schlichtem Choralsatz vertont und wird durch pastoral gefärbte Instrumentalabschnitte umrahmt und unterbrochen. Dieser Choralsatz hat eine ungewöhnliche Popularität erlangt, die sich in unterschiedlichsten Arrangements niedergeschlagen hat.

Der zweite Teil der Kantate wird durch eine Tenor-Arie eröffnet, die nur vom Continuo begleitet wird. Entgegen der bisherigen Aufführungspraxis, die die bewegten Triolenumspielung der Basslinie einem Violoncello zuweist, wird in der heutigen Aufführung die eindeutige Quellenlage zugrunde gelegt: die Triolenbewegung ist nicht in der Violoncello-Stimme, sondern ausdrücklich nur in der Orgelstimme und der unvollständigen Cembalo(?) - Stimme zu finden. Das Kopfmotiv des Ritornells ist zugleich der Beginn und – quasi als Devise – auch der Schluss des Gesangsparts.

Das folgende Alt-Rezitativ ist ein ausdrucksstarkes Accompagnato-Rezitativ, in dem zwei Oboen da caccia (die erste wurde in einer späteren Aufführung offenbar in Ermangelung einer zweiten Oboe da caccia durch eine Oboe d'amore ersetzt) dem Text, der von den Wundern Gottes spricht, Nachdruck verleihen. Auch in diesem Rezitativ versteht es Bach, den Text bildhaft zu verdeutlichen: so wird das Hüpfen des ungeborenen Johannes im Leib seiner Mutter Elisabeth durch auf- und absteigende Dreiklangbrechungen im Staccato symbolisiert.

In der sich anschließenden Bass-Arie wird das gesamte Instrumentarium einschließlich der Trompete eingesetzt, um von Jesu Wundertaten zu künden (die Lesart „von Jesu Wunden“ statt „von Jesu Wundern“ in den älteren Ausgaben ist ein Lesefehler!). Der ganze Satz hat einen konzertartigen Duk-tus, der von sequenzartigen Fortspinnungen des markanten, signalartigen Kopft-themas geprägt wird.

Beendet wird die Kantate durch die Wiederholung des Schlusschorsals des ersten Teils – nun mit der Choralstrophe „Jesus bleibet meine Freude“.

Dr. 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)

Parrott, Andrew: Bachs Chor : zum neuen Verständnis / aus dem Engl. von Claudia Brusdeylins. – Stuttgart : Metzler, 2003

Rifkin, Joshua: Bachs Chor – ein vorläufiger Bericht

In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. – 9 (1985). – S. 141 – 155

Wolf, Uwe: Kantaten zu Marienfesten II, Kritischer Bericht. – Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1995. – (Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach ; Ser. 1, Bd. 28,2)

Um die erheblichen Unkosten für die Aufführung dieser Werke abzudecken, wollen wir die Kollekte am Ausgang dieses Konzertes verwenden, um die wir Sie ganz herzlich bitten!

Dieses Konzert wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung
der Calenberg-Grubenhagenschen Landschaft,



Calenberg-Grubenhagensche
Landschaft

des Kulturbüros der Landeshauptstadt Hannover



der Stiftung Edelhof Ricklingen



STIFTUNG EDELHOF RICKLINGEN
V. J. V. DER OSTEN

und des

Freundeskreises für Alte Musik Hannover e. V.

Allen sei herzlich gedankt!

