

Kantaten für Pfingstdienstag

Holy Trinity, Blythburgh

Von Long Melford aus fahren wir durch Suffolk in nordöstlicher Richtung und erreichten unser Ziel von Pfingstdienstag: Holy Trinity in Blythburgh, die ‚Kathedrale in den Sümpfen‘, im Mündungsgebiet des River Blyth gelegen. Ich erinnerte mich, dass ich in den 1960er Jahren mit meinen Eltern schon einmal hier gewesen war, um beim Aldeburgh Festival Konzerte zu hören, darunter eine wunderbare Aufführung von Schumanns *Szenen aus Faust*, die Benjamin Britten dirigierte. Wie er es geschafft hatte, in diesem beschränkten Raum ein ganzes Symphonieorchester unterzubringen, dazu Solisten und Chor, ist mir rätselhaft, beträgt doch der Abstand zwischen dem Lettner und den vordersten Bankreihen keine dreieinhalb Meter. Selbst bei unserer sehr viel bescheideneren Zahl an Musikern hatten wir Mühe, bei unserem Konzert für jeden einen Platz zu finden.

Da für Pfingstdienstag nur zwei Kantaten erhalten sind, beschlossen wir, unser Programm mit dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 zu eröffnen, der Originalfassung der Sinfonia zu Beginn von BWV 174, die wir am Tag zuvor bereits in Melford aufgeführt hatten (s. SDG Vol. 26). Irgendwann, nicht unbedingt gleich zu Beginn, wird klar, dass Bach dieses wunderbare Konzert mit der Dreieinigkeit assoziierte. Es ist für eine Dreiheit von Dreihheiten komponiert – drei Violinen, drei Bratschen und drei Celli –, die auf ungewöhnlich demokratische Weise abwechselnd Gelegenheit erhalten, im Rampenlicht zu stehen.

Nach einem hektischen Pfingstwochenende während seines ersten Jahres in Leipzig war Bach unter Zeitdruck und griff bei seiner Kantate BWV 184 **Erwünschtes Freudenlicht** auf eine weltliche Kantate aus seiner Köthener Zeit zurück, die er in aller Eile überarbeitete und von der in der neuen Leipziger Fassung (1724), für zwei Querflöten und Streicher, nur noch ein paar Instrumentalstimmen

erhalten sind. Bach und sein anonymer Librettist verweben säuberlich Gedanken aus der Apostelgeschichte – der Empfang des Heiligen Geistes in Samaria (Apostelgeschichte 8, 14–17) – und dem Evangelium – Jesus als der gute Hirte (Johannes 10, 1–10). In dem einleitenden langen *Accompagnato* für Tenor spielen doppelte Flöten einen beschwingten Triolenrhythmus, der sich in Terzen über der schlichten *Continuo*begleitung bewegt. Den beiden Flöten schließen sich im folgenden Duett für Sopran und Alt, ‚Gesegnete Christen‘, die Streicher an. Es ist trotz der huschenden Zweiunddreißigstelskalen (herumtollende Lämmer oder selige Geister?) als pastorales Menuett angelegt (und wurde in Köthen bei der Uraufführung als weltliches Werk vermutlich getanzt), in dem beide Singstimmen in wohlklingenden Terzen und Sexten miteinander verschmelzen. Man könnte es irrtümlich einen Augenblick lang für den Ursprung des berühmten Duetts aus *Lakmé* halten, bevor wir in Betracht ziehen, dass Delibes dieses unbekannte Stück kaum zu Gesicht bekommen haben dürfte. Das ausgedehnte *Seccorezitativ* (Nr. 3) für Tenor zieht zunächst eine Parallele zu dem ‚Helden aus Juda‘ (König David), der den Feind bezwungen hat, und gipfelt schließlich in einem *Arioso*, in dem Singstimme und *Continuo* gemeinsam die ‚vollkommene Himmelsfreude‘ schildern, der selbst Sünder teilhaftig werden können. Es ist folgerichtig, dass der Tenor in der folgenden Arie (Nr. 4), in Menuettform und mit obligater Violine, das Thema vertieft und Jesus als Überbringer der ‚güldnen Zeit‘ rühmt. Wenn wir an dieser Stelle angelangt sind, erinnert uns der vierstimmige Choral ‚Herr, ich hoff je‘ (Nr. 5) daran, dass dieses Werk immerhin eine Kirchenkantate ist – die in ihrem letzten Satz zu einer wunderbar bukolischen Gavotte zurückkehrt, ein erweitertes Duett für Sopran und Bass, das in seinen rondoartigen Refrains den Chor einschließt.

Die pastorale Stimmung setzt sich auch ein Jahr später fort, in BWV 175 **Er rufet seinen Schafen mit Namen** (1725), wo drei

Blockflöten an die Stelle der Querflöten treten. Diesem Werk, das sorgfältiger ausgearbeitet ist, liegt der achte von neun aufeinander folgenden Texten von Christiane Mariane von Ziegler zugrunde, eine der ‚Teutschen Galanten Poetinnen‘, die Georg Christian Lehms in seinem Katalog auflistet. Die ‚Zieglerin‘, neunundzwanzig Jahre alt, hatte in Leipzig unlängst einen literarischen Salon eröffnet, den Bach ebenfalls frequentiert haben soll. Sie legte diese Kantate als ein Oratorium im Mininaturformat an, verteilte die Worte des Evangeliums auf alle sieben Sätze und entnahm den Stoff zu ihrem poetischen Kommentar dem Gleichnis von den Schafen, die von ihrem Hirten einzeln beim Namen gerufen werden, der Stimme eines Fremden jedoch nicht folgen. Die drei Blockflöten schaffen in den vier einleitenden Takten, die uns zum Schauplatz des Geschehens führen (Nr. 1), und in der Alt-Arie (Nr. 2), wo sich der Geist auf grüner Weide den Hirten herbeisehnt, eine stilisierte pastorale Atmosphäre und eine Stimmung treuherziger Zuversicht (in e-moll und mit fortwährender 12/8-Figuration), die persönlich und intim bleibt. Hier und dort vermitteln chromatische Seufzerfiguren den Eindruck beklommener Unrast und deuten darauf hin, dass der Gläubige (oder das Schaf) des Trosts durch den guten Hirten bedarf.

Diese Pein fasst der Tenor in seinem dramatischen sechstaktigen Rezitativ (Nr. 3) in die Worte: ‚Wo find ich dich? Ach, wo bist du verborgen?‘. Sechs der zehn Akkorde, die Bach hier verwendet, sind dissonant. Um die Vorfreude auf die Begegnung mit dem Hirten auszudrücken, setzt Bach ein fünfsaitiges Violoncello piccolo ein, das die Tenor-Arie (Nr. 4) begleitet. Wie in BWV 173 am Tag zuvor verwertet Bach auch in diesem Werk Material aus der Köthener Geburtstagskantate, die er ein paar Jahre zuvor für Fürst Leopold (BWV 173a) komponiert hatte und deren Musik es durchaus verdient, mehr als einmal gehört zu werden. Hier übernimmt er eine ausgedehnte Da-Capo-Bourrée und transponiert für das Piccolomodell den vorhandenen

Cellopart eine kleine Terz nach oben. Auf ungewöhnliche Weise pflöpft er die dritte und vierte Zeile des neuen Texts auf den Da-Capo-Teil der ursprünglichen Arie, die entsprechend angepasst werden musste, doch ohne dass sie großen Schaden genommen hätte. Wie Dürr trocken bemerkt, hatte Bach seine Absicht, einen vorhandenen weltlichen Satz zu parodieren, mit Frau von Ziegler vorher nicht besprochen.

Ein zweites erzählerisches Rezitativ (Nr. 5) beginnt diesmal mit dem Alt in der Rolle des Evangelisten („Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen gesagt hatte“); der Bass antwortet ihm mit Zieglers Kommentar, von Streichern begleitet – die Violinen (die bisher kaum in Erscheinung getreten sind) bewegen sich in paariger Sechzehntelbewegung und – zum Ausdruck der sanften Stimme Christi – im gleichen Idiom wie die pastoralen Blockflöten voran. In diesem ungewöhnlichen Doppelrezitativ betonen Ziegler und Bach gemeinsam das Unverständnis, das die Hörer Jesu entgegenbringen, zu seiner wie auch zu ihrer Zeit, und das im Text des Evangeliums nur gleichnishaft angesprochen wird. Es ist die ‚verblendete Vernunft‘, die uns den Worten Jesu gegenüber taub macht. Wie bei anderen Gelegenheiten in diesem Jahr, als wir pejorativen Verweisen auf die ‚Vernunft‘ begegneten, ist dies eine Möglichkeit (Dürr verweist hier auf die damals übliche lutheranische Praxis), ‚der beginnenden Aufklärung und der beginnenden Gottesleugnung in ihrem Gefolge Paroli zu bieten‘.

Erst recht ungewöhnlich ist die sich anschließende Bass-Arie mit zwei Trompeten in D und im 6/8-Takt (Nr. 6): ‚Öffnet euch, ihr beiden Ohren‘. Wie sollen wir im Kontext einer zarten pastoralen Kantate auf diese majestätischen Instrumente reagieren? Die Antwort wird wohl der Text geben müssen: ‚Jesus hat euch zugeschworen, dass er Teufel, Tod erlegt‘; mit anderen Worten, Christi Abstieg in die Hölle und sein Sieg über den Tod, die hier gefeiert werden, erfordern heroische und martialische Instrumente. Der Trompetensatz ist eigenartig, der zweite Trompeter übernimmt gewissermaßen die Continuo Begleitung für

seinen Kollegen und den Hauptteil, und ihr gemeinsames Fanfarenmotiv klingt merkwürdig leer ohne die erwarteten Pauken. Schließlich kehrt der Pfingstchoral, den wir in den vergangenen drei Tagen schon insgesamt viermal gehört haben, noch einmal in G-dur wieder, während die drei Blockflöten zu der pastoralen Stimmung der beiden Anfangssätze zurückführen, in der sich Hirte (Evangelium) und Heiliger Geist (Epistel) in einer Person vereinen.

Kurz vor dem Konzert kletterte ich die fünf Leitern hinauf, die auf das Dach des Kirchturms führen. Ein atemberaubender Blick bot sich nach Osten über die Mündung des Blyth River, Southwold und die Nordsee, nach Westen über idyllische pastorale Landschaften, wo unzählige Schafe auf grünen Weiden in einem typischen englischen Juniwetter grasten. Verschiedene Autoren haben die besondere Atmosphäre und Schönheit dieser Kirche zu beschreiben versucht. Die schlichten Proportionen des Hauptschiffs mit seinen sieben regelmäßig angeordneten Bögen, der weite Raum, der weiß getünchte Gaden und das Licht, das durch das klare Glas flutet, all das vermittelt den Eindruck von Würde und Wohlbehagen. Die Spannweite der hölzernen Dachbinderkonstruktion wird zwischen Schiff und Altarraum durch keinen Bogen unterbrochen. Die mit dem Rücken an den durchlaufenden Mittelbalken gehefteten Engel waren einst mit prächtigem Rot, Grün, Gold und Weiß bemalt und sind nun elegant verblasst, was sie vornehm ‚bekümmert‘ aussehen lässt. Diese hölzernen Engel scheinen viele Prüfungen bestanden zu haben. 1577 schlug offensichtlich der Blitz in die Kirche ein, der Turm brach zusammen, und es geht die Legende, Soldaten der Puritaner hätten 1644 versucht, die Engel herunterzuschießen; oder wurden sie von Schrotkugeln durchlöchert, als man der unter dem Dach lebenden Dohlen Herr zu werden versuchte? Die meisten dieser Engel sind noch erhalten, und nicht zuletzt sie sind es, die uns auf Anhieb den Frieden und die feierliche Würde dieser schönen Kirche spüren lassen.

Kantaten für den Trinitatissonntag

St Magnus Cathedral, Kirkwall

Der Trinitatissonntag ist heute kein besonders attraktiver Feiertag mehr. Zu Bachs Zeiten jedoch gehörte er zu den Höhepunkten, denn mit dem Trinitatisfest endete die ‚Temporale‘ genannte erste Hälfte des Kirchenjahrs, die den Ereignissen im Leben Jesu gewidmet ist. Für Bach selbst bedeutete dieser Sonntag, dass er wieder einen seiner Leipziger Kantatenjahrgänge beendete (die erste Kantate, die er als Thomaskantor komponiert hatte, war für den ersten Sonntag nach Trinitatis bestimmt), und es überrascht nicht, dass er für diesen Tag Werke schuf, in denen er ein Resümee zog – mit Kantaten, die selbst nach seinen Maßstäben anspruchsvoll waren. Für uns war 2000 dieser Sonntag die Halbzeit, also ein Meilenstein, auf den wir uns freuten, zumal wir uns zum nördlichsten Punkt unserer Pilgerroute, Kirkwall auf den Orkney-Inseln, begeben mussten.

Der 17. Juni war der einzige wirklich heiße Sommertag, und wir – alle fünfzig – verbrachten ihn nicht, wie geplant, mit der Reise auf die Orkneys, nutzten ihn auch nicht, um in einem kühlen Studio zu proben, sondern drehten Däumchen in Stansted. Der Zentralrechner der Flugsicherung in der Nähe von Heathrow war ausgefallen, und das brachte den Flugverkehr auf allen Londoner Flughäfen zum Erliegen. Nach sechsstündiger Wartezeit sah es endlich so aus, als könnten wir tatsächlich starten. Wir bestiegen eilig unser Charterflugzeug und schnallten uns an, nur um zu erfahren, dass der Flughafen Kirkwall um 19:00 schließen würde – zehn Minuten vor unserer geplanten Ankunftszeit. Bedrückt gingen wir auseinander, einige fuhren zurück nach London, andere versuchten, vor Ort eine der immer spärlicher werdenden Bed&Breakfast-Unterkünfte zu ergattern. Uns war nicht nur eine wertvolle Probe für unser Konzertprogramm am nächsten Tag entgangen, wir hatten nun auch keine realistische Chance mehr, die

Orkneys richtig kennenzulernen.

Um 7:00 am folgenden Morgen kamen wir wieder zusammen und bestiegen das Charterflugzeug, eine alte Propellermaschine, die normalerweise wohl zur Schädlingsbekämpfung eingesetzt wurde. Als wir, verschmutzt von dieser Reise, drei Stunden später Kirkwall erreichten, begrüßte uns eine belebende Brise und kristallklare Luft, und wir machten uns sofort auf den Weg zur St Magnus Cathedral. Der blassrote und ockerfarbene Sandstein erinnerte mich an die Kathedrale von Durham im Nordosten Englands. Mit ihren unverhältnismäßig klobigen Säulen und dem engen Schiff erweckt sie den Eindruck, als wäre sie nicht aus Stein gebaut, sondern gemeißelt worden. Ich stellte erleichtert fest, dass der Tourismus ihre Schönheit und historische Bedeutung als Heiligtum nicht beeinträchtigt hatte. Sie erschien mir als ein wunderbar unberührter, für Andacht und Gottesverehrung idealer Ort – und hoffentlich auch für die Musik.

Wir probten in der Kathedrale vier Stunden, wobei die normale Standprobe am Tag der Aufführung an einem völlig neuen Ort mit der tags zuvor verpassten ‚Tutti‘-Probe gemeinsam absolviert werden musste. Vier Kantaten waren vorzubereiten. Der Trinitatissonntag ist ein Wendepunkt im lutherischen Kirchenjahr, denn nun wechselt die Aufmerksamkeit von den ‚Themen der Woche‘ zu den Fragen, wie ein christliches Leben zu gestalten sei. Bach entnimmt sein Stichworte der vorgegebenen Lesung des Tages und konfrontiert seine Hörer (und Musiker!) mit einer Reihe kniffliger Themen, Fragen zur Lehre und zum Glauben, die an sich schon genügend Zündstoff bieten, auf doppelte Weise jedoch in seiner Hand, wenngleich ihre Brisanz durch seine ungewöhnlich vielschichtige Musik verbrämt wird.

Bach komponierte seine erste Kantate für den Trinitatissonntag, **BWV 165 O heil'ges Geist- und Wasserbad**, 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck. Sie ist eine wahre Predigt in Musik, basierend auf dem Bericht des Evangeliums über die nächtliche

Begegnung zwischen Jesus und Nikodemus und beider Gespräch über das ‚neue Leben‘, bei dem Jesus die spirituelle Bedeutung der Taufe hervorhebt. Für diese Kantate mit ihren reichlich vorhandenen Bezügen zum Wasser schien dieser Ort, an dem wir uns befanden, der genau richtige zu sein: ‚Es sei denn, dass jemand geboren werde aus dem Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen.‘ Selbst bei einer sehr kurzen Reise auf die Orkneys kann man sich der von vielfältigen – jungsteinzeitlichen, piktischen und altnordischen – Einflüssen geprägten Geschichte dieser Inselgruppe nicht entziehen, und das wurde den wenigen von uns noch klarer, die mit einem Sandwich in der Hand noch schnell den Ring of Brodgar besuchten. Was mir an der ersten Arie für Sopran, die als ‚Concerto‘ betitelt ist und fugiert endet, besonders auffiel, waren einige Harmonien, die ich ‚unmöglich‘ fand: Es gibt hier eine Passage, die einfach falsch klingt, wenn man sie unter einer bestimmten Geschwindigkeit spielt – wie Strawinsky im neobarocken Stil oder gar Webern. Dieser Missklang verschwindet, wenn sie in dem ‚richtigen‘ schnelleren Tempo gespielt wird, vorbeifließt, wie sich die Strömung über und um das Felsgestein herum bewegt.

Ein weiteres auffallendes Merkmal ist das dramatische Verklingen des langen, eindrucksvollen Bass-Accompagnatos (Nr. 4), das zwei Schlangen einander gegenüberstellt: die ‚alte‘ Schlange mit ihrem ‚Sündengift‘ und die ‚feurige‘ oder ‚blutrote‘ Schlange, die Moses an einer Stange befestigt hatte und die später ‚an dem Kreuz erhöht‘ wurde. Bei den Worten ‚wenn alle Kraft vergehet‘ verwebt Bach sich in entgegengesetzter Richtung bewegende Linien in den oberen Streichern, die pianissimo spielen, bis sie völlig verklungen sind, während das abschließende ‚G‘ für das Fagott bleibt und die Basslinie ‚senza accomp‘ – nackt und bloß – allein im Raum steht. Bachs Phantasie, die hier vom doppelten Bild der Schlange geleitet wird, veranlasste ihn zu einem Überraschungsmanöver; er zwingt seine

Hörer zu der Erkenntnis, dass sie ihr Gelöbnis ewiger Treue, das sie bei der Taufe geleistet haben, täglich brechen und daher darauf angewiesen sind, dass ihnen ständig neu vergeben wird. Um diese Erörterung zum Abschluss zu bringen, lässt er eine Arie für Tenor folgen, in der nun Christus als ‚Heilschlänglein‘ auftritt. ‚Das gesamte Obligato der unisono geführten Violinen‘, so lesen wir bei Whittaker, ‚gründet auf dem Bild der sich windenden, biegenden, krümmenden Schlange, die normalerweise ein Symbol des Schreckens ist, in Bachs musikalischer Sprache jedoch von lichter Schönheit‘. Der abschließende Choral ist eine Vertonung von Ludwig Helmbolds Lied ‚Nun lasst uns Gott, dem Herren‘.

Eine prächtige Ouvertüre im französischen Stil leitet BWV 194 **Höchsterwünschtes Freudenfest** ein. Bach hatte die Kantate vermutlich irgendwann zwischen 1717 und 1723 als weltliches Werk für Köthen komponiert und danach für die Weihe der neuen Orgeln in Störmthal (2. November 1723) adaptiert. Im Jahr darauf verwendete er sie am Trinitatissonntag als Krönung seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs (und später noch einmal zu Trinitatis 1726 und 1731). Mit ihr gibt es ein gewichtiges Problem: die Höhe des Stimmtons. Die Störmthaler Orgel war offensichtlich auf den ‚tiefen Cammerton‘ (A = +/-390) gestimmt, beträchtlich tiefer als die Leipziger Orgeln. Wie sonst hätten die Oberstimmen die hohen C im Anfangschor (einzigartig bei Bach) oder der Bass-Solist die zahlreichen Fis und G in seinem Eingangsrezitativ bewältigen sollen? Doch warum hat dann Bach die Kantate für seine Aufführungen in Leipzig nicht nach unten transponiert, so wie wir es tun mussten? Offensichtlich hat er nur ein paar der ganz hohen Noten des Bassisten tiefer gesetzt – und ging ansonsten dem ganzen Problem aus dem Wege.

Von den ursprünglichen zwölf Sätzen verwendete Bach für den Trinitatissonntag nur die ersten sechs. Wie in der Weihnachtskantate BWV 110, für die er die Ouvertüre zur Orchestersuite Nr. 4 benutzt,

wartet er mit dem Einsatz des Chores bis zu dem schnellen Mittelteil im Dreiertakt. Statt dann das festliche Entree zu wiederholen – Rohrblattinstrumente zuerst (drei Oboen und Fagott), dann Streicher –, kehrt er den Ablauf um und weist den Oboen die Kaskaden aus Sechzehnteln zu, bevor der Chor zu den abschließenden Jubelklängen ausholt. Die erste der beiden Arien ist für Bass bestimmt und gehört zu jenen ausladenden, pastoralen Sätzen im 12/8-Takt (für Oboe und Streicher), die Bach von Zeit zu Zeit ersann, um seinen Hörern zu versichern, dass Gottes Schutz und Fürsorge (hier sein ‚Glanz‘) allgegenwärtig sind; die andere Arie, für Sopran, eine lebhafte Gavotte für Streicher, feiert die reinigende Kraft des Pfingstfeuers.

Bachs zweiter Leipziger Kantatenjahrgang erreicht seinen Höhepunkt mit der letzten Kantate des aus insgesamt neun Werken bestehenden Miniaturzyklus auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler: BWV 176 **Es ist ein trotzig und verzagt Ding**. Und das gilt nicht nur für ‚aller Menschen Herze‘, sondern auch für diese Vertonung. Ziegler interpretierte den Besuch, den Nikodemus Jesus heimlich nur bei Nacht abzustatten wagte, als eine typisch menschliche Neigung (daher auch das Zitat aus Jeremia) und gab somit Bach Gelegenheit, zwischen störrischer Aggression und feiger Schwäche einen dramatische Gegensatz zu schaffen. Bach eröffnet das Werk mit einer aufsässigen, entrüsteten Darbietung dieses Spruchs, einer kernigen vierstimmigen Choralfuge, die gegen eine, an das fünfte Brandenburgische Konzert erinnernde Streicherfanfare gesetzt ist. Das gilt allerdings nur für die erste Hälfte, wo die Verzierung der Melodie bis zu der verminderten None auf ‚trotzig‘ emporeilt, wo dann, auf der Höhe, eine schmelzende und seufzende Figur über einem beharrlichen Streicherfundament die ‚trotzige‘ Seite der Dinge betont. Diese auf- und absteigende Silhouette bleibt während der ganzen Fuge, zweieinhalb Expositionen ohne Ritornelle lang bestehen, wobei die Stimmen von den drei Oboen verdoppelt werden, während die Streicher zwischen

dem kraftvollen Motiv aus dem fünften Brandenburgischen Konzert und einem klagenden Kontrapunkt pendeln. Ich frage mich, ob dieser faszinierende Kommentar zur Situation des Menschen nicht Bachs eigene Meinung widerspiegelt, vor allem im Hinblick auf die widerborstige Haltung des Konsistoriums in Leipzig? Wie auch während seiner übrigen Zusammenarbeit mit Frau von Ziegler (die leider oft nicht verfügbar war, wenn er einen bestimmten Text vertonte) muss der Dialog zwischen Bach und seiner Textdichterin recht produktiv gewesen sein. Die Fassungen, die sie später veröffentlichte, weichen in einigen Details, manchmal beträchtlich von den Texten ab, die Bach vertont hatte.

Diese doppelte Facette im Verhalten des Menschen wird auch im weiteren Verlauf der Kantate erkundet: Die im Alt-Rezitativ (Nr. 2) geschilderte Begegnung zwischen Nikodemus (Nacht) und Jesus (Tag) ist auch in der als Gavotte gearbeiteten Sopran-Arie in B (Nr. 3) gegenwärtig, wo der befangene, unschlüssige und doch glückliche Gläubige dem rebellischen Geist gegenübergestellt wird, den der Anfangschor schildert. Nikodemus nimmt im Bass-Rezitativ (Nr. 4) Gestalt an, und Bach kommentiert Zieglers Text mit den Worten ‚weil alle, die nur an dich glauben, nicht verloren werden‘ in einem ausgedehnten Arioso, das ihre Bedeutung unterstreicht. Eine Dreierheit von Oboen begleitet in symbolischem Unisono die Altstimme in der abschließenden Arie ‚Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne‘. Die auf- und absteigende Bewegung bleibt sogar im Schlusschoral erhalten, wo sich ein melodischer Bogen über die ersten vier von insgesamt fünf Phrasen erstreckt. Wenn der unachtsame Zuhörer zu dem Schluss gelangt sein sollte, die Kantate werde genau hier auf der Subdominante enden, zerstört Bach die Symmetrie und fügt zwei weitere Takte hinzu. Mit dieser Auflösung in sehr viel höherer Lage demonstriert er, wie sehr Gott ‚hoch über alle Götter‘ erhaben ist und in seiner Dreieinigkeit – ‚ein Wesen, drei Personen‘ – die Frommen

beschützt und errettet. Zum Widerspruch herausfordernde Gedanken die Fülle und ihre musikalische Exegese beschließen somit diesen zweiten Leipziger Kantatenjahrgang.

Ein Jahr später bevorzugte Bach für den Trinitatissonntag einen in schlichter Manier frohlockenden Text. Für BWV 129 **Gelobet sei der Herr, mein Gott** übernahm er fünf Strophen des Chorals von Johann Olearius aus dem Jahr 1665, von denen vier mit den Worten des Titels beginnen. Wenngleich in dieser Kantate weder Rezitative noch Da-Capo-Arien vorhanden sind, weist sie eine große Vielfalt auf, angefangen bei der mitreißenden Choralfantasie zu Beginn des Werkes mit Flöte, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken zusätzlich zur Streichergruppe bis hin zu den drei Arien: eine Ritornellarie für Bass mit Continuo zum Lobpreis des Sohnes, eine Sopran-Arie mit Flöte und tiefliegenden Violinobligati, die an den Heiligen Geist gerichtet ist, und schließlich, das Beste von allem, ein pastoraler Tanz für Alt und Oboe d'amore, in seiner Bildersprache vielleicht inspiriert von dem, ‚den alles lobet, was in allen Lüften schwebet‘. Kein Komponist hat je mehr aus einer Melodie gemacht, sie ist die wunderbarste überhaupt, die Bach geschrieben hat – und sie hat mich ein Leben lang begleitet, seit ich sie zum ersten Mal als Kind von meiner Mutter singen hörte. Die Kantate endet mit einer Choralvertonung in der Art des Chorals, der das *Weihnachtsoratorium* beschließt, von Blechbläser- und Orchesterfanfaren durchsetzt.

Sie ist ein freundliches, erhebendes Werk, und unsere Aufführung war schwungvoll und lebendig. Das Publikum des St Magnus Festival allerdings – und sogar der Chor der Kathedrale, der mit uns die Choräle sang – schien dem Zauber dieser Musik gegenüber unempfänglich zu sein und konnte auch unseren Sopranistinnen nichts abgewinnen, die in einer einzelnen Reihe vor dem Orchester postiert waren, um in dem abschließenden Werk den Cantus firmus zu singen. Vielleicht lag der Fehler an uns Pilgern, die wir unter den Nachwehen der Reise litten,

oder an diesen verflixten Computern der Luftsicherung in London, aber ganz sicher nicht an Bach.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen
Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier