

Kantaten für den 15. Sonntag nach Trinitatis

Unser Lieben Frauen, Bremen

Da im Jahr 2000 zwei Feiertage so dicht aufeinander folgten – Erzengel Michael (29. September) und der 15. Sonntag nach Trinitatis (1. Oktober) – und die Finanzlage unserer ‚Cantata-Pilgrimage‘-Projektes angespannter denn je war, machten wir von dem Angebot Gebrauch, beim Musikfest Bremen zwei Konzerte aufzuführen. Die einst wohlhabende Hafenstadt Bremen war im 16. Jahrhundert Schauplatz einer langen blutigen und ausweglosen Auseinandersetzung zwischen den missgestimmten Anhängern beider Ausprägungen des Protestantismus – den Calvinisten, die vorwiegend dem Kaufmannsstand angehörten, und den Lutheranern unter der Führung des Adels. Für uns bedeutete das Angebot, dass wir unsere beiden Konzerte an einem einzigen Ort (in der Kirche Unser Lieben Frauen) aufführen (und einspielen) und beide Programme dann in der Franziskanerabtei Neviges und – am 15. Sonntag nach Trinitatis – in der Bonner Münsterbasilika wiederholen konnten.

Ein Teil der Kantatenmusik Bachs enthält mehr Dunkelheit als Licht; in den Kantaten jedoch, die er für den 15. Sonntag nach Trinitatis komponiert hat, wird eine tiefe, satte Dunkelheit von zartem Lichtglanz durchflutet. BWV 138 **Warum betrübst du dich**, ein herzerreißendes Werk aus Bachs erstem Leipziger Zyklus, ist dafür ein typisches Beispiel: Es schildert, unterbrochen von aufmunternden Rufen des Chores, standhaft zu bleiben, die Reise des bekümmerten Christen aus tiefer Verzweiflung zur Festigkeit im Glauben. Die Form der Kantate wurde heftig kritisiert. Philipp Spitta (1881) vermochte nicht einzusehen, dass zwei auf unterschiedliche Weise angelegte Choralsätze aufeinander folgten (warum eigentlich nicht?), während Albert Schweitzer (1911) die Meinung vertrat, Bach habe ohne einen sehr klaren Plan zu komponieren begonnen. Ich fand, dass dergleichen

heftige Kritik nicht mehr angemessen ist, sobald das Werk aufgeführt wird. Es steht außer Frage, dass BWV 138 eine ausgesprochen originelle, neue Möglichkeiten auslotende Komposition ist, zum einen altertümlich, vor allem in dem motettenartigen Satz in den Nummern 1 und 2 (die an seine frühen Stücke aus Mülhausen und Weimar erinnern), und gleichzeitig modern in der Weise, wie Bach drei aufeinander folgende Strophen eines Chorals aus dem 16. Jahrhundert in den Griff bekommt und dabei den auf Chorälen basierenden Satz der Kantaten aus seinem zweiten Leipziger Zyklus vorwegnimmt. Es ist ein kluger Kunstgriff, der ihm die Möglichkeit gibt, zwischen Angst (den rezitativischen Einwüfen des Solisten) und Glauben (den vom Chor dargebotenen Choralversen) die Spannung aufzubauen. Die Kantate gelangt nach halber Wegstrecke zu ihrem Wendepunkt – dem Gläubigen beginnt die Vorstellung zu dämmern, dass Gott zu seiner Rettung kommen *wird* (in Nr. 3), und er äußert sein Vertrauen in die göttliche Fürsorge (in Nr. 4). Die kunstvoll ausgestaltete Fantasia im 6/8-Takt des Schlusschorals bietet ein perfektes – und wohlkalkuliertes – Gegengewicht zu der düsteren und bekümmerten Stimmung der Anfangssätze.

Jauchzet Gott BWV 51, von den uns erhaltenen Kantaten Bachs eine der sehr wenigen, die wirklich populär wurden, scheint nie ihren gleißenden Charme zu verlieren – vorausgesetzt allerdings, Sopran und Trompete sind den gewaltigen technischen Anforderungen gewachsen (was hier auf die beiden Schweden, Malin Hartelius und Niklas Eklund, mit Sicherheit zutrifft). Bei aller Brillanz der Ecksätze, die der Trompete den ersten Rang einräumen, sind meiner Meinung nach die Binnensätze – das *Accompagnato* (Nr. 2) und die himmlische Aria ‚Höchster, mache deine Güte‘ im 12/8-Takt – von musikalisch größerem Reiz. Wäre es zu weit hergeholt, in dieser Musik Bachs zärtliche Gefühle gegenüber seiner zweiten Frau zu entdecken? Sie war eine arrivierte Kammersängerin, und mir ihr hat er möglicherweise in den

1730er Jahren das Werk am Weißenfelser Hof aufgeführt.

Obwohl Bachs Vertonungen des Choraltextes **Was Gott tut, das ist wohlgetan** von Samuel Rodigast aufeinander folgende BWV-Nummern haben, liegen zwischen ihnen mindestens zehn Jahre, und ihre Unterschiede sind ebenso verblüffend wie ihre Gemeinsamkeiten (zum Beispiel die beiden *Corni da caccia* und Pauken in BWV 100 zusätzlich zu den Streichern mit Flöte und Oboe d'amore in BWV 99). In der früheren Fassung liefert Bach nur eine einzelne Aria (Nr. 3), für Tenor mit obligater Flöte. Sie beschreibt den bitteren Geschmack des Kreuzeskelches und weist darauf hin, dass Gott ‚dir kein tödlich Gift einschenken kann, obgleich die Süßigkeit verborgen steckt‘. Chromatisch aufsteigende Noten in der Flöte wie in der Singstimme lassen den bitteren Trank schmecken (wir können fast fühlen, wie er durch die Adern rinnt) und schließlich die Labsal kosten, die Gott als ‚weiser Arzt‘ gewährt. Das folgende Quintett (Nr. 5) für Sopran und Alt mit Flöte, Oboe d'amore und Continuo schildert den beschwerlichen Gang nach Golgatha. In der Aufführung wirkte es wie eine Rückkehr zu den leidvollen Themen Epiphania und Fastenzeit – ‚des Kreuzes Bitterkeiten‘ im Streit mit der Schwachheit des Fleisches. Wir spüren nicht nur das ‚unerträgliche‘ Gewicht des Kreuzes, auch der eitle Sieg jener, die auf halbem Wege aufgeben, wird uns deutlich vor Augen geführt. Auf heilsame Weise predigt hier die Musik, doch zwischen den frohgemuten Ermahnungen des Anfangschores und dem abschließenden Choral ist eine bittere Pille zu schlucken.

In seiner dritten Fassung (BWV 100), die 1734 in Leipzig uraufgeführt wurde, führt Bach den Text des Anfangschorals unverändert durch alle sechs Strophen, wobei es ihm gelingt, sich weder musikalisch zu wiederholen noch die Liedmelodie langweilig werden zu lassen. Wir spüren, dass sich Bach entweder mit den Fragen seiner Kritiker auseinandersetzt, warum er seine Kantaten so kompliziert gestalte und ob er sie nicht auf ein einziges theologisches

Thema beschränken könne, oder sich der neuen Herausforderung stellt, innerhalb der Einschränkungen, die ihm die Versform auferlegt, eine möglichst große Abwechslung zu bieten. Die vier Mittelsätze, die kein einziges Rezitativ enthalten, das den Fluss stören könnte, sind im höchsten Maße fesselnd und faszinierend. Auf ein Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 2), das einen riesigen Atem und eine sichere Beherrschung der Koloratur verlangt, folgt ein *Siciliano* für Sopran und obligate Flöte (Nr. 3) – mit seinen Rouladen aus vierundzwanzig Zweiunddreißigsteln je Takt sicher das anspruchsvollste aller Flötenobligati Bachs. Dann folgt nach einer munteren Bassarie, die von den gesamten Streichern mit kecken Synkopierungen begleitet wird (Nr. 4), eine herrliche Aria im 12/8-Takt für Alt und Oboe d'amore (Nr. 5) – lyrisch und trostreich. Bach beschließt die Kantate mit einer Wiederholung (Nr. 6) der Fassung, die wir zum ersten Mal am 1. Sonntag nach Trinitatis (BWV 75) aufgeführt haben, diesmal jedoch mit zusätzlichen Hörnern und Pauken.

Kantaten für den 16. Sonntag nach Trinitatis

Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela

Nordgalizien war in warmes Herbstlicht getaucht, die Sonne strahlte von einem wolkenlosen Himmel, als wir zum berühmtesten aller Pilgerziele flogen. Die vier Kantaten für den 16. Sonntag nach Trinitatis gehen auf die Geschichte aus dem Evangelium von der Auferweckung des Jünglings zu Nain zurück. Alle vier – BWV 161, 27, 8 und 95 – drücken die lutherische Todessehnsucht aus, und alle bis auf eine enthalten das Läuten der ‚Leichenglocken‘. Doch ungeachtet der gleichen Thematik weisen Satz, Form und Stimmung eine ungeheure Vielfalt auf, und zusammen bilden sie eine überzeugende und tief bewegende Tetralogie – eine Musik, die heilsam und erhebend ist.

Es war eine Freude, **Komm, du süße Todesstunde** BWV 161,

jene erstaunliche Kantate aus Bachs Weimarer Jahren, noch einmal aufzuführen, nachdem wir sie an Bachs Todestag (28. Juli) in der Abtei Iona gegeben hatten. Während dort in erster Linie die pastorale Textur den stärksten Eindruck hinterlassen hatte, ohne Zweifel deshalb, weil sie sich so herrlich in die Landschaft der Insel fügte, war es hier die herzerreißende Schönheit der Tenorarie ‚Mein Verlangen‘ (Nr. 3) mit ihrem sinnlichen Streichersatz, die besonders berührte, vor allem in der Weise, wie Mark Padmore sie sang.¹

Mit zwei ihrer Sätze im Dreiertakt (Nr. 3 und 5) scheint die Kantate BWV 161 für Bachs spätere Kantaten, die sich mit dem Ruf nach dem Tod befassen, das Muster vorzugeben – oder ist das nur ein Zufall? Könnte es ein absichtlicher Kunstgriff gewesen sein, das bekümmerte Herz zu beschwichtigen? Drei der vier Hauptsätze in BWV 95 weisen einen Dreierhythmus auf. Das gilt auch für den zauberhaften Anfangschor von BWV 27 **Wer weiß, wie nahe mir mein Ende**, eine elegische Klage, in die Bach die modale Melodie des Kirchenliedes ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘ von Georg Neumark einflochten hat und die Ausführende und Hörer jedes Mal, wenn sie auf unserer Pilgerroute begegnete, in gleicher Weise begeisterte. Die Vergänglichkeit der Zeit wird hier durch die langsamen Pendelschläge in den Bässen des Orchesters angedeutet; als Gegengewicht dazu schaffen die fallende Figur in den hohen Streichern und ein schmerzlich aufgebrochenes Thema in den Oboen den Hintergrund für die bedrückende Chormelodie, die mit dem besinnlichen Rezitativ verflochten ist. Sogar das obligate Cembalo und die Continuolinie der munteren Altarie (Nr. 3) scheinen vom Geist der gemessenen Zeit inspiriert (hier im harten Anschlag der Cembalotasten zu hören), ein Merkmal, das in diesen Totenglocken-Kantaten häufig wiederkehrt. Die Bassarie in g-moll (Nr. 5) weist eine enge Verwandtschaft mit Petrus’ Verleugungsarie ‚Ach mein Sinn‘ in Bachs *Johannespassion* auf, zumindest in den einleitenden Takten des Abschieds vom

eruptierenden ‚Weltgetümmel‘, das die scheidende Seele mit Freuden zurücklassen wird. Der kraftgeladene Streichersatz hier, eine Aktualisierung von Monteverdis *stilo concitato*, ist nicht Bachs einziger Blick zurück in die Vergangenheit. In dem abschließenden Choral (Nr. 6) zitiert er, was bei ihm ganz ungewöhnlich ist, fast unverändert die Komposition eines Vorgängers – Johann Rosenmüllers fünfstimmige Aria ‚Welt, ade! ich bin dein müde‘, die 1652 in Leipzig im Druck erschienen war. Sie wirkt durchaus passend. Bach, der auf so unnachahmliche Weise Choräle vertonte, war vielleicht der Meinung, dass hier nichts besser gemacht werden konnte.

Der Anfangssatz von BWV 8 **Liebster Gott, wenn werd ich sterben?** ist ein ungewöhnliches Klangtableau. Es besteht aus einer fast ununterbrochenen Bewegung im 12/8-Takt der beiden Oboen d’amore über einer gedämpften Staccato-Begleitung der hohen Streicher und einem Pizzicato im Bass. Über diese hinaus erhebt sich die Flöte, die außerhalb ihres normalen Tonbereichs spielt.² Der Oboensatz lässt an Brahms denken, aber auch an Berlioz und an *L’Enfance du Christ* in der Instrumentierung und einigen der harmonischen Fortschreitungen, während der Beginn der vom Sopran gesungenen (und vom Zinken verdoppelten) Choralmelodie fast den Schwung einer Jahrmarktsmusik aufweist. Der ganze Satz ist von einer elegischen und schillernden Zärtlichkeit geprägt, die ihm seinen besonderen Charme verleiht. Die Totenglocken kehren (zumindest als Schlussfolgerung) in den lose aneinander gefügten Achtelnoten der Tenorarie (Nr. 2) bei den Worten ‚wenn meine letzte Stunde schlä-ä-ä-ä-ä-ä-gt‘ und im Pizzicato der Continuo-Begleitung wieder. Als schönes Gegengewicht versichert die Bassarie (Nr. 4) voller Zuversicht, Jesus werde den Menschen ein besseres Leben zuteil werden lassen. Hier stattet Bach Sänger, Flöte und Streicher mit einer ungenierten Tanzmusik aus, einer Gigue in A-dur und im 12/8-Takt, die in ihrem prahlerischen Überschwang an das Finale des sechsten

Brandenburgischen Konzertes erinnert.

Ich habe mich so gefreut, endlich BWV 95 **Christus, der ist mein Leben** aufführen zu können, eine Kantate, die ich zum ersten Mal Ende der sechziger Jahre in einer Aufführung mit Karl Richter gehört hatte. Ich war damals erstaunt und staune immer noch über die ausgesprochen originelle Kombination des ‚Corno‘ (das einigen Musikwissenschaftlern zufolge ‚Cornetto‘ bedeuten könnte) mit Oboen. Im zweiten Teil des Anfangschors verbindet Bach diese Instrumente in einem kampflustigen Gerangel, das Luthers Paraphrase des *Nunc dimittis* einleitet. Jazztrompeten, hatte ich damals gedacht, und diese Passage hat tatsächlich Ähnlichkeiten mit einer Jamsession, aber in Wahrheit haben wir keine genaue Vorstellung davon, welches Instrument Bach hier gemeint hat. Wenn auf dem altertümlichen Cornetto oder Zink gespielt wird, müsste sich der Spieler, um den gewünschten Klang zu erzielen, mit zahlreichen verzwickten Doppelgriffen auseinandersetzen. Mike Harrison war jedoch mutig genug, als alternative, wenn auch anachronistische Lösung seine deutsche Ventiltrompete in C vorzuschlagen. Es klang phantastisch. Letzten Endes ist es nicht die Form, Bauart oder Entstehungszeit des Instrumentes, die es überzeugend klingen lässt, sondern die Fertigkeit und Vorstellungskraft des Spielers, und Mike ist es gelungen, seiner Trompete einen täuschenden echten zinkenartigen Klang zu geben. Ein Schaudern durchlief in der Aufführung in Santiago sein Zwiegespräch mit den Oboen, das den letzten Kampf zwischen den Kräften des Lebens und des Todes spüren ließ, bis die Seele endlich zu ihrem ersehnten Ziel gelangte. Es erinnerte mich an den Höhepunkt von John Bunyan's *Pilgrim's Progress*, als der Christ ‚verschied und auf der anderen Seite für ihn die Trompeten erklangen‘.

Man muss einfach beeindruckt sein von dieser Kantate, in der Bach auf sehr ungewöhnliche Weise vier Trauerchoräle als formstützende Pfeiler aneinanderfügt und den Gläubigen (Tenor),

während dieser über seinen Tod sinniert, Mut fassen lässt. Die recht fest im christlichen Glauben verwurzelten synkoptierten Dialoge zwischen paarigen Oboen und Violinen, die das Werk einleiten, strotzen vor Vitalität und ebnen den Weg zu dem ersten Choral im Dreiertakt, der bei dem Wort ‚sterben‘ verlischt, die nacheinander einsetzenden Stimmen einen verminderten Septakkord aufbauen lässt, zur Ruhe kommt und sich schließlich bei den Worten ‚...ist mein Gewinn‘ noch einmal voller Kraft entlädt. Den Höhepunkt bildet die Zeile ‚mit Fried und Freud ich fahr dahin‘ als Bindeglied zu nächsten Choral, Luthers Paraphrase des *Nunc dimittis*. Die Aussagen der beiden Choräle sind durch ein Arioso für Tenor im Dreiertakt verbunden, ‚Mit Freuden, ja, mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden‘. Diese löst sich in Abschnitte mit freiem Rhythmus auf – und hier ist Bach ausgesprochen experimentierfreudig, indem er sie mit Einfügungen aus dem synkoptierten Anfangsmotiv in Schach hält. Wir gewinnen den Eindruck, es handle sich um eine Abfolge von 7/4-Takten. Auf dem Höhepunkt singt der Tenor unbegleitet ‚Mein Sterbelied ist schon gemacht...‘ – Stille – ‚...ach, dürft ich’s (von Mark Padmore mit erstaunlichem Pathos vorgetragen), ach, dürft ich’s heute singen!‘. Bruchlos leitet der zwischen ‚Corno‘ und Oboen erwähnte Dialog den zweiten Choral ein, Luthers überschäumendes ‚Mit Fried und Freud ich fahr dahin‘. Daraufhin lässt sich der Solosopran mit dem Ruf vernehmen: ‚Nun, falsche Welt! nun hab ich weiter nichts mit dir zu tun‘, der seinerseits bruchlos in eine bezaubernde bogenförmig geführte Melodie überleitet: ‚Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt‘, und dann, auf dem Weg über ein Seccorezitativ, zu der einzigen wirklichen Arie in dieser Kantate führt, ‚Ach, schlage doch bald‘, deren ‚Leichenglocken‘-Pizzicati faszinierend sind.

Nach dem Konzert gab es in der Hotelbar eine bewegte Diskussion über die Bedeutung und Symbolik der ‚Leichenglocken‘. Einige vertraten die Meinung, die hohen wiederholten Achtel auf der

Flöte in BWV 161 (Nr. 4) und BWV 8 (Nr. 1) symbolisierten die hellen Totenglocken, die beim Begräbnis eines Kindes läuten. Ein Mitglied aus unserem Team war überzeugt, die Musik in BWV 95 (Nr. 5) stelle ein laufendes Uhrwerk dar, der Tenor warte darauf, dass seine letzte Stunde schlage, während die Streicher das mechanische Ticken der Uhr nachahmen. Die Oboen imitieren den Mechanismus des Rades, das Schlag zwölf schleifend zum Stillstand kommt – so wie die Zeit es zu tun scheint, wenn man ungeduldig ist. Das Echo der zweiten Oboe (in Takt 4) stößt die Uhr sanft an, indem sie am Gewicht auf der Gegenseite zieht, und setzt sie damit wieder in Gang. Raffiniert und plausibel...

Man kann nicht umhin, sich die Frage zu stellen, ob nicht die lebhafte Erinnerung an einen Todesfall unlängst in der Familie bei der Komposition dieser Stücke Bach die Hand geführt habe. War es vielleicht die innere Auseinandersetzung mit dem drohenden Tod eines schwächlichen Kindes, die ihn zu dieser Folge von Kompositionen inspiriert hat, in denen es um Glauben und Vertrauen geht und die in ihrer Schlichtheit so kindhaft sind? Seine Tochter Christiane Sophia (*1723) kränkelte tatsächlich und starb am 29. Juni 1726 – ein paar Monate bevor er mit der Komposition von BWV 27 begann.

© John Eliot Gardiner 2004

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier

1. Auf Iona haben wir die Kantate in ihrer ursprünglichen Weimarer Fassung von 1715/6 aufgeführt, in der die Streicher in C spielen, aber mit dem Stimmtton A=466 (fast einen Ton höher als der übliche Leipziger Stimmtton A=415); die Blockflöten haben Es mit tiefem französischen Kammerton, damit sie wie C auf dem hohen Weimarer

Chorton klingen. Da das Werk hier in Santiago Seite an Seite mit vier Leipziger Kantaten aufgeführt wurde, haben wir beschlossen, Bachs Leipziger Fassung (aus der Zeit zwischen 1737 und 1746) zu rekonstruieren und sie in D-dur mit A=415 zu spielen.

2. Obwohl Bach die Kantate bei ihrer Wiederaufführung 1746/47 einen Ton tiefer nach D transponiert hat, einen Bereich, den die Traversflöte immer noch gut bewältigen kann, waren wir der Meinung, in dieser früheren Fassung sei eine ‚sechste Flöte‘ das wahrscheinlichere und geeignete Instrument – eine Blockflöte, die in D notiert ist, aber wie E klingt.