

KONRAD KLEK

BAND

*Dein ist allein
die Ehre*



Johann Sebastian Bachs
geistliche Kantaten erklärt

2



KONRAD KLEK

*Dein ist allein
die Ehre*



Johann Sebastian Bachs
geistliche Kantaten erklärt

Band 2
Der erste Leipziger Jahrgang
1723/24



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig



KONRAD KLEK,

Dr. theol., Jahrgang 1960,
studierte Evangelische
Theologie und Kirchenmusik und
ist Professor für Kirchenmusik
am Fachbereich Theologie der
Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg sowie
Universitätsmusikdirektor.
Neben Noteneditionen hat er
zahlreiche Publikationen zu
Kirchenmusik, Liturgik und
Hymnologie in Geschichte und

Gegenwart vorgelegt, darunter Werkbesprechungen zu
Bachs Messen und Passionen im Bach-Handbuch des
Laaber-Verlags.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH · Leipzig

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

E-Book-Herstellung: Zeilenwert GmbH 2016

Gesamtgestaltung: Ulrike Vetter, Leipzig
E-Book-Herstellung: Zeilenwert GmbH 2016

ISBN 978-3-374-04441-2

www.eva-leipzig.de

Inhalt



Titel

Impressum

Einführung

Johann Sebastian Bachs erster Leipziger Kantaten-
Jahrgang 1723/24

Musikalische Aspekte des Jahrgangs

Inhaltliche Aspekte des Jahrgangs

Glossar

Die im ersten Leipziger Jahrgang 1723/24 aufgeführten Kantaten

BWV 75 Die Elenden sollen essen 1. So nach Trinitatis

BWV 76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 2. So nach
Trinitatis

BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis 3. So nach Trinitatis

BWV 185 Barmherziges Herze der ewigen Liebe 4. So nach
Trinitatis

BWV 24 Ein ungefärbt Gemüte 4. So nach Trinitatis

BWV 167 Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe Johannisfest

- BWV 147 Herz und Mund und Tat und Leben Mariae
Heimsuchung
- BWV 186 Ärgre dich, o Seele, nicht 7. So nach Trinitatis
- BWV 136 Erforsche mich, Gott 8. So nach Trinitatis
- BWV 105 Herr, gehe nicht ins Gericht 9. So nach Trinitatis
- BWV 46 Schauet doch und sehet 10. So nach Trinitatis
- BWV 179 Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei
sei 11. So nach Trinitatis
- BWV 199 Mein Herze schwimmt im Blut 11. So nach Trinitatis
- BWV 69a Lobe den Herrn, meine Seele 12. So nach Trinitatis
- BWV 77 Du sollt Gott, deinen Herren, lieben 13. So nach
Trinitatis
- BWV 25 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe 14. So nach
Trinitatis
- BWV 119 Preise, Jerusalem, den Herrn Ratswahl
- BWV 138 Warum betrübst du dich, mein Herz 15. So nach
Trinitatis
- BWV 95 Christus, der ist mein Leben 16. So nach Trinitatis
- BWV 48 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen 19. So
nach Trinitatis
- BWV 162 Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe 20. So
nach Trinitatis
- BWV 109 Ich glaube, lieber Herr 21. So nach Trinitatis
- BWV 89 Was soll ich aus dir machen, Ephraim 22. So nach
Trinitatis
- BWV 60 O Ewigkeit, du Donnerwort 24. So nach Trinitatis
- BWV 90 Es reiet euch ein schreckliches Ende 25. So nach
Trinitatis
- BWV 70 Wachet, betet 26. So nach Trinitatis

- BWV 61 Nun komm, der Heiden Heiland 1. Advent
BWV 63 Christen, ätzt diesen Tag Christfest 25. Dezember
BWV 40 Darzu ist erschienen der Sohn Gottes Christfest II
26. Dezember
BWV 64 Sehet, welch eine Liebe Christfest III 27. Dezember
BWV 190 Singet dem Herrn ein neues Lied Neujahr
BWV 153 Schau, lieber Gott, wie meine Feind So nach Neujahr
BWV 65 Sie werden aus Saba alle kommen Epiphania
BWV 154 Mein Liebster Jesus ist verloren 1. So nach Epiphania
BWV 155 Mein Gott, wie lang, ach lange 2. So nach Epiphania
BWV 73 Herr, wie du willst 3. So nach Epiphania
BWV 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen 4. So nach Epiphania
BWV 83 Erfreute Zeit im neuen Bunde Mariae Reinigung
BWV 144 Nimm, was dein ist, und gehe hin Septuagesimae
BWV 181 Leichtgesinnte Flattergeister Sexagesimae
BWV 18 Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel
fällt Sexagesimae
BWV 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe Estomihi
BWV 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn Estomihi
BWV 182 Himmelskönig, sei willkommen Mariae Verkündigung
BWV 31 Der Himmel lacht Ostersonntag
BWV 66 Erfreut euch, ihr Herzen Ostermontag
BWV 134 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß
Osterdienstag
BWV 67 Halt im Gedächtnis Jesum Christ Quasimodogeniti
BWV 104 Du Hirte Israel, höre Misericordias Domini
BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen Jubilate
BWV 166 Wo gehest du hin Kantate
BWV 86 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch Rogate

BWV 37 Wer da gläubet und getauft wird Himmelfahrt

BWV 44 Sie werden euch in den Bann tun Exaudi

BWV 172 Erschallet, ihr Lieder Pfingstsonntag

BWV 59 Wer mich liebet Pfingstsonntag

BWV 173 Erhöhtes Fleisch und Blut Pfingstmontag

BWV 184 Erwünschtes Freudenlicht Pfingstdienstag

BWV 194 Höchsterwünschtes Freudenfest Trinitatis

Die besprochenen Kantaten in alphabetischer Reihenfolge

Weitere Bände der Reihe

Einführung



Johann Sebastian Bachs erster Leipziger Kantaten-Jahrgang 1723/24

Die Berufung nach Leipzig ins Thomaskantorat ermöglichte Bach erstmals, das Projekt einer »regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehren« zu verwirklichen, konzertierende Musik für jeden Sonntag im Kirchenjahr, wie er es bereits für seine Tätigkeit in Mühlhausen 1707 als »Endzweck« ins Auge gefasst hatte, dort aber nicht realisieren konnte. In Weimar ab 1708 war er als Hoforganist nicht für die »Music« in den Hofgottesdiensten verantwortlich, erreichte aber 1714 in Bleibeverhandlungen eine Besserstellung als »ConcertMeister« mit der Verpflichtung, alle vier Wochen die Kantate zu liefern. Das Hofkapellmeisteramt in Köthen ab Dezember 1717 enthielt keinen Kirchendienst, da der Hof reformierten Bekenntnisses war, die Hofgottesdienste also ohne Figuralmusik bestritten wurden. Alljährlich zum Fürstengeburtstag am 10. Dezember sowie zu Neujahr brachte die Hofkapelle allerdings eine »Serenata« aus der Feder des Kapellmeisters zur Aufführung, eine Huldigungskantate an Fürst und Land, deren ad hoc gedichtete Texte im Zeichen des Gottesgnadentums auch religiöse Motive enthielten. In einem Fall ist über einen

Textdruck auch eine geistliche Kantate als Gottesdienstmusik zum Fürstengeburtstag nachgewiesen. Ob das die Regel war, lässt sich nicht feststellen.

Mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis, 30. Mai 1723, übernahm Bach die Verantwortung für die allsonntägliche »Music« in den Gottesdiensten der Leipziger Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomas nach den in Band 1 (S. 9) beschriebenen Regularien. Es war wohl eine Zeit lang unklar, wann Bachs Dienst beginnen sollte, nachdem er am Sonntag Estomihi, 7. Februar, sein Probespiel mit den Kantaten BWV 22 und 23 absolviert hatte, erst am 22. April gewählt und am 5. Mai förmlich angestellt worden war. Offensichtlich war zunächst schon Pfingsten (16. Mai) anvisiert (siehe BWV 59), was sich aber nicht realisieren ließ. Der Umzug von Bachs Familie mit umfänglichem Hausrat erfolgte laut einer Zeitungsmeldung am 22. Mai, also am Samstag nach Pfingsten.

Mit den beiden zweiteiligen Einstandskantaten in 14 Sätzen für Nikolaikirche (BWV 75) und Thomaskirche (BWV 76) am Folgesonntag setzte Bach sich einen ambitionierten Maßstab, den er allerdings nach sieben Wochen wieder preisgab. Der zweite Teil der Kantaten wurde zum Abendmahl musiziert. Was bei den einteiligen Kantaten ab dem 8. Sonntag nach Trinitatis dann »sub communione« musikalisch geschah, bleibt ungeklärt. Ebenso offen bleiben muss, was an den Leerstellen im rekonstruierbaren Aufführungskalender als »Music« geboten wurde. Im Umfeld des Marienfestes 2. Juli, das Bach wohl zusätzlich mit dem grandiosen Magnificat (Es-Dur-Fassung BWV 243a) bedachte, gibt es zu zwei

Sonntagen (27. Juni, 4. Juli) keine überlieferte Kantate. Auch im September gibt es Lücken (17./18. Trinitatissonntag), und ob Bach am 31.10. in Leipzig die »Music« zum 23. Trinitatissonntag bestritten hat (evtl. mit BWV 163 *Jedem das Seine* aus Weimar) oder mit BWV 194 in Störmthal zur Orgelweihe war, ist nicht zu eruieren.

Einen eindeutigen Beleg für die Aufführung einer bestimmten Kantate als Hauptmusik zwischen Evangelium und Glaubensbekenntnis liefern die damals gedruckten Texthefte. Aus Bachs erstem Dienstjahr sind nur zwei erhalten, eines mit den Libretti vom 16. Januar 1724 bis 25. März, ein anderes mit den Kantatentexten zu den drei Osterfesttagen und den beiden Folgesonntagen. Das erste enthält für Mariae Verkündigung (25.3.) ein Libretto, zu dem keine Noten überliefert sind. Weitere Totalverluste von Kantaten sind also anzunehmen, wenn man voraussetzt, dass Bach im ersten Dienstjahr nur Musik aus eigener Feder präsentierte.

Bachs Kantaten-Jahrgänge wurden bei der Erbteilung möglichst effektiv verteilt. Ein Erbe erhielt die Partitur mit Stimmdoubletten (Violine I/II, Continuo), der andere einen Stimmensatz, so dass beide die Musik potentiell aufführen konnten. Der chronologisch zweite Jahrgang mit den Choralkantaten wurde erstrangig an die Witwe Anna Magdalena (Stimmen) und an den Erstgeborenen Wilhelm Friedemann (Partituren) gegeben (Bd. 1, S. 18). Der erste Jahrgang ging zweitrangig an die Nächstgeborenen Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich. In noch gleichwertigerem Verteilverfahren wurde hier zwischen Partitur und Stimmen von Sonntag zu Sonntag gewechselt.

Bei einigen Kantaten sind beide Überlieferungsstränge später wieder zusammen gekommen, so dass Stimmen wie Partitur erhalten sind, überwiegend ist es aber nur das eine oder das andere. Beide Stränge sind Defizit-anfällig: die Partitur enthält in der Regel keine genauen Besetzungsangaben und beim Schlusschoral manchmal keinen Texthinweis (da für die Stimmenschreiber das gedruckte Textheft schon vorlag); bei der Stimmenüberlieferung kam es bei Violine I zur Verwechslung von Hauptstimme und Dublette, so dass einige Solopartien fehlen.

Da Bach in seinem ersten Dienstjahr bestrebt war, möglichst viele bereits vorliegende Werke zu übernehmen, geben namentlich die überlieferten Stimmen spannende Einblicke in verschiedene Werkfassungen, wenn Bach etwa bei den Köthener Huldigungsmusiken die originalen Instrumentalstimmen in Leipzig weiter benutzte und nur die nötigen Korrekturen eintrug, die Singstimmen aber wegen des veränderten Textes neu ausschreiben ließ. Ob aber eine nur in Partitur überlieferte Weimarer Kantate (z. B. BWV 163) auch in Leipzig aufgeführt wurde, lässt sich ohne in Leipzig neu gefasste Stimmen nicht belegen. Ebenso bleiben Wieder-Aufführungen in den Folgejahren unerkannt, wenn kein Textdruck vorliegt und die Stimmen keine Spuren von Veränderungen zeigen, die über Schriftbild oder Wasserzeichen neu verwandten Papiers chronologisch einzuordnen wären.

In diesem Band besprochen sind die überlieferten, von Bach mutmaßlich im ersten Leipziger Dienstjahr aufgeführten 59 Kantaten. Zweifelsfälle sind (auch aus

Platzgründen) nicht aufgenommen: BWV 148 (17. So. n. Tr.), BWV 163 (s. o.), BWV 165 (Trinitatis). BWV 4 (Ostern) ist in Band 1 (S. 260 ff.) besprochen. Anders als in der Literatur üblich sind die 15 älteren Weimarer und fünf überarbeiteten Köthener Kantaten also dem neuen Leipziger Kontext eingeordnet, in welchen sie Bach (teilweise mit Modifikationen) gestellt hat und darin auch beließ durch Einordnung ins Material dieses Jahrgangs. Für Bach haben die früheren Kantaten so gewiss nicht bloß den Status einer Vorstufe und ihre Integration diente nicht nur der Arbeitserleichterung, zumal die von Bach vorgenommenen Erweiterungen ja auch Arbeit machten und die Stimmen-Herstellung erschwerten.

Wie Bach bei der Disposition und Komposition dieser »regulierten Kirchenmusik« vorging, ist letztlich nicht zu klären. Sicher ist nur, dass für die vom Kantor organisierte Drucklegung der fünf und mehr Libretti enthaltenden Texthefte diese beizeiten vorliegen mussten, was konzeptionelle Vorüberlegungen und Absprachen Bachs mit dem Librettisten voraussetzte, schon weil er ja bestimmte vorliegende Kantaten unverändert oder modifiziert übernehmen wollte. Wann Bach dann an die Komposition ging, in mehrwöchigem Vorlauf oder unmittelbar nach Aufführung der Vorgängerkantate, kann nur gemutmaßt werden. Zum Staunen Anlass gibt jedenfalls, dass er neben der enormen Leistung bei Konzeption und Komposition der Werke auch deren praktische Umsetzung organisierte vom Stimmenausschreiben über potentiell wenige Proben bis zur Aufführung unter den mit diversen personellen Unsicherheitsfaktoren belasteten Thomasschul-

Verhältnissen. Zudem musste er für die weniger anspruchsvolle Musik in zwei weiteren Kirchen Sorge tragen. So wird er stets einiges Zusätzliches an Musik neben der jeweils zu komponierenden Kantate im Kopf gehabt haben.

In sein erstes Dienstjahr fallen zudem die Großprojekte Magnificat (2. Juli/25. Dezember) und Johannes-Passion (Karfreitag 7. April). Dazu kamen finanziell einträgliche kompositorische Nebentätigkeiten, von denen außer der Orgelweihe in Störmthal (31.10.?) durch Textdruck belegt ist eine neunsätzliche Kantate zur Berufung des Juristen Rivinius an die Universität schon in Bachs dritter Dienstwoche (Mittwoch 9. Juni) und durch Zeitungs- wie Briefnotiz eine lateinische Musik beim universitären Festakt zum Geburtstag des Gothaer Herzogs am Montag, 9. August. Strittig ist, ob im Zuge des fünfstimmigen Magnificats für eine Trauerfeier gut zwei Wochen später, am 18. Juli, schon die große fünfstimmige Motette »Jesu meine Freude« entstand. Bei Trauungen gab es die Kategorie »gantze Brautmeße« mit Kantatenaufführung – gegen entsprechende Gebühren. Im ersten Dienstjahr sind in der Thomaskirche drei solche Trauungen verbucht (13.7., 12.9., 8.2.). In der Nikolaikirche gibt es keine tragfähigen Aufzeichnungen. Überliefert ist die aufwändig bestrittene Musik zum Ratswechsel (BWV 119) am Montag, 30. August, einem Staatsakt gleich von höchstem Gewicht.

Musikalische Aspekte des Jahrgangs

Bach hat in Weimar und Köthen mit hoch professionellen, stehenden Instrumentalensembles musiziert. In Weimar waren auch die Sänger fest angestellt, in Köthen wurde Anna Magdalena Bach 1721 als Sopranistin verpflichtet, weitere Profi-Sänger wurden ad hoc engagiert. In Leipzig konnte Bach nur mit dem Stadtmusikkollegium aus vier Stadtpfeifern, drei Kunstgeigern und einem Gesellen fest rechnen, alles andere war jeweils zu »organisieren«. Die Stadtpfeifer waren allerdings nicht auf einzelne Blasinstrumente fixiert, was Bach das Experimentieren mit unterschiedlichen Konstellationen erlaubte.

Die mit dem Leipziger »Pfeifenmacher« Johann Eichentopf (gest. 1769) gegebene Variabilität im Einsatz verschiedener, von ihm gebauter Oboen-Instrumente hat Bach gezielt genutzt. Schon bei seiner Bewerbung bringt er die ihm bis dato nicht bekannten Oboen d'amore zum Einsatz (BWV 23), an Johannis erklingt erstmals symbolträchtig in einer Arie die Oboe da caccia (BWV 167,3), am 2. Juli wird sie im hinzu komponierten Rezitativ (BWV 147,8) gleich nochmals doppelt eingesetzt. Bald werden die »Jagdoboen« auch apart mit den Blockflöten kombiniert (BWV 46, 65), wie Bach überhaupt allerhand Blockflöten-Kombinationen auslotet. Für den Star im Ensemble, den Trompeter Gottfried Reiche, schreibt er von Anfang an extra Vorzeige-Partien. Auch die Experimente mit verschiedenen Horn-Besetzungen im Herbst, instrumententechnisch heute kaum zu klären, sind mit ihm

als Spieler verbunden. Erst am Sonntag nach Ostern kommt das Mode-Instrument Traversflöte erstmalig zum Einsatz und muss dann wieder bis Pfingsten warten. Die Bläser hat Bach mit Soloaufgaben bei den Arien bevorzugt. Die Streicher spielen (mit den Ausnahmen BWV 147,5 und 60,3) im Ensemble oder Unisono. Am Marienfest 2. Februar (BWV 83) gibt es dann den Sonderfall einer »Violino concertato« und in der Folgezeit gelegentlich eine Arie mit Violine solo. Die Gambe erklingt als Köthener Reminiszenz nur einmal am zweiten Sonntag (BWV 76,8), dann verschwindet sie mit ihrem zarten Klang aus den großen Leipziger Kirchenräumen, um nur noch bei der Johannes-Passion am Karfreitag (vermutlich) eine Sonderrolle zu erhalten.

Bei den Singstimmen geht Bach in den ersten Kantaten von der Konstellation »Concertisten« plus »Ripienisten« aus und konzipiert die Fugen entsprechend mit einer ersten solistischen Einsatzfolge. Am 25. Juli (BWV 105) ist die Fuge im Eingangssatz ebenso angelegt, die für jede Stimmlage zweifach erhaltenen Stimmen differenzieren aber nicht zwischen Solo und Tutti. Später gibt es jeweils nur noch ein Notenblatt pro Stimme. Offensichtlich hat Bach um der Qualität der Ausführung willen davon Abstand genommen, mehr Sänger einzusetzen. Für die Aufführungsorganisation ist dann auch unerheblich, ob die Kantate mit einem vierstimmigen »Chor« beginnt oder mit einem Vokal-Solo. Schon unter den ersten sechs Kantaten sind zwei ohne »Eingangschor«. Die vier Concertisten können flexibel im Ensemble oder in Arien/Rezitativen einzeln oder paarweise eingesetzt werden. Entscheidend ist die Vorgabe

des Librettos. Eine Bevorzugung oder Benachteiligung einzelner Stimmlagen ist nicht zu erkennen. Die symbolische Konnotation (Bass als Vox Christi/ Vox Dei oder Stimme des Predigers; Alt als Stimme des Glaubens; Sopran als »Anima«) scheint vorrangig. Dass der Sopran bei den neuen Kantaten etwas weniger häufig mit Soloaufgaben betraut ist, liegt sicher nicht an geringeren Fähigkeiten der Knaben, denn die aus Weimar wie Köthen übernommenen Stücke sind sehr anspruchsvoll (besonders deutlich bei BWV 199 und BWV 194).

Bei den Weimarer Kantaten gab es das Grundproblem, dass sie im höheren »Chorton« musiziert wurden, während in Leipzig der einen Ton tiefere »Kammerton« galt. Bei der Besprechung jeder Kantate wird ausgeführt, wie Bach das Problem jeweils löste, sofern das aus der Überlieferung erkennbar ist. Heutige Aufführungen im dazwischen liegenden modernen Kammerton müssen eigene Lösungen finden. Schwierig wird das bei aus Köthen übernommenen Kantaten auf der Basis des damaligen tiefen Kammertons (Paradefall BWV 194).

Die konzentrierte Form einiger Kantaten nach Epiphantias und zudem (teilweise) ohne Chorsätze ist als Tribut an die Winterkälte in den Kirchen erklärt worden. Am 30. Januar und 2. Februar mussten die Geiger aber dermaßen virtuos spielen, dass keinerlei Rücksicht auf klamme Finger zu erkennen ist. Zudem zeigt die Aufführung von zwei Kantaten am 13. Februar, dass Bachs Musiker auch nach der Predigt nochmals gefordert waren. Bach scheint also nicht wirklich »Kompromisse« gemacht zu haben.

Wie mit Instrumental-Kombinationen hat Bach auch mit musikalischen Formen »experimentiert«. Die »Standard«-Da capo-Arie ist viel weniger die Regel als bei den Köthener Hofmusikern. Die dort gefragten Suitensatz-Formen, also Ouverture und Tanzsätze hat er in zahlreichen, oft faszinierenden Übertragungen wie Modifikationen in die Sprache der Kirchenmusik integriert. Große Eingangssätze nach dem Muster von »Praeludium und Fuge« lassen eher den Organisten Bach durchscheinen. Als stilistischer Gegenpol fungieren drei motettische Eingangssätze in Anlehnung an den »stile antico«. (BWV 179, 64, 144). Die Übernahme einiger »Chöre« und Arien gerade aus dem ersten Jahrgang in die als »Summarium« seiner Kirchenmusik fungierenden lateinischen Messen etwa 15 Jahre später zeigt, dass Bach sein Leipziger Kantaten-Schaffen von Anfang an mit dem Anspruch des Exemplarischen betrieben hat.

Schon beim Probespiel hat Bach demonstriert, dass ihm die Integration des Chorals in die konzertierende Musik wichtig ist. Nun erleben die Leipziger zunächst einige Wochen lang Schlusschoräle in ohrwurmverdächtiger instrumentaler Einkleidung. Nachdem einige Arien aus Weimar bereits einen eingespielten Choral mitbringen, geht Bach im Herbst dann dazu über, in komplexer Mehrschichtigkeit Eingangssätze durch einen instrumentalen Choral-Rahmen zu strukturieren, in zwei Fällen werden die Choräle auch explizit gesungen (BWV 95, 60). Parallel dazu verfeinert er die Ausdrucksvielfalt in der Kantionalsatz-Form der jetzt »schlichten« Schlusschoräle bis zum expressiven Gipfel *Es ist genug* (BWV 60,5). Auch

beim Rezitativ gibt es Choral-Einwürfe (instrumental BWV 70,9; vokal 190,2) oder vollständig integrierte Choräle (z. B. BWV 67), so dass der Boden bereitet ist für das große Choral-Projekt des zweiten Jahrgangs (siehe Band 1). Es herrscht aber keine Choral-Dogmatik. So können namentlich und ausgerechnet Festmusiken, sogar an Weihnachten (BWV 63), ganz ohne Choral auskommen. Bei der parodierenden Übernahme der Kantaten vom Köthener Hof muss nicht unbedingt ein Choral die neu gewonnene »Kirchlichkeit« repräsentieren. Gerade die enorme stilistische Vielfalt und Bandbreite der Musik, die Bach den Leipzigern in seinem ersten Dienstjahr präsentiert hat, ist deren Signet. Frei nach Markus 9,23 wäre zu summieren: »Alle Dinge sind musikalisch möglich, dem der da glaubt.«

Inhaltliche Aspekte des Jahrgangs

Die inhaltliche Prägung eines Kantatenjahrgangs bestimmen vorrangig die Libretti. Die Entscheidung darüber lag in Bachs Verantwortung (weshalb er vor seinem Amtsantritt eine theologische Prüfung in lateinischer Sprache zu absolvieren hatte!). Offensichtlich mussten sie aber, wie ein Zeitzeuge berichtet hat, vor Drucklegung der Texthefte noch der Geistlichkeit zur Zensur vorgelegt werden. Für die aus Weimar übernommenen Kantaten war die Libretto-Frage bereits entschieden. Der Weimarer Hofdichter Salomo(n) Franck (1659 - 1725) garantiert hier ein sprachlich wie theologisch hochstehendes Niveau mit Nähe zur mystisch konnotierten Frömmigkeitskultur. Vom Protagonisten der modernen Kantatenform, Erdmann Neumeister (1671 - 1756), vertonte Bach in Weimar ein theologisch faszinierendes Libretto (BWV 61), für Leipzig nimmt er am Anfang noch zwei Libretti aus Neumeister-Publikationen (BWV 59, 24). Eine Textvorlage aus Darmstadt (G.Ch. Lehms) hat die Kantate aus Weimarer Zeit BWV 199. Offensichtlich ist für Bach die konkrete Absprache mit dem Librettisten vorrangig, denn alle weiteren Libretti sind für die Leipziger »Kirchen=Music« ad hoc gedichtet, auch schon die ersten beiden zu den großformatigen Einstandskantaten (BWV 75, 76). Vier Kantatentexte verwerten publizierte Vorlagen (BWV 24, 64, 69a, 77). Die Weimarer Adventskantaten S. Francks (BWV 70, 147, 186) werden mit zusätzlichen Rezitativen und alternativen Chorälen der neuen

liturgischen Bestimmung angepasst. Bei der Parodierung der Köthener Huldigungsmusiken (BWV 66, 134, 173, 184, 194) sind die höfischen Textvorlagen formal bindend (Versmaß, Strophenbau), geben aber auch Affekte und einige Formulierungen vor. Ob Bach im Laufe des Jahrgangs mehrere Textdichter ausprobierte und wer das gewesen sein könnte, bleibt Spekulation. Formale Gemeinsamkeiten im Aufbau von Kantaten (z. B. mit Choral in der Mitte bei BWV 37, 44, 86, 144, 166) können aus Absprachen mit Bach resultieren und müssen nicht Kennzeichen eines bestimmten Dichters sein. Die »Texte zur Leipziger Kirchen=Music« für die Gottesdienstbesucher nennen weder Librettist noch Komponist. Erst ein Zweitabdruck in einer Anthologie oder Gedichtsammlung des Autors würde Klarheit schaffen, wie das später bei Libretti von Picander oder Frau von Ziegler der Fall ist. Ein neuer Publikationsfund mit zahlreichen Libretti des dritten Jahrgangs aus der Feder eines bei Bach mitwirkenden Studenten (Chr. Birkmann) zeigt, dass neben den o. g. bekannten Leipziger Gelegenheitsdichtern nicht nur theologische Amtsträger in Frage kommen. Entscheidend scheint die persönliche Nähe zu Bach gewesen zu sein. Poetische Sprachfähigkeit und theologische Bildung war in den Kreisen gebildeter Bürger damals in heute kaum vorstellbarem Ausmaß verbreitet.

Auch bei den Hörern konnte nicht nur aufgrund ihrer am Katechismus orientierten Schulbildung, sondern auch durch ihre Hörerfahrung mit stets einstündigen Predigten die Vertrautheit mit theologischen Begriffen und Distinktionen und vor allem mit der gesamten biblischen

Sprach- und Bildwelt vorausgesetzt werden. Die Einzelbesprechung der Kantaten gibt dazu Hinweise, um das inhaltliche Nachvollziehen der heute oft fremd empfundenen Texte zu ermöglichen, deren mehrfache Lektüre als »meditatio« den Leserinnen und Lesern ans Herz gelegt wird. Einige heutigem Denken und Wahrnehmen fremde Voraussetzungen sind allerdings wesentlich für das »Verstehen«. Zunächst ist bibelhermeneutisch Grundlage, dass alle Bibelworte sich gegenseitig auslegen und aufeinander beziehen lassen. So werden insbesondere alttestamentliche Aussagen über/von Gott stets auch als Worte über/von Jesus in Anspruch genommen. Der »Wille Gottes« ist der »Wille Jesu«, Gottes-Attribute wie »Hirt«. (Psalm 23) sind gemäß Johannes 10,11 auch Christus-Attribut. Im Gefolge Martin Luthers ist die ganze Bibel Zeugnis von Christus. Dieser Christus aber ist als *mein Jesus* direktes personales Gegenüber für jeden Glaubenden. Die »persönliche Beziehung zu Jesus«, wie sie heute (nur) in pietistischen, bzw. evangelikalischen Kreisen als essentiell eingefordert wird, ist auch im Kontext der »lutherischen Orthodoxie« Inbegriff der Frömmigkeit, wobei die Integration mystischer Sprache und Bilder eine zentrale Rolle spielt. Dazu gehört die durchaus sinnliche Komponente, dass die heilvolle Präsenz Jesu als »Vorsmack«. (Psalm 34,9) der himmlischen Freuden unter den Bedingungen irdischen Lebens tatsächlich erfahrbar wird. Auch wenn dies in den Worten des Sängers erst erbeten wird, kann die Musik bereits die »Gnaden=Gegenwart«. (Begriff aus einer Randnotiz Bachs in seiner Calov-Bibel) erfahrbar machen. (Siehe die

Hinweise dazu etwa bei BWV 76,8; 77,4; 154,4/6; 199,5.) Berechenbar oder strategisch zu kalkulieren ist solches »Glück« aber niemals. Die absolute Souveränität von Gottes Willen ist demütig zu akzeptieren: *Herr, wie du willst* BWV 73,1 (*willt* und *sollt* sind die damaligen Formen von *willst* und *sollst*). Im Gebet kann dieser aber stets als Heilswille in Anspruch genommen werden, etwa mit dem Ruf des Blinden *Erbarm dich mein* (BWV 23,1), was die radikale Selbsterkenntnis des Menschen als Sünder impliziert. Oft wird in den Libretti im Anschluss an Luther »die Sünde groß gemacht«, gedroht mit dem Gericht zum ewigen Verderben, alles aber nur mit dem Ziel, die Gnade Gottes umso größer erscheinen zu lassen, das Heil allein in Christus vor Augen/Ohren zu stellen und darin die Gewissheit, den »Trost« zu erschließen, der allein durch Leiden, Anfechtung wie Anfeindung trägt.

Bach wird durch diese Texte animiert, nicht nur einzelne »krasse« Ausdrücke in plastische musikalische »Figuren« zu übertragen, sondern prinzipiell mit seiner Musik die weitest möglichen Pole auszuloten, harmonisch (Tritonus, verminderter Septakkord) wie formal (etwa im Gegenüber von Motette und Tanzsatz), um letztlich mit so komplex strukturierter, »intrikater« Musik eben Luthers Formel »simul iustus et peccator« umzusetzen – der Glaubende als zugleich Gerech(t)er wie Sünder. Die Einzelbesprechung versucht (ohne zu viele Detail-Beschreibungen) dafür zu sensibilisieren, auch mit der Intention, dass in Aufführungen die Extreme als solche hörbar werden und nicht in ausgeglichenem Schönklang, dynamischer Einheitlichkeit und unprofilierter Rhythmik

verwischt werden. Die »Süßigkeit« der Gnade, Gottes »Wohltun« wird glaubwürdig nur, wenn man sich dem zu überwindenden »Elend« ausgesetzt hat.

Inwieweit die Leipziger Ersthörer Bachs Musik in dieser »Extremität« wirklich goutiert haben, lässt sich nicht eruieren. Die einzigen erhaltenen öffentlichen Äußerungen beziehen sich auf Bachs erste Kantatenaufführung, eine davon registriert als förmliche Anerkennung »guten applausu«, zwei weitere stellen nur fest, dass Bach jetzt die Arbeit aufgenommen hat. Es ist nicht ausgeschlossen, dass diese Musik, die heute die ganze (nicht nur christliche) Welt immer wieder aufs Neue bewegt, erschüttert und tröstet, zu ihrer Zeit von den meisten Kirchenbesuchern einfach so hingenommen wurde.

Zu Methode, Quellen und Darstellung der hier praktizierten Auslegung wird auf die Ausführungen in Band 1 (S. 22 – 26) verwiesen. Zum umstrittenen Feld der Zahlensymbolik sei hinzugefügt: Auch in diesem Kantaten-Jahrgang mit heterogenem Werkbestand (Weimar/ Leipzig) wurde alles (außer den parodierten Köthener Kantaten) durchgezählt, wobei für die Tonsumme einer Kantate die Darstellung in der Partitur (sofern erhalten) verbindlich ist. Dabei ergaben sich in zahlreichen Fällen frappierende Befunde, die in ihren »stärksten« Ausprägungen hier mitgeteilt werden und so bisher nirgends festgehalten sind (Rechen- oder Zählfelder können trotz großer Sorgfalt nicht völlig ausgeschlossen werden). Zu den von einem Zeitgenossen gerühmten »sonderbaren Vollkommenheiten« bei Bach gehört offensichtlich die Berücksichtigung der Zahlhaftigkeit von Musik in kaum vorstellbaren

Dimensionen. Dass gerade auch gefällige, hitverdächtige Schlussnummern wie BWV 22,5 und 147,11 zahlensymbolisch »vollkommen« angelegt sind, mag auch Zweiflern diesbezüglich zu denken geben. Allen »Liehabern« der inhaltlichen Wertigkeit von Zahlen mögen diese Hinweise über den Hörgenuss hinaus zur Erbauung dienen als weitere Dimension des »Vorschmacks« der Gnade.

Über die Methodik solcher Zahlendeutung ist nach Abschluss des Kantatenauslegung-Projekts detaillierter Rechenschaft zu geben. Stärker als bei den Choralkantaten in Band 1 haben sich bei der Untersuchung dieser Kantaten Verbindungen zu Zahlenäquivalenten bestimmter Zentralbegriffe/ Wortverbindungen im jeweiligen Libretto ergeben. Auch in zeitgenössischer Poetik spielen Zahlenäquivalente von Worten eine Rolle, um gleichwertige Ausdrücke zu finden. Für Bach scheint die Äquivalenz von persönlichen wie theologischen Zahlenwerten besonders relevant zu sein, also $14 = \text{BACH} = 2 \times (\text{heilige Zahl}) 7$, $14 = \text{Nothelfer etc.}$; $29 = \text{JSB} = \text{SDG}$; $112 = 8 \times 14 = \text{CHRISTUS}$; $141 = 14 / 41(\text{JSBACH}) = 3 \times 47(\text{HERR})$; $316 = 2 \times 158(\text{JOHANN SEBASTIAN BACH}) = \text{HERTZ UND MUND UND THAT UND LEBEN}$. So erhält die Zahlensymbolik tatsächlich einen Zug zur »Zahlenmystik« als persönliche Heilsaneignung im Sinne von: *Mein Jesus soll mein alles sein!* (BWV 75,3)

Erlangen, im Herbst 2015

Konrad Klek

Glossar



(Ergänzung zu Band 1, S. 27 – 30)

- Arioso** »Arien-ähnliche« Passagen bei Rezitativen im festen Takt-Metrum. Die Singstimme deklamiert nicht, sondern ist mit Melismen ausgeschmückt oder motivisch gestaltet, verbunden mit Wortwiederholungen, meist in Korrespondenz mit dem Continuo, der ebenfalls in musikalischen »Fluss« kommt.
- Bogenvibrato** Bei Streichinstrumenten das Pulsieren des Bogens durch Druckwechsel, ohne den Strich zu wechseln, nur möglich bei den weniger stark gespannten Saiten und Bögen der Barockzeit. Die Technik dient zur Affektzeichnung (z. B. Furcht). Notiert als Tonrepetition mit Bogen (z. B. über vier Töne).
- Chorton** Höherer Stimmtton der Orgeln, die mit dem Chor abwechselnd musizierten, im 17./18. Jahrhundert im Bereich von 465 Hz (oder höher), etwa einen Halbton höher als der heutige Kammerton. Der »Kammerton« war demgegenüber einen Ton tiefer (415 Hz) und wurde von den Oboen vorgegeben. Es gab aber auch auf »tief Kammerton«, einen weiteren Halbton tiefer stehende Blasinstrumente (z. B. Blockflöten bei BWV 182) und Instrumentalensembles (z. B. Köthener Hofkapelle). Die Streichinstrumente passten sich durch Höher- oder Tieferstimmen jeweils an.
- Concertisten** »Konzertierend« solistisch agierende Sänger (einer pro Stimmlage), die alle Partien singen, also Arien, Rezitative und Chöre, während die »Ripienisten« nur bei »tutti«-Stellen additiv dazu treten. Das Gegenüber von »Soli«

und »Chor« der bürgerlichen Laienchorpraxis gibt es bei Bach nicht.

| | |
|------------------|---|
| Diktum | Lat. »das Gesagte«, meint beim Kantaten-Libretto das Bibelwort (»es ist dir gesagt«), das Textgrundlage eines eigenen Satzes (Chor, Arioso, Rezitativ) ist. |
| Doxologie | Lobpreisung Gottes, in der Regel in geprägten Worten (»Ehre sei dem Vater«) |
| doxologisch | Im Gestus des Gotteslobs. |
| Emblematik | Im Humanismus des 16. Jahrhunderts entwickelte Kunstform, die Wort und Bild verbindet, einerseits zur Belehrung, andererseits auch als Ratespiel. Im Barock ist die Emblematik auch im Bereich der Erbauungsliteratur weit verbreitet und dient der religiösen Unterweisung, indem sie elementare Bildmuster ausprägt und mit Sinntexten verbindet (z. B. Jesus als Brunnenquell). |
| Figura corta | Rhythmisch prägnante Abfolge von einem langen und zwei halbierten Notenwerten (z. B. Achtel/zwei Sechzehntel), von A. Schweitzer als »Freudensrhythmus« bei Bach identifiziert. Zu unterscheiden vom auftaktigen Anapäst. |
| Ligatur | Ursprünglich Verbindung von mehreren Tönen auf eine Silbe in der Notation von Gregorianik. In der neuzeitlichen Notenschrift Begriff für Anbindung von weiteren Notenwerten, wodurch in der Regel eine Dissonanz mit anderen, fortlaufenden Stimmen zustande kommt. Daher signifikanter Ausdruck von Gebundensein, Gefangensein (z. B. unter der Sünde). |
| Melisma | Auf eine Textsilbe zu singende Tonkette. |
| Permutationsfuge | Das Thema einer Fuge wird großräumig so angelegt, dass die verschiedenen Teile als Kontrasubjekt zueinander passen, so dass in unterschiedlichen Konstellationen stets dieselben Tonfigurationen zu vernehmen sind (und es keine Zwischenspiele mit anderen Motiven gibt). Bei der Vertonung eines Bibelworts erklingen so die auf das ganze Thema verteilten Satzteile gleichzeitig und beleuchten sich gegenseitig. |

| | |
|---------------------------|---|
| Prinzipal-Lage | Bei den Trompeten der Barockzeit die tiefere »Haupt«Lage zwischen 3. und 8. Oberton (C-Trompete c´-d´´), welche sich anders als bei modernen Instrumenten durch kräftigen, kernigen Klang auszeichnet. |
| Querstand | Die direkte Folge von chromatisch polaren Tönen in verschiedenen Stimmen oder Lagen. Beispiele: auf fis im Alt folgt f im Bass; eine Tonfigur beginnt mit d´ und endet mit des´´. |
| Quintfallsequenz | Namentlich im italienischen Konzertstil verbreitete, organische harmonische Abfolge, bei der die Grundtöne in Quintschritten abwärts fallen, im Continuo aber oft als Abfolge Quintfall/Quartsprung geführt sind (z. B. c/F/B/E/A/D/G/C/F). |
| Subjekt/ Kontrasubjekt | In der Fugenlehre Bezeichnung für Thema und damit verkoppeltes Gegenthema. |
| Tempus perfectum | »Vollkommenes Zeitmaß«: die Dreier-Unterteilung einer rhythmischen Einheit im Gegenüber zum »unvollkommenen«, in Zweiern gegliederten »tempus imperfectum«. Wie das Dreieck die Vollkommenheit des trinitarischen Gottes repräsentiert, korrespondiert der Dreier-Takt mit Gottes Wesen und ewigem Leben. |
| Tirata | Ton-Figur: schnelle, meist nach oben führende Tonskala. |
| Tritonus | Intervall aus drei Ganztönen (z. B. c/fis), das harmonisch nicht in die Grundakkorde von Dur wie Moll zu integrieren ist, daher »Diabolus in musica« genannt (»Teufel in der Musik«). Bezogen auf den Grundton innerhalb einer Oktave markiert er die weiteste Entfernung. |
| Zwischendominante | Dominantische Beziehung (Quintfall-Verhältnis, z. B. D-Dur/G-Dur) zwischen Akkorden im Satzverlauf (nicht beim Quintfall der Kadenz am Ende), als Abfolge besonders stringent mit chromatischer Stimmführung im Bass (z. B. fis/g) und als Septakkord (z. B. Quintsextakkord fis/a/c´/d´). |

Die im ersten
Leipziger Jahrgang 1723/24
aufgeführten Kantaten



