

Die Musik Johann Sebastian Bachs um 1731

– eine Programmeinführung

Als Johann Sebastian Bach im Mai 1723 nach Leipzig übersiedelte, um das bedeutende Amt als Thomaskantor und „director musices“ der Stadt Leipzig anzutreten, war er erstmals zur regelmäßigen Komposition und wöchentlichen Aufführung von Vokalmusik verpflichtet. Seine Herkunft aus dem Stadtpfeiferhaus in Eisenach und die weitere Ausbildung zum Cembalisten und Organisten bei seinem Bruder Johann Christoph Bach gaben seinen musikalischen Fähigkeiten eher eine Ausrichtung auf den instrumentalen Bereich. Im 17./18. Jahrhundert war die kirchenmusikalische Arbeit in der Regel aufgeteilt zwischen dem Organisten und dem Kantor, der zugleich auch an der ortsansässigen Lateinschule zu unterrichten hatte.

Bach strebte nach seiner Ausbildung und dem Abschluss seiner Schulausbildung am Michaeliskloster zu Lüneburg stets nur Berufe an, die dem instrumentalmusikalischen Bereich zuzurechnen sind: nach seiner Anstellung als Geiger am Weimarer Hof (1703) wurde er bis 1707 Organist an der Neuen Kirche in Arnstadt, danach für ein Jahr Organist an St. Divi Blasii in Mühlhausen, bevor er im Juli 1708 in Weimar Hoforganist wurde. Ab März 1714 hatte Bach zu seiner bisherigen Tätigkeit einmal monatlich eine Kantatenkomposition und –aufführung zu übernehmen. 1717 wechselte Bach als „Capellmeister und Director der Cammermusiken“ nach Köthen. An diesem reformierten Hof war Kirchenmusik kaum gefragt. So sind nur eine Kirchenkantate, jedoch mindestens 12 weltliche Kantaten zu Fürstengeburtstagen und zu Neujahr überliefert.

Mit der Übernahme des Leipziger Thomaskantorats 1723 änderte sich die Lage für Bach grundlegend: nun stellte sich die Aufgabe, Werke für den sonntäglichen Gottesdienst zu schreiben. Hier komponierte Bach die meisten seiner beinahe 200 überlieferten Kantaten. In den Jahren 1723 – 1727 entstanden fünf vollständige Kantatenjahrgänge, die der erste Chor der Thomaner (mit wohl nicht mehr als zwölf Sängern) sonntags abwechselnd in St. Thomae und St. Nikolai sang. Bereits zu Weihnachten 1723 entstand das Magnificat (Es–Dur–Fassung). Ferner schrieb Bach in seinen ersten Leipziger Jahren die Passionen nach Matthäus, Johannes und Markus sowie das Weihnachtsoratorium.

Somit hatte Bach sich einen Fundus gottesdienstlicher Musik geschaffen, aus dem er in den weiteren Leipziger Jahren schöpfen konnte. Ab 1729, mit der Übernahme der Leitung des studentischen „Collegium musicum“, wurde Bach in das weltliche Musikleben Leipzigs mit der Aufführung von Orchester-, Kammer- und Cembalomusik eingebunden.

Seit Mitte der 1730er Jahre lag Bachs Hauptaugenmerk auf der gedruckten Veröffentlichung einiger seiner Instrumentalwerke, die er in zahlreichen Details verbesserte, so dass man die letzten Lebensjahre Bachs unter den Stichworten, Sammeln – Verbessern – Bewahren’ verstehen kann.

Eine Betonung der instrumentalmusikalischen Prägung des Bach’schen Lebensweges sagt noch nichts über die Qualität und die innere Beteiligung Bachs bei seinen geistlichen Vokalwerken aus. Hier beeinflussten seine vielfältigen instrumentalen Erfahrungen seine geistlichen Vokalkompositionen.

Diese zählen wie die Instrumentalmusik zum Vollendetsten, was in seiner Zeit entstand. Bach besaß offenbar ein Ethos, das ihm die von Gott verliehenen musikalischen und außermusikalischen, beispielsweise mathematischen Fähigkeiten bei seinen Kompositionen zu nutzen.

Als die Kantate „Schwingt freudig euch empor!“ (BWV 36) am 1. Advent 1731 zum ersten Mal in der uns heute geläufigen Fassung erklang, hatten einige Teile ihrer Musik schon eine lange Vorgeschichte. Der Eingangschor und die Arien erklangen 1725 zum Geburtstag eines Lehrers der Thomasschule in Leipzig. Als Kantate „Steigt freudig in die Luft“ (BWV 36a) wurde diese dann – neu textiert – am 30.11.1726 zur Geburtstagsfeier der Fürstin zu Köthen aufgeführt. Dann erfolgte eine weitere Bearbeitung zu der heute vorliegenden und aufgeführten Fassung. Eingangschor und Arien blieben in ihrer Gesamtform erhalten. Dazwischen traten jedoch keine Rezitative, sondern Choralbearbeitungen, die mit Ausnahme des 4. Satzes durchweg Luthers Lied: „Nun komm, der Heiden Heiland“, dem Wochenlied des 1. Advents, entstammen.

Bewundernswert ist, dass trotz der unterschiedlichen Entstehung der einzelnen Sätze in der letzten, zweiteiligen Fassung eine gedanklich wie musikalisch wohlproportionierte Form erreicht wurde. Die zwei Teile der Kantate (Teil 1: Satz 1–4; Teil 2: Satz 5–8) entsprechen sich: beide beginnen mit festlicher Fröhlichkeit, mit der eingangs das Kommen des Heilandes erwartet wird (Satz 1) und mit der im 2. Teil dem erschienenen Heiland das „Willkommen!“ zugerufen wird (Satz 5). Die jeweiligen mittleren Arien schlagen stillere Töne an. Mit „sanften Schritten“ folgt die Seele Jesu nach (Satz 3). Dabei ist stets zu vergegenwärtigen, dass die Kantate auf das zuvor verlesene Evangelium vom Einzug Jesu in Jerusalem Bezug nimmt (vgl. Matth. 21: „Das Volk aber, das voranging und nachfolgte...“). Und mit „gedämpften, schwachen Stimmen“ (Satz 7) wird Gott gepriesen, wobei nur „der Geist“ ihn preisen hilft. Der Abschluss beider Teile ist ein Lobpreis, wobei der Schlusschoral des 1. Teils (Satz 4) das Bild der vorausgehenden Arie von Jesu als dem Bräutigam der Seele wieder aufnimmt, während die Ausdehnung der Lobpreisung auf Vater, Sohn und Heiligen Geist am Ende des 2. Teils (Satz 8) gleichfalls durch die vorangehende Arie und ihre Erwähnung von „Gottes Majestät“ und vom „Geist“ bereits angebahnt ist.

Derzeitiger Forschungsstand ist, dass die Ouvertüre (Orchestersuite) D–Dur, BWV 1068 mit großer Wahrscheinlichkeit in den Jahren 1730/31 entstanden ist (aus dieser Zeit ist der überlieferte originale Stimmensatz datiert) und für die Aufgaben des „Collegium musicum“ bestimmt war. Für dessen Konzerte „Freitags Abends von 8 bis 10 Uhr“ benötigte Bach ständig Konzerte und Orchesterwerke, Sonaten und Solostücke. Die Ouvertüre BWV 1068 ging wahrscheinlich aus einem Werk mit konzertierender Violine hervor, womöglich sind die Bläserpartien auch erst 1730 hinzugefügt worden. Denn die Oboen dienen lediglich der Verstärkung der Streicher und die Trompetengruppe unterstreicht formbildend Anfänge, gliedernde Kadenz und Schlussbildungen. Auf eine Ouvertüre folgten in der Barockzeit in einer Suite stilisierte Tanzsätze, die sich im Verlauf der Entwicklung der Kompositionsgeschichte immer mehr von der ‚Tanzbarkeit‘ entfernten und durch immer kunstvollere kompositorische Mittel nur mehr metrische und gestische Anklänge an die in den Überschriften der einzelnen Sätze angegebenen Tänze aufwiesen. Von den im 17. Jahrhundert sich als konstitutiv für eine Suite erweisenden Sätzen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue verwendet Bach nicht einmal alle in seinen Orchestersuiten. Er ersetzte diese eher durch zeitgenössische Tanzsätze und durch freie, nicht auf einen Tanztypus zurückgehende Sätze. So auch in der Ouvertüre D–Dur: nach einer liedhaften ‚Air‘ folgen zwei ‚Gavotten‘ mit kontrastierendem Charakter, bevor nach einer federnden ‚Bouree‘ die Suite mit einer beschwingten ‚Gigue‘ schließt.

In dem von Lorenz Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ in Leipzig 1754 veröffentlichten Nekrolog, den Carl Philipp Emanuel Bach und der Bach–Schüler Johann Friedrich Agricola verfasst haben, heißt es: „Die ungedruckten Werke des seligen Bach sind ungefähr folgende : [...] viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus, ...“. Entweder vertonte Bach das Magnificat mehrmals und es ist nur eines überliefert, oder aber dieses eine war den Verfassern dieses Nachrufs so gewichtig erschienen, dass sie es eigens erwähnten.

Das ‚Magnificat‘, der Lobgesang der Maria, war fester Bestandteil des Vespersgottesdienstes, den Martin Luther aus der Reihe der Stundengebete beibehalten hatte. In Leipzig wurde das Magnificat in den Vespers samstags und sonntags in deutscher Sprache im 9. Psalmton und im vierstimmigen Satz aus Johann Hermann Scheins „Cantional“ von 1627 gesungen. Dieser 9. Psalmton erklingt im „Suscepit Israel“ in der Oboenstimme als cantus – firmus, gewissermaßen ein Zitat des gregorianischen Psalmtons in einer barocken Komposition.

An den hohen kirchlichen Festtagen erklang das Magnificat nicht einstimmig (choraliter) und lateinisch, sondern mehrstimmig (figuraliter) als kontrapunktisch mehrstimmig ausgestaltete Musik. Das heute erklingende Magnificat existiert in zwei Fassungen: In der Es–Dur–Fassung von 1723 und in der vermutlich 1732 vorgenommenen Umarbeitung zur D–Dur–Fassung. Der auffälligste Unterschied ist das Fehlen der vier weihnachtlichen Einlagesätze in der D–Dur Fassung, was darauf schließen lässt, dass diese Fassung nicht für eine Aufführung an Weihnachten bestimmt war. Die Es–Dur–Fassung enthält neben dem Bibeltext aus Lukas 1, 46–55 und dem abschließenden „Gloria patri“ (Ehr sei dem Vater), mit dem die Cantica ebenso beschlossen werden wie die Psalmen. Die Texte der vier weihnachtlichen Einlagesätze scheinen durch eine Weihnachtskantate von J. S. Bachs direktem Amtsvorgänger, Johann Kuhnau (1660–1722) angeregt worden zu sein.

Nach dem Bachforscher Alfred Dürr deuten die vier Einlagesätze auf „die alte Gepflogenheit hin, die Weihnachtsgeschichte in der Christvesper szenisch darzustellen: ‚Vom Himmel hoch‘ kommt der Engel zu den Hirten und verkündet ihnen: ‚Freut euch und jubiliert, zu Bethlehem gefunden wird das ‚herzeliiebe Jesulein‘; darauf singt die Menge der himmlischen Heerscharen das ‚Gloria in excelsis Deo‘, und zum Abschluss erklingt das ‚Virga Jesse floruit‘ als Wiegenlied an der Krippe.“

Ingo Bredenbach