

Programmeinführung

Die Kantaten von Johann Sebastian Bach haben in ihrer Art einen so hohen Bekanntheitsgrad bekommen, dass unsere Vorstellung von einer ‚Bach-Kantate‘ zumeist davon geprägt ist, dass nach einem groß angelegten Eingangschor im Wechsel Rezitative (mit einem biblischen oder einem frei kommentierenden Text) und betrachtende Arien folgen und die Kantate mit einem kunstvoll-schlichten Choralsatz beschlossen wird. Diesem Modell folgen die mehr als 200 überlieferten Kantaten Johann Sebastian Bachs seit 1714, als er als neu ernannter Konzertmeister in Weimar monatlich eine Kantate für den Gottesdienst in der dortigen Schlosskirche zu schreiben hatte. Die ältere evangelische Kirchenkantate im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert war von freier Dichtung in Strophenliedform und von motettisch angelegten Bibelwortvertonungen geprägt (*„Motetto [...] ist eigentlich eine mit Fugen und Imitationibus stark ausgeschmückte, und über einen Biblischen Spruch bloß zum Singen ohne Instrumente (den Generalbaß ausgenommen) gefertigte musicalische Composition; doch können die Singstimmen auch mit allerhand Instrumenten besetzt und verstärkt werden.“* (Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon, 1732)). Um 1700 macht sich in Deutschland der Einfluss sowohl der Oper, als auch der italienischen Kantate mit ihrem Wechsel von Rezitativen und Arien bemerkbar. Hier ist es der Theologe Erdmann Neumeister, der ab 1700 in seinen Dichtungen, die er 1704 als Kantatenjahrgang unter dem Titel *„Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music“* veröffentlichte, die Form des Wechsels von Rezitativ und Arie auf die evangelische Kirchenkantate überträgt. Dadurch wurden zahlreiche Theologen und Dichter angeregt, in dieser Weise Kantatendichtungen anzufertigen.

Die Kantate **„Christ lag in Todesbanden“** (BWV 4) erklang vermutlich erstmals anlässlich Johann Sebastian Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Divi-Blasii-Kirche in der freien Reichsstadt Mühlhausen am Ostersonntag, den 24.4.1707. Für dieses Probestück einer „Organistenmusik“ wählte Bach das 1524 entstandene Osterlied Martin Luthers, dessen sieben Verse komplett in der Kantate „Christ lag in Todesbanden“ vertont sind („per omnes versus“ – Komposition). Diese Komposition erinnert in ihren Verarbeitungstechniken an Orgelbearbeitungen des norddeutschen Barock: neben motettisch-imitatorischen Sätzen mit dem cantus firmus in langen Notenwerten in einer der Singstimmen, schrieb Bach virtuos angelegte Trios und fünfstimmige Sätze. In der einleitenden Sinfonia wird der erste Halbtonschritt der Choralmelodie zum Ausgangspunkt der musikalischen Entwicklung genommen. Sodann zitiert die 1. Violine diese erste Choralzeile. Bei den sieben Versus-Vertonungen ergibt sich insgesamt eine symmetrische Anlage um Versus 4 herum.

Versus 1	Christ lag in Todes Banden	vierstimmiger Chor (motettisch)
Versus 2	Den Tod niemand zwingen	Duett Sopran-Alt + basso continuo
Versus 3	Jesus Christus, Gottes Sohn	Tenor + Streicher
Versus 4	Es war ein wunderlicher Krieg	vierstimmiger Chor (motettisch)
Versus 5	Hie ist das rechte Osterlamm	Bass + Streicher
Versus 6	So feiern wir das hohe Fest	Duett Sopran-Tenor + basso continuo
Versus 7	Wir essen und wir leben wohl	vierstimmiger Chor (Choralsatz)

Zusammengehalten wird die Kantate nicht nur durch den stets präsenten cantus firmus, sondern auch durch das jede Strophe abschließende ‚Halleluja‘, welches Bach zu vielfältiger musikalischer Gestaltung inspiriert hat. So nimmt das ‚Halleluja‘ in der Vertonung des 1. Versus mehr als ein Drittel des gesamten Satzes ein, geprägt von einer fast ekstatischen Tempobeschleunigung. Bach ließ sich von einzelnen Wörtern oder Formulierungen zu einer anschaulichen Umsetzung in Musik anregen. Bei dem Wort ‚Gewalt‘ (3. Versus) mit den plötzlich einsetzenden akkordischen Spiel der Violinen oder den Pausen bei ‚nichts‘ in demselben Versus. In Versus 4 beeindruckt der vierstimmige Kanon auf engstem Raum bei ‚wie ein Tod den andern fraß‘ oder gar der unerhörte Sprung einer verminderten Duodezime (h – Eis) in der Solobassstimme bei ‚dem Tode‘ im 5. Versus. Lebhaftige Triolenfiguren verdeutlichen in Versus 6 die Worte Wonne, Sonne, Gnaden und Herzen.

Wie sehr Bach die Kantate „Christ lag in Todesbanden“ geschätzt hat, zeigt sich daran, dass Wiederaufführungen für die Osterfeste 1724 und 1725 in Leipzig belegt sind. In der Mühlhausener Erstfassung war die symmetrische Anlage der Kantate dadurch noch deutlicher, dass mutmaßlich die Musik des 1. Versus, mit dem Text des letzten Versus unterlegt, nochmals erklang. Nun hat Bach für die Leipziger Wiederaufführungen einen eigenen kunstvoll-schlichten Choralsatz für diesen 7. Versus geschrieben. Die Kantate zeigt nun einen Prozess von ausgebreiteten Möglichkeiten der kompositorischen Verarbeitung des Chorals bis zu dessen Quintessenz im abschließenden Choralsatz.

Die Kantate ist eine der frühesten überlieferten Kantaten Bachs überhaupt und belegt sein herausragendes kompositorisches Können mit bereits 22 Jahren, das weit über dem seiner Zeitgenossen lag.

Zum Pfingstfest 1714 entstand die Kantate „**Erschallet ihr Lieder**“ (BWV 172). Sie ist die dritte Kantate, die Johann Sebastian Bach im Rahmen seiner neuen Verpflichtung in Weimar monatlich zu komponieren hatte, schrieb. Diesen drei ersten Weimarer Kantaten (BWV 182, 12, 172) ist gemeinsam, dass nach einem Eingangs-Chor, in da-capo-Form angelegt, auf ein kurzes Bibelwort-Rezitativ drei Arien und ein Chorsatz folgen. Während eine der drei Arien streng dem da-capo-Prinzip folgt (hier Tenor-Arie „O Seelenparadies“), lotet Bach bei den beiden weiteren Arien andere Entwicklungsmöglichkeiten aus. Bei der Bass-Arie „Heiligste Dreieinigkeit“ z.B. ein stark verkürztes und variiertes da capo. In dem Duett „Komm, lass mich nicht länger warten“ zwischen Sopran als der ‚gläubigen Seele‘ und Alt als dem ‚Heiligen Geist‘ kommentiert Bach die Texte der beiden Singstimmen noch durch ein instrumentales, reich verziertes Zitat des Chorals „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“. Die Oboe zitiert die ersten beiden Melodiezeilen und das abschließenden ‚Halleluja‘ dieses Pfingstliedes. Dessen einzelne Signalwörter wie ‚Komm‘ oder ‚Gnadengut‘ verstärken subtil den Text der Singstimmen. Hier schafft Bach einen Satz von bemerkenswert filigraner Polyphonie.

Nach dem Choral „Von Gott kömmt mir ein Freudenschein“ wird der Eingangschor der Kantate wiederholt („*Chorus repetatur ab initio*“).

Anders als in der Mühlhausener Kantate „Christ lag in Todesbanden“ zeigt sich in „Erschallet ihr Lieder“, dass Bach nicht nur Orchesterpartien – im Gegensatz zur vokalen Führung der Singstimmen – virtuoser gestaltet, sondern nun weitaus instrumentenspezifischer komponiert. Bachs nächste Entwicklung lässt sich im Ansatz bereits im Eingangschor dieser Kantate beobachten: die Entwicklung vokaler Virtuosität, einer mehr instrumental gedachten Führung der Vokalstimme, wie sie im Eingangschor des Himmelfahrtsoratoriums oder auch in den Eingangschören der Kantaten des Weihnachtsoratoriums vollendet realisiert ist.

Auch die Kantate „Erschallet ihr Lieder“ erfuhr Umarbeitungen im Detail anlässlich der Wiederaufführungen in Leipzig, von denen wenigstens vier nachweisbar sind (1723 – nach 1731).

Zur Einweihung der umgebauten Thomasschule am 5.6.1732 schrieb Bach die Kantate „Froher Tag, verlangte Stunde“ (BWV Anhang I/18). Deren virtuosen Eingangschor verwendete Bach sodann nochmals 1733 als Eingangschor der Glückwunschkantate „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“ (BWV Anhang I/12). Wiederum neu textiert eröffnet diese Musik letztendlich das **Himmelfahrts-Oratorium „Lobet Gott in seinen Reichen“** (BWV 11, *Oratorium Festo Ascensionis Christi*“), das am 19.5.1735 in Leipzig erstmals erklang.

Oratorium (kirchenlat. *oratorium* = Bethaus, von lat. *orare* = „beten“) bezeichnet eine mehrteilige, vokal und instrumental angelegte Vertonung einer zumeist geistlichen Handlung ohne szenische Darstellung, in der ein Erzähler (testos), hier der Evangelist mit seinem Bericht, die Handlung vorantreibt. 1734/35 hat Johann Sebastian Bach zwei seiner Werke zu Weihnachten und Himmelfahrt den Titel ‚Oratorium‘ gegeben, 1738 überarbeitete Bach dann die 1725 entstandene Kantate „Kommt, fliehet und eilet“ (BWV 249) und gab dieser Komposition den Titel Oster-Oratorium. Bach hat bei allen drei überlieferten Oratorien auf frühere Kompositionen zurückgegriffen. Im „Musicalischen Lexikon“ (Leipzig 1732) Johann Gottfried Walthers, einem Vetter Johann Sebastian Bachs, wird der Begriff ‚Oratorium‘ in zeitgenössischer Weise erläutert: „... eine geistliche Opera, oder musicalische Vorstellung einer geistlichen Historie ...“

Auch die beiden Arien seines Himmelfahrts-Oratoriums entstammen einer früheren Kantate, in diesem Fall einer Hochzeitskantate (BWV Anhang I/196) aus dem Jahre 1725. Für das Himmelfahrts-Oratorium wurden 1735 nur die Rezitative und die Choräle neu komponiert. In bemerkenswerter Weise integriert Bach im Schlusschoral die ursprünglich in moll stehende Chormelodie „Von Gott will ich nicht lassen“ in einen Orchestersatz in strahlendem D-Dur. Sehr variantenreich komponiert ist auch der Evangelistenbericht und seine Kommentierung durch eingeschobene freie Dichtung (Alt, 2 Flöten und basso continuo). Die Evangelistenworte „Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren“ münden in ein Duett der ‚beiden Männer‘, von denen der Evangelistenbericht erzählte: in strengem Kanon singen Tenor und Bass, die Jünger Jesu ansprechend: „Ihr Männer von Galiläa“. Die zuvor erklangene Arie „Ach bleibe doch“ hat Bach so wertgeschätzt, dass sie überarbeitet zum ‚Agnus Dei‘ der h-moll-Messe wurde.

Mit diesen drei Kantaten wird ein theologischer Bogen von Ostern über Himmelfahrt bis hin zu Pfingsten gespannt. Zudem geben die Kantaten Einblicke in die Entwicklung aus drei Lebensstationen Johann Sebastian Bachs in seine Art, für Vokal- und Instrumentalstimmen zu komponieren.

Ingo Bredenbach