

Berner Münster

Dienstag, 4. Juli 2006, 19.30 Uhr

Mittwoch, 5. Juli 2006, 19.30 Uhr

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Hohe Messe in H-Moll

Ruth Holton, Sopran

Leila Pfister, Mezzosopran

Hiroshi Oshima, Tenor

René Perler, Bass

Ritsuyu-kai Choir, Tokyo

Berner Kammerchor

Berner Symphonie-Orchester

JÖRG EWALD DÄHLER

Leitung

Johann Sebastian Bach

Hohe Messe in H-Moll

Gegen Ende seines Lebens stellte Johann Sebastian Bach verschiedene Werke zu einer *Missa tota* (vollständigen Messe) zusammen. Das *Sanctus* vertonte Bach für eine Aufführung an Weihnachten 1724; das *Osanna* und *Benedictus* fehlten, da diese Teile in den damaligen Gottesdiensten nicht verwendet wurden. 1733 komponierte Bach anlässlich des Amtsantritts des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. das *Kyrie* und *Gloria* und überschrieb sie mit *Missa*. Diese Bezeichnung war üblich für die Vertonung des gesamten fünfteiligen Ordinarius sowie der ersten beiden Teile als *Missa brevis* (Kurzmesse). Der Kurfürst, der zum Katholizismus übergetreten war, um auch König von Polen werden zu können, verlieh dafür Bach 1736 den Titel eines Hofkomponisten. Die übrigen Teile der Messe – das *Credo*, den zweiten Teil des *Sanctus* und das *Agnus Dei* – komponierte Bach erst in seinen letzten Lebensjahren (1748/49).

Innere Motivation

Ein konkreter Anlass für die Vervollständigung der *Missa* von 1733 ist nicht bekannt. Verschiedentlich wurde vermutet, dass Bach das Werk mit Blick auf die bevorstehende Einweihung der Dresdner Hofkirche

vervollständigt haben könnte. Doch bei allen Bemühungen um die Aufklärung der äusseren Umstände darf man die entscheidende innere Motivation Bachs nicht ausser Acht lassen: Die ungelenke, von Krankheit gezeichnete Handschrift des Autographs zeugt eindrücklich von der grossen Mühe des alternden Komponisten, trotz schwindender Kraft die Partitur zu vollenden. Bach sah die H-Moll-Messe als sein künstlerisches Vermächtnis an; es ging ihm bei der Auswahl der Vorlagen darum, in allgemeingültiger und zeitloser Form das Beste aus seinen Kantaten zu bewahren (siehe Seite 6).

Kyrie

Die *H-Moll-Messe* beginnt mit dem vollen Klang des fünfstimmigen Chores und Orchesters; das Tempo ist getragen und die Harmonien sind spannungsvoll. Das erste *Kyrie eleison* setzt mit einem gewaltigen Aufschrei der Menschen um das Erbarmen Gottes ein. Das Thema der folgenden, langen Fuge wird zuerst von den Instrumenten eingeführt. Die Länge des Fugenthemas lässt von vornherein auf die grossen Dimensionen dieses Satzes sowie des gesamten Werkes schliessen. Das von flehender Inbrunst erfüllte *Kyrie*-Thema wird von den Tenören auf-



Die H-Moll-Messe gilt als künstlerisches Vermächtnis von Johann Sebastian Bach. Aus der Zeit der Romantik stammt die Bezeichnung "Hohe Messe", die den besonderen Gehalt des Werkes andeutet.

Parodie: die offene Urgestalt weiterentwickeln

Die *H-Moll-Messe* besteht zu wesentlichen Teilen aus Parodien, d.h. der Übernahme älterer Werke. Bach führt uns anschaulich vor Augen, was für ihn Komponieren bedeutet: Weiterentwicklung einer in verschiedenen Richtungen offenen Urgestalt. Die geschmeidigen und kurzen lateinischen Sätze erleichtern ihm die Aufgabe, da sie sich fast jeder Vorlage anpassen lassen. Allerdings muss das Grundgefühl des älteren Werks auch zum Text der Messe passen.

Bach hängt an einmal gefundenen Modellen und arbeitet an ihnen weiter, wie sich an der Arie *Agnus Dei* beispielhaft zeigt. Die Alt-Stimme singt die Bitte „Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt, erbarm dich unser“ mit leidenschaftlich-innigem Flehen zu einer Musik überirdischer Schönheit. Diese stammt aus einem Hochzeitslied (*Entfernet euch, ihr kalten Herzen*), die Bach zehn Jahre später mit an-

derem Text in das *Himmelfahrts-oratorium* aufnimmt. Im Parodieverfahren vollendet Bach einen ersten Wurf und stellt ihn in seinen definitiven Zusammenhang: Während sich die flehentliche Bitte in der Hochzeitskantate an kalte Herzen richtet und im Himmelfahrts-oratorium den scheidenden Jesus zum Bleiben bewegen will, wird schliesslich dem Gotteslamm die Bitte aller Bitten vorgetragen. Hier ist der von Bach gefundene musikalische Gestus flehentlicher Bitte am besten aufgehoben.

Bach kann sich für seine Musik keinen besseren Kontext denken als den Universalismus einer grossen Messe. So wählt er aus der Fülle vorhandener Werke und Einzelsätze jene aus, die eine „Wertsteigerung“ besonders verdienen. In dieser späten Zusammenschau des eigenen Schaffens bekommt alles besonders Gelungene und Charakteristische seinen Platz.

gegriffen und an die übrigen Stimmen weitergegeben. Nach einem kurzen Orchesterzwischenspiel setzt die Fuge erneut ein, wobei diesmal die Bässe das Thema intonieren.

Im Gegensatz zum ersten *Kyrie eleison*, dessen Bittruf aus der Verzweif-

lung des unsicheren und leidenden Menschen hervorzudringen scheint, vertont Bach die Bitte an Christus um dessen Erbarmen beinahe heiter; jedenfalls ist das *Christe eleison* voller Zuversicht und Vertrauen. Die unisono spielenden Violinen umrahmen die beiden fröhlich klingenden



Bach widmete die *Missa* von 1733 seinem katholischen Landesherrn Friedrich August II., um den Titel eines Hofkomponisten zu erlangen.

Solostimmen mit Sechzehntelfiguren aus Läufen und Sprüngen.

Das zweite *Kyrie eleison* ist im schlichten und feierlichen *Stile antico* gearbeitet, wie ihn Bach in dieser Messe noch einige Male verwendet. Während im ersten *Kyrie* die Instrumente mit den Singstimmen konzertieren und selbständig geführt sind, werden in dieser vierstimmigen Fuge die Instrumental- und Vokalstimmen vereinigt. Das Thema wird über ruhig schreitendem Bass mit wachsender Zuversicht durchgeführt;

der abschliessende Dreiklang wirkt wie ein Symbol errungener Glaubensgewissheit.

Gloria

Auch im neunfach unterteilten *Gloria* wechseln Soli und Chor. Bewusst setzt Bach sämtliche Solostimmen ein und berücksichtigt bei den Instrumenten alle Gruppen des Orchesters. So entsteht ein kleiner vokal-instrumentaler Kosmos.

Das *Gloria in excelsis* ist eine festliche Musik mit Pauken und Trompeten, welche die himmlische Macht und den himmlischen Glanz verkünden. Gerade an diesem „himmlischen“ Satz lässt sich die Freude ablesen, mit der Bach die Möglichkeiten der Fünfstimmigkeit ausnutzt: Häufig geht ein Stimmenpaar voraus, dessen Besetzung immer wieder wechselt.

Zu den Worten *Et in terra pax* weicht der Jubel einer besinnlicheren, ruhigeren Musik; die Trompeten schweigen zunächst. Die Friedensbitte klingt zuerst wie ein mehrstimmiges Flehen, bis – nach einem kurzen Orchestervorspiel – die Melodie als neues Fugenthema aufgebaut wird. Gegen Schluss des „irdischen“ Satzes treten die Trompeten wieder hinzu, was als Aussage Bachs interpretiert worden ist, dass Gott seinen Glanz auch den Menschen auf der Erde schenken will.

In der Arie *Laudamus te* wetteifern



Verschiedentlich wurde vermutet, dass Bach seine *Missa* in Hinblick auf die bevorstehende Einweihung der Dresdner Hofkirche vervollständigt haben könnte.

der Solo-Sopran und die Solo-Violine jubelnd um den schönsten Lobpreis Gottes. Die Streicher fallen immer wieder bekräftigend und unterstützend ein.

Der Chorsatz *Gratias agimus tibi*, der die Lobpreisungen der vorangegangenen Arie abschliesst, steht wieder im vorbarocken *Stile antico* und ist auf die schlichtere Vierstimmigkeit reduziert. Das Wort *gloriam* wird mit einer langen Koloratur besonders betont. Am Ende fallen die himmlischen Trompeten in das Lob der Menschen ein.

Im Sopran-Tenor-Duett *Domine Deus* versinnbildlicht die enge Verzahnung der beiden Solostimmen die Einheit zwischen Vater und Sohn. Der letzte Teil des heiteren Duetts erhält einen zum folgenden Chorstück *Qui tollis peccata mundi* überleitenden Charakter. Das Leiden macht Bach auf verschiedene Weise hör- und nachempfindbar. Das erste Motiv der Singstimmen führt sofort abwärts, niedergedrückt vom Leiden; die folgenden Tonwiederholungen (dreimal die gleiche Viertelnote) machen das schwere Tragen dieser Last anschaulich; die lang gehaltene Note bei *peccata* wird an ihrem Ende jeweils stark dissonant, eben voller Schuld und Sünde.

In der Arie *Qui sedes ad dexteram patris* konzertiert die Oboe mit dem Alt-Solo. Beide werden begleitet von gemeinsamen Akkorden der Streicher, welche die Motive der Soli bestätigen und das „Sitzen zur Rechten des Vaters“ bekräftigen. Majestätisch klingt die Bass-Arie *Quoniam tu solus sanctus*, die von einem Horn und zwei Fagotten begleitet wird.

Zum abschliessenden *Cum Sancto Spiritu* singt wieder der fünfstimmige Chor und es spielt das gesamte Orchester. Beim Wort *patris* treffen sich die Trompeten und oberen vier Chorstimmen immer wieder zu langen, feierlichen Akkorden. Sie werden dabei von Chor- und Orchesterbässen mit Dreiklangsbrechungen inklusive Oktavsprüngen in

Achtel- und Sechzehntelgängen unterstützt. Das Wort *gloria* wird mit langen Koloraturen entfaltet. Im zweiten Abschnitt beginnt der nur von den Continuoinstrumenten begleitete Chortenor mit dem Thema einer virtuoson Fuge. Nach der ersten Fugendurchführung setzen die Instrumente zunächst im Wechsel mit dem Chor, dann beim *Amen* gemeinsam mit dem Chor ein. In einer weiteren Fugendurchführung spielen die Streicher und Holzbläser die Chorstimmen mit, bevor Trompeten und Pauken zum gemeinsamen Schlussjubel wieder hinzutreten.

Credo

Im *Credo* rahmen das Sopran-Alt-Duett *Et in unum Dominum* und die

Bass-Arie *Et in Spiritum sanctum* drei zentrale Chorsätze ein, welche die Kernpunkte christlichen Glaubens darstellen: Menschwerdung (*Et incarnatus est*), Kreuzigung (*Cruxifixus*) und Auferstehung (*Et resurrexit*). Duett und Arie werden ihrerseits von einem äusseren Rahmen eingefasst, den Satzpaaren *Credo in unum Deum* und *Patrem omnipotentem* zu Beginn, *Confiteor* und *Et expecto* am Ende. So herrscht eine strenge Symmetrie der Satzordnung, die für den späteren Bach typisch ist.

Für das *Credo in unum Deum* wählt Bach die „alte“ Form einer Fuge. Als Fugenthema verwendet er die ersten sieben Töne einer mittelalterlichen gregorianischen Credo-Melodie, die



Der Gedanke an Dresdens Weitläufigkeit (Radierung mit Blick auf Schloss und Elbbrücke) sollte vergessen machen, was Bach in Leipzig an Enge und Unterordnungszwang ertragen musste. Entsprechend wichtig war ihm der Titel des Hofkomponisten.

auch in der lutherischen Liturgie in Gebrauch geblieben war, und setzt diese in feierliche Ganze- und Breve-Noten im grossen Vier-Halbe-Takt. Der fünfstimmige Chor wird durch die beiden Violinstimmen, die als unabhängige, höchste Stimmen in die Fuge integriert sind, zum siebenstimmigen polyphonen Satz ergänzt.

Der zweite Chorsatz *Patrem omnipotentem* beginnt mehrschichtig: Der Chorbass setzt mit einem neuen,

„moderneren“ Fugenthema ein; der Oktavsprung bei *omnipotentem* steht für die Allmacht Gottes. Die drei Oberstimmen des wieder vierstimmigen Chorsatzes rufen gleichzeitig das *Credo in unum Deum* in Akkorden hinzu. Die erste Trompete als fünfte Fugenstimme und später alle Trompeten mit Pauken krönen das erste Satzpaar des Glaubensbekenntnisses.

Im Duett *Et in unum Dominum* versinnbildlicht die von Sopran und Alt



Die Missa von 1733 ist ganz auf die von Bach bewunderten Fertigkeiten des Dresdner Orchesters zugeschnitten. Besonders beliebt waren am prunkliebenden Dresdner Hof Arien mit Solo-Instrumenten, wo die Virtuosen der Kapelle ihre Fähigkeiten demonstrieren konnten. Entsprechend setzt Bach im Laudamus te eine Solo-Violine, im Domine Deus eine Flöte, im Qui sedes eine Oboe und im Quoniam tu solus sanctus ein Horn und zwei Fagotte ein.

als Kanon im Abstand von einer Viertelnote gesungene Melodie die Einheit von Vater und Sohn. Bach „wusste, was den griechischen Vätern vorschwebte, als sie die Wesensgleichheit Christi mit Gott und zugleich die Verschiedenheit und Unabhängigkeit der Persönlichkeiten in Worte fassten, und stellte dies in Musik dar. Er lässt beide Sänger dieselben Noten singen, aber so, dass es nicht dasselbe ist. Darum folgen sich die Stimmen in streng kanonischer Imitation; die eine geht aus der anderen ebenbildlich hervor wie Christus aus Gott. Auch die Instrumente beteiligen sich an dem kanonischen Spiel. Damit beweist der Meister, dass man ein Dogma viel klarer und befriedigender in Musik als in Formeln ausdrücken kann. Bachs Darstellung macht das Dogma sogar undogmatisch veranlagten Menschen lieb und fassbar.“(Albert Schweitzer)

Im Chor *Et incarnatus est* zeigen absteigende Dreiklangsbrechungen das Herabsteigen Gottes zur Erde. Die beiden begleitenden Violinstimmen spielen dieses Motiv ebenfalls.

Ein chromatisch absteigendes Bassmotiv bildet das Fundament des Chorsatzes *Cruxifixus* und symbolisiert das Leiden Jesu am Kreuz. Die Singstimmen setzen nacheinander mit seufzenden Klagemotiven ein; auch Flöten und Streicher kommen als doppelter Klagechor zum Zug. Die erschütternde Totenklage verklingt in tiefster Lage der Stimmen.

Mitten in die Totenstille ertönt, vom vollen Orchester getragen, der wuchtige Ruf *Et resurrexit* des fünfstimmigen Chores. Dann entwickelt sich ein Satz von ausgelassener Fröhlichkeit. Als Thema dient der erste Ruf, der in ausschweifenden Koloraturen fortgesetzt wird. Bei *Et ascendit* symbolisieren grosse Aufwärtssprünge in den Chorstimmen die Himmelfahrt Jesu.

Nach der Bass-Arie *Et in spiritum sanctum* schliesst ein zweiteiliger Chorsatz das *Credo* ab. Das *Confiteor* wird von den imitierend einsetzenden Stimmen als schwer schreitender fünfstimmiger Chorsatz gesungen. In der Mitte des Stücks wird wieder der gregorianische Cantus firmus des einleitenden Credo-Satzes aufgenommen. Die alte gregorianische Weise erscheint zunächst als Kanon von Bass und Alt und wird anschliessend vom Tenor in doppelt so langen Notenwerten gesungen.

Et expecto vertont zunächst das Warten: Die mit Continuo begleiteten Stimmen bleiben *adagio* auf gehaltenen Noten liegen, der Satz gerät in ein unheimliches chromatisches Gleiten. Dann bricht *vivace e allegro* der Auferstehungsjubel mit Trompetenfanfaren aus; die Chorstimmen übernehmen die Dreiklangsbrechungen der Trompeten und verbinden sie mit einem in gleichmässigen Achteln hinfließenden Steigerungsmotiv, um die frohe Gewissheit des ewigen Lebens zu feiern.

Sanctus

Der Beginn des sechsstimmigen *Sanctus* entwirft das Klangbild himmlischer Heerscharen, die einander das Lob Gottes zujubeln. Um das Wogen der Klänge und geflügelten Engel plastisch werden zu lassen, arbeitet Bach mit durchgehendem Triolen-Rhythmus: Die Triolenbänder in Chor und Orchester erstrecken sich teilweise über mehrere Takte. Die Bass-Stimme, die in gleichmässigen, ruhigen Vierteln gewaltige Tonräume durchschreitet, verleiht dem Satz eine majestätische Wirkung.

Dieser festlichen Musik folgt die muntere Fuge *Pleni sunt coeli et terra*, die durch das unmittelbar anschliessende *Osanna* fortgesetzt wird. Um die Verbindung besonders dicht zu gestalten, beginnt Bach das achtstimmig doppelchörige *Osanna* direkt mit dem Unisono-Choreinsatz; das Orchestervorspiel der weltlichen Vorlage, der Kantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*, wird in der *H-Moll-Messe* zum Orchesternachspiel.

Die intime Tenor-Arie *Benedictus* steht im Kontrast zum vorangegangenen – und anschliessend gemäss liturgischem Brauch – wiederholten *Osanna*. Sie ist einerseits aufgrund der kleinen Besetzung und ihrer Musiksprache zurückhaltend ehrfurchtsvoll. Andererseits steckt die Arie aufgrund der Koloraturen und Sprünge der Soloflöte voller verhaltener Freu-

de über den „Gepriesenen, der kommt im Namen des Herrn“.

Agnus Dei

In der Alt-Arie *Agnus Dei* erinnern zahlreiche verminderte Dreiklangfolgen in der Violin- und Altstimme an die Schmerzen des „Lamm Gottes“. Synkopen in der Violinstimme und die kurzen, immer im Wechsel mit Pausen erklingenden Noten der Continuostimme geben der Arie zugleich einen bereits entrückten, schwebenden Charakter.

Für den Schlusschor *Dona nobis pacem* nimmt Bach die Musik des *Gratias agimus tibi* wieder auf. Aus der Friedensbitte wird eine das ganze Werk beschliessende Verherrlichung Gottes.

Zu Lebzeiten nie aufgeführt

Bach hat seine H-Moll-Messe nie aufführen können. Er spielte zwar einzelne frühe Sätze in Leipzig, doch dieses monumentale Werk hatte in keinem Gottesdienst Platz. Der Aufwand an polyphoner Kunst, die Überfülle musikalischer Gedanken, die jeden Satz des Textes breit ausführen, sowie die Erhabenheit und Eindringlichkeit der Tonsprache sprengten den Rahmen barocker Gebrauchsmusik. Carl Philipp Emanuel Bach, der Erbe der Partitur, führte 1786 in Hamburg das *Credo* seines Vaters auf. 1812 probte die Berliner Singakademie Teile der *H-Moll-Messe*, verzichtete allerdings wegen der als „zu schwierig“ empfundenen

Musik auf eine Aufführung. Beim nächsten Versuch leisteten die Chormitglieder Widerstand, viele verliessen aus Protest gegen diesen veralteten Gesang den Chor!

1818 pries der Schweizer Musiker Hans Georg Nägeli die H-Moll-Messe in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* als das „grösste musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ den Musikern zum Kauf, zum Studium und zur Aufführung an. Es meldeten sich aber zu wenig Subskribenten, und der angekündigte Erscheinungstermin konnte nicht eingehalten werden. Die erste Aufführung der gesamten Messe erlebte Berlin erst im Jahr 1835; die Partitur erschien zehn Jahre später beim Verlag Simrock in Bonn.

Ein überkonfessionelles Werk

Als Lutheraner mit pietistischem und mystischem Einschlag schrieb Bach vordergründig eine grandiose katholische Messe, in Wirklichkeit wurde es aber ein überkonfessionelles Werk. Es galt zwar lange als „katholische Messe“ des Protestanten Bach, weil sein Sohn Carl Philipp Emanuel sie so genannt hatte. Bach komponierte aber etwas völlig Eigenständiges. Mit dem ersten Teil schuf er ein

Werk für den katholischen Kurfürsten. Doch gerade diese Widersprüchlichkeit bot ihm die Gelegenheit, etwas Neues zu gestalten. So ist die *H-Moll-Messe* eine Art „Zusammenschau der christlichen Kirche“ geworden.

Den überkonfessionellen Charakter des Werks hat Albert Schweitzer in seinem 1908 erschienenen Bach-Buch wie folgt umschrieben: „Es ist, als ob Bach in diesem Werke wirklich eine katholische Messe habe schreiben wollen: er bestrebt sich, das Grossartig-Objektive des Glaubens zur Darstellung zu bringen. Auch das Glanzvoll-Prächtige gewisser Hauptchöre mutet katholisch an. Und doch tragen andere Stücke wieder das subjektive, innerliche Wesen an sich, das den Kantaten eigen ist und das man als das Protestantische an Bachs Frömmigkeit bezeichnen könnte. Das Grossartige und das Innige durchdringen sich nicht; sie gehen nebeneinander her; sie lösen sich ab wie das Objektive und das Subjektive in der Frömmigkeit Bachs; darum ist die H-Moll-Messe katholisch und protestantisch zugleich, und dabei so rätselhaft und unergründlich tief wie das religiöse Gemüt des Meisters.“

Folco Galli