

Berner Münster

Samstag, 13. Dezember 2008, 19.30 Uhr

Sonntag, 14. Dezember 2008, 16.00 Uhr

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

Messe in A-Dur

Konzert A-Dur für Oboe d'amore

Messe in g-Moll

Hélène Le Corre, Sopran

Alexandra Rawohl, Mezzosopran

Clemens Löschmann, Tenor

Jörg Gottschick, Bass

Thomas Indermühle, Oboe d'amore

Berner Kammerchor

I Solisti di Perugia

JÖRG EWALD DÄHLER

Leitung

Johann Sebastian Bach

Messen in A-Dur und g-Moll

Das musikalische Herzstück des sonntäglichen protestantischen Gottesdienstes zu Bachs Zeit war die Kantate. Messkompositionen wurden zwar seit der Reformation weiterhin in die Liturgie einbezogen, doch verloren sie im Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Bedeutung für den evangelischen Gottesdienst. Nicht selten griffen die Kantoren auf bereits vorhandene Werke - oft katholischer Herkunft - zurück, die sie an die Aufführungsbedingungen in ihren Kirchen anpassten. Auch Bach verfuhr auf diese Weise und komponierte vergleichsweise wenig lateinische Kirchenmusik. Seine eigenen Vertonungen beschränken sich auf vier *Kyrie-Gloria-Messen*, einige *Sanctus*-Einzelsätze und die *h-Moll-Messe*, die einzige „vollständige“ Messe.

Die vier *Kyrie-Gloria-Messen* BWV 233-236 weisen nicht nur auffällige Übereinstimmungen in ihrer formalen Anlage auf. Sie gehen auch alle auf verschiedene Leipziger Kirchenkantaten zurück, deren Sätze auf die verschiedenen Messen aufgeteilt wurden. Von den insgesamt 24 Sätzen dieser Messen lassen sich 20 nachweislich auf Kantatenvorlagen zurückführen. Der Kompositionsanlass ist unbekannt; die gemeinsame Nutzung der Vorlagekompositionen und

die geschlossene Überlieferung sprechen jedoch dafür, dass die vier Messen in einem engen zeitlichen Zusammenhang um 1738 entstanden sind.

Eigene Werke oft bearbeitet

Ein überraschendes Ergebnis der Bach-Forschung ist die Entdeckung, dass rund ein Fünftel seiner geistlichen und weltlichen Vokalwerke auf der Grundlage von Parodien eigener Werke entstanden ist. Kein anderer Zeitgenosse hat in diesem Umfang eigene Werke bearbeitet und dabei auf eine derart komplexe Parodietechnik zurückgegriffen. Die meisten parodierten Sätze finden sich in Bachs Kantatenwerk. Grundsätzlich lassen sich drei verschiedene Parodie-Richtungen erkennen: weltlich-weltlich, weltlich-geistlich oder geistlich-geistlich; eine Parodie in Richtung geistlich-weltlich ist bislang in Bachs Gesamtwerk nicht belegt worden.

Dichterische Parodie

Bachs Parodieverfahren beruht auf zwei unterschiedlichen Vorgehensweisen. Plant der Komponist, die Musik eines bestehenden Werkes wieder zu verwenden und mit einem neuen Text zu unterlegen, handelt es sich um eine dichterische Parodie. Der damit beauftragte Dichter ver-



Johann Sebastian Bach hat die vier Kyrie-Gloria-Messen um 1738 komponiert.

fasst einen Text, der sich in Metrum, Silbenzahl, Zeilenform, Strophen-gliederung und Reimschema am Ori-ginal orientiert. Einschneidende Ver-änderungen an der Musik müssen nicht vorgenommen werden; die Ein-griffe beschränken sich auf rhythmische Angleichungen oder geringfü-gige melodische Anpassungen.

Kompositorische Parodie

Komplexer gestaltet sich die kompo-sitorische Parodie, wo der Komponist eine vollständige Textvorlage mit der Musik eines früher entstandenen Wer-kes verbindet. Dazu sind in der Regel massive Eingriffe in die musikalische Substanz erforderlich, und die neue Komposition entfernt sich mitunter er-heblich von der Vorlage. Ganze Ab-schnitte müssen gestrichen oder neu hinzugefügt werden. Eingriffe in Rhythmik und Melodik, Hinzufügungen oder Streichungen von Stimmen können sich als nötig erweisen, insbe-sondere wenn sich die beiden Texte in der Reim-, Silben- und Strophenform unterscheiden.

Die Frage, warum Bach überhaupt parodiert hat, ist oft gestellt und un-terschiedlich beantwortet worden. Eine häufig genannte Erklärung lau-tet, Bach habe hauptsächlich aus arbeitsökonomischen Gründen beste-hendes Material wieder aufbereitet. Für diese These spricht zwar, dass die ersten bekannten Parodiesätze aus den frühen, besonders arbeits-reichen Leipziger Jahren stammen. In diesem Zeitraum sind allerdings

nicht mehr Parodien entstanden als in späteren Jahren, in denen Bach zeitlich weniger beansprucht war. Den Ent-scheid für eine Parodie wird Bach demnach nicht allein auf der Grund-lage arbeitsökonomischer Überlegun-gen gefällt haben.

Bedenkenswert ist die These, Bach ha-be mit der Parodierung eigener Werke deren musikalische Substanz sichern, gewissermassen „verewigen“ wollen. Dies ist zumindest für die Übertragung von weltlichen in geistliche Werke in Betracht zu ziehen. So scheint Bach im Falle des *Weihnachts-Oratoriums* tatsächlich den Wunsch gehabt zu haben, die weltlichen Kantaten durch die Übernahme in ein geistliches Werk zu „veredeln“ und ihren wichtigsten Teilen einen dauerhaften Platz in Werken für das Kirchenjahr zu sichern.

Bachs Parodietechnik ist jedenfalls wesentlich komplexer, als es einfache Deutungsmuster nahe legen. Sie ist darauf angelegt, „dass alte Musik und neuer Text zusammen einen neuen Sinn ergeben. [...] Reichtum und Vielschichtigkeit - und nicht Unbe-stimmtheit - geben dem Werk eine Multivalenz, die es auch für sehr ver-schiedene Texte offenhält, ein Ver-ständnis in verschiedenen Richtungen und mit wechselnder Akzentuierung des Sinngelhalts ermöglicht. Die musi-kalische Grösse der Bachschen Werke ist die Voraussetzung ihrer Parodier-barkeit“ (Handbuch zu Bachs lateini-scher Kirchenmusik).

Messe in A-Dur

Kyrie

Das *Kyrie*, das Bach eigens für die Messe in A-Dur komponiert hat, folgt der konventionellen Gliederung Kyrie-Christe-Kyrie. Trotz gleich bleibender Besetzung unterscheiden sich die drei Satzteile erheblich voneinander. Das erste *Kyrie eleison* ist eine pastoral-ähnliche, wiegende 3/4-Takt-Musik. Die vorwiegend in idyllischen Terzen geführten Flöten und Streicher inszenieren Echo-Effekte. Vokalstimmen und Instrumente konzertieren in eher homophonen Blöcken melodiebetont und vorwiegend dialogisch ohne komplexe Verschränkungen. „Ein solch freundlicher *Kyrie*-Tonfall liesse eher auf Wiener Klassik tippen denn auf Bach, der hier einen starken stilistischen Kontrast zu seinen sonstigen *Kyrie*-Sätzen bringt.“ (Handbuch zu Bachs lateinischer Kirchenmusik).

Das *Christe eleison* ist als *Accompagnato-Rezitativ* im 4/4-Takt eine messenfremde Satzform, in die Bach einen Aufsehen erregenden „permutatorischen Zirkelkanon“ einbaut (Permutation = Umstellung). Zunächst steigen die Einsätze vom Bass beginnend auf; nachdem die Traversflöten den fünften Einsatz markiert haben, folgt eine von oben nach unten umgekehrte, imitierende Einsatzsequenz aller Kanonstimmen. Das zweite *Kyrie eleison* ist eine 3/8-Takt-Fuge mit zwei Einsatzfolgen. Die Stim-

menfolge geht zunächst aufwärts vom Bass zum Sopran, dann vom Alt zum Bass abwärts.

Gloria

Für das *Gloria* wählt Bach den sechsten Satz aus der Kantate *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* BWV 67 mit viermaligem Wechsel zwischen Streicher-Teilen im 4/4-Takt (A) und dem Friedenszuspruch des Auferstandenen mit Bläser-Idyll im 3/4-Takt (B), was zweierlei zeigt: Formal geht es Bach in dieser Messe besonders um durch Taktwechsel gegliederte und kontrastreiche Ensemblesätze; zudem soll klanglich das Modeinstrument Traversflöte im Vordergrund stehen. Den dreistimmigen Bläusersatz der Vorlage mit Traversflöte und zwei Oboen d'amore reduziert Bach für die beiden Traversflöten auf Zweistimmigkeit, wodurch der Klangkontrast noch stärker wird.

Die Disposition des Satzes mit 111 Takten übernimmt Bach genau von der Vorlage; lediglich den Vokalpart hat er für die anders strukturierte Textgrundlage neu disponiert. Hatte Bach im Kantatensatz den ersten A-Teil instrumental belassen, um dann mit dem Friedensgruss Jesu im ersten B-Teil vokal einzusetzen, bringt er jetzt das *Gloria in excelsis Deo* schon zu Beginn als direkten Textanschluss an das *Kyrie*. Damit stimmt das solistisch vorgetragene *Et*

in terra pax mit dem *Friede sei mit euch* der Vorlage ideal überein: Die Musik vom Friedenszuspruch des auferstandenen Christus wird auf die Gloria-Textpassage parodiert, die mit dem weihnachtlichen Friedenszuspruch der Engel einsetzt. In den folgenden A-Teilen platziert Bach die weiteren Lobrufe jeweils im vierstimmigen Satz. In den B-Teilen erscheint zweimal als Kontrasthaltung, wiederum solistisch vorgetragen, *Adoramus te*. Der letzte B-Teil, der nun alle Stimmen vereint, schliesst zu den Worten *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* den Satz ab.

Domine Deus – Qui tollis

Für das *Domine Deus* übernimmt Bach ziemlich identisch eine (nicht

erhaltene) Dacapo-Arie mit 100 Takten und ordnet den drei Teilen je eine der *Domine*-Anrufungen zu. Die Vorlage für das *Qui tollis* aus der Kantate *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* BWV 179 ist vom Text her so ähnlich, dass man fast nicht mehr von Parodie sprechen kann. Hier wie dort wird der Ruf um das göttliche Erbarmen in Anbetracht der eigenen Sünde laut. In der freien Dacapo-Form der Kantatenarie beginnt der Mittelteil mit den Worten *Meine Sünden kränken mich*. Bach wiederholt im Messensatz an dieser Stelle zweimal *Qui tollis peccata, peccata mundi*. An Stelle der Wiederaufnahme des Anfangstextes im Dacapo fährt er messtypisch mit dem Textteil *Qui sedes ad dexteram Patris* fort, der



Die vier Kyrie-Gloria-Messen gehen alle auf Kirchenkantaten zurück, die Bach in Leipzig komponiert hat.

seinerseits im erneuten Aufgreifen der Bitte *Miserere nobis* eine Art Dacapo-Funktion hat.

Quoniam tu solus sanctus

Mit einer Arie aus der Reformationkantate *Gott der Herr ist Sonn und Schild* BWV 79 bestreitet Bach das *Quoniam tu solus sanctus*. Tonart und Vokalstimme bleiben gleich; das Taktmass wird hingegen von 3/4 auf 6/8 verdoppelt. Den Instrumentalpart weist Bach hier den unisono spielenden Streichern zu, die zuvor den Bassetto formiert haben. Er versetzt ihn wegen der Violen um eine Oktave tiefer, also in die gleiche Lage wie den Vokalpart und „vitalisiert“ ihn durch detaillierte Artikulationseintragungen. Auch die Vokalstimme erhält virtuosere Züge. Die in der Kantate auf den Eröffnungssatz folgende Arie wird zu einem fröhlichen Schlussreigen.

Cum Sancto Spiritu

Auf die 6/8-Takt-Arie folgt nach einer kurzen Überleitung ein 12/8-Takt-Chor, der mit der 3/8-Takt-Fuge des dritten Satzteils im *Kyrie* korrespondiert und die für diese Messe bedeutsame Palette dieser Taktart krönt. Wieder ist den Traversflöten im Unisono ein eigenständiger Part zugeteilt, der sich durch überwie-

gende Sechzehntel-Bewegung von den anderen Partien abhebt. Die instrumentale Besetzung in der Kantate *Erforsche mich, Gott* BWV 136 mit zwei Oboen und Horn reduziert Bach erneut und weist die ursprünglich vorrangig den ersten Violinen und teilweise auch dem Horn zugeordneten Sechzehntel den Traversflöten zu. Er streicht zudem das Vor- und Nachspiel der Vorlage und komponiert auf die Worte *Cum Sancto Spiritu* ein Scharnierstück neu. Anders als in den übrigen Messen-Schlussätzen erklingt im abschliessenden Fugato nur noch der Textteil *In gloria Dei Patris, amen*, der so als Gloria-Wort entfaltet wird und zu einem musikalischen S.D.G. wird, womit Bach seine Werke zu signieren pflegt: S(oli) D(ei) G(loria), Einzig Gott zur Ehre.

Die Tonart und die ungewöhnliche Besetzung mit Traversflöten und Streichern ohne Oboen verleihen der Messe einen „Charakter heiterer Gelöstheit, der für Bachs Kirchenmusik ungewöhnlich ist und durch die Dominanz von Dreier-Taktarten unterstützt wird. Obgleich die (bekanntesten) Vorlagen aus den ersten Leipziger Jahren stammen, wirkt diese Messe in ihrem Gesamtbild äusserst modern.“ (Bach-Handbuch)

Messe in g-Moll

Kyrie

Für das *Kyrie* der *Messe in g-Moll* BWV 235 übernimmt Bach den Eingangschor der Kantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BWV 102, der sich in zweierlei Hinsicht bestens dafür eignet: Die dreigliedrige Anlage mit Einleitung, Fuge 1 und Fuge 2 lässt sich gut mit den drei Abschnitten des *Kyrie* verbinden und die charakteristischen *Herr*-Anrufungen im Kantatensatz bilden gewissermassen bereits ein „deutsches *Kyrie*“. Bach tastet die formale Disposition des Satzes nicht an, übernimmt den Orchestersatz mit nur kleinen Änderungen und modifiziert lediglich den Vokalsatz in enger Anlehnung an die Vorlage. Er belässt sogar die Schreckenspausen im ersten Fugenthema *Du schlägest sie*, die nun das Flehentliche des *Christe eleison* unterstreichen. Die vorgegebene musikalische Gestalt hat Vorrang, so dass Bach im ersten Teil *e-lei-son* deklamieren lässt, im zweiten und dritten hingegen *e-le-i-son*, so wie es jeweils besser zur Musik passt.

Gloria

Im *Gloria* streicht Bach das Vorspiel der Vorlage und lässt die Vokalstimmen sofort einsetzen. Die *Alles*-Skandierungen im Eingangschor aus der Kantate *Alles nur nach Gottes Willen* BWV 72 werden in der Messe zu *Glo-ri-a*-Rufen, die rhythmisch

in der gleichen Gestalt wie die *Ky-ri-e*-Anrufungen ertönen. Den „stilleren“ Teil zu den Worten *Gottes Wille soll mich stillen* verbindet Bach stimmig mit der *Et in terra pax*-Textpassage. Vielleicht hat gerade dieser Zusammenhang die Wahl dieses Kantatensatzes mit beeinflusst. Bach macht die Passage in der Messe noch etwas friedlicher, indem er die Oboen aus den Begleitakkorden herausnimmt. Das in der Vorlage anschliessend hineinbrechende Sechzehntel-„Gewölk“ darf den Gottesfrieden nicht stören, weshalb Bach vier Instrumentaltakte dazwischenschiebt, ehe auf *Laudamus te* die Sechzehntel-Ketten einsetzen.

Gratias

Nun folgt der vierte Satz aus der Kantate *Darum sollt ihr nicht sorgen* BWV 187. Um einen dritten g-Moll-Satz in Folge zu vermeiden, nimmt Bach eine Quinttransposition nach d-Moll vor, ohne allerdings die Besetzung mit Unisono-Violenen und Bass zu ändern. Offenbar liegt ihm viel daran, diese Allabreve-Musik vom treusorgenden *himmlischen Vater* mit *himmlischem* Streicher-Unisono und majestätischem Bass-Solo nun als Danksagung und Huldigung an den *rex coelestis* zu präsentieren. Dafür nimmt er beträchtliche Änderungen der Stimmführung in Kauf. Der Violineinsatz bei Takt 71 wirkt wie ein *Dacapo*, und der Solist be-



Das Gloria ist eine der ältesten Hymnen der Kirche. Es wurde ursprünglich als Loblied im kirchlichen Morgengebete verwendet und fand dann seinen Platz in der Liturgie des Sonntagmorgens.

ginnt im Text tatsächlich nochmals von vorne, was zu einer für die Messe unüblich intensiven Textdeklamation führt und das Ungewöhnliche der vorliegenden Textverknüpfung betont: *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam - Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*. Die Danksagung richtet sich an den allmächtigen himmlischen Vater, während die folgende Bitte um Erbarmen mit der Anrufung Jesu Christi verbunden ist.

Domine

Durch die Abtrennung der *Domine Deus*-Anrufung kann Bach in diesem Satz die doppelte Anrufung Christi als *Fili unigenite* und *Agnus Dei* in einem eigenen Satz reichlich entfalten und den Zusammenhang mit der folgenden Bitte *miserere nobis* akzentuieren. Dafür nimmt er die

beschwingte 3/8-Takt-Arie *Du Herr, du krönst allein das Jahr* aus BWV 187 in B-Dur für Alt mit Streicherbegleitung und Oboe. Ton- und Taktart stellen einen auflockernden Gegenpol zum Ernst der ersten drei Sätze dar und werden wie die Besetzung beibehalten. Auflockernd wirkt auch das neu eingebrachte Wechselspiel zwischen ersten Violinen und Oboe.

Nach dem bis auf zwei Zusatzakte identisch kopierten ersten Satzteil (bis Takt 83) beginnen bei der *Agnus Dei*-Passage tiefgreifende Umgestaltungen. Statt leichter Tropf-Akkorde der Vorlage (*Es träufet Fett*) erhalten die Streicher Seufzerfiguren, durch eingeschobene Takte wird das Wort *peccata* unterstrichen. Zudem komponiert Bach zu *qui tollis* umfangreiche Passagen neu. „Ein expressiv

auf der Mollsexta einsetzendes *Miserere* festigt die Mollsphäre immer deutlicher. Selbst die mit Einsatz des Schlussritornells zu erwartende ‚Befreiung‘ vom Sündenschmerz wird verweigert. Das Anfangsmotiv des Ritornells erklingt zweimal in b-Moll, lediglich im Nachsatz führt die Musik formgerecht nach Dur zurück. So hat Bach eine freudige Dacapo-Arie in B-Dur mit kürzerem g-moll-Mittelteil vom Einsatz der Mollsphäre an zu einem eindrücklichen *Qui tollis*-Flehen umgewandelt.“ (Bach-Handbuch)

Qui tollis

Auf ein eigenes *Qui tollis*-Adagio verzichtet aber Bach nicht. Die zweite mit der Anrufung Christi verbundene Bitte *Suscipe deprecationem nostram* und die Wiederholung des *Miserere nobis* weist er separat dem Adagio-Teil aus der Arie *Gott versorget alles Leben* aus BWV 187 zu. Die Arie beginnt mit einem reich ausgeschmückten, expressiven Oboensolo. An die Stelle der Sopranstimme in der Kantate setzt Bach bei identischer Stimmlage den Tenor. Die Vokalpartie wird um zwei Bitten erweitert, der Satzteil nimmt aber insgesamt nur um einen Takt zu. Die Vorlage-Arie brachte nach dem Adagio-Teil im 4/4-Takt einen Un poco Allegro-Teil im 3/8-Takt auf den Text *Weicht, ihr Sorgen* und schloss dann mit fünf rein instrumentalen Adagio-Takten. In der Messe ist im schnellen Satzteil das *Quoniam tu solus sanctus* unterge-

bracht. Nach den emphatischen *Tu solus*-Huldigungen vermeidet Bach aber die Rückkehr zur *Qui tollis*-Sphäre im Adagio, erweitert stattdessen den schnellen Satzteil, krönt ihn mit einer bedeutsamen *Altissimus*-Passage und lässt ihn mit einem Oboennachspiel enden.

Cum Sancto Spiritu

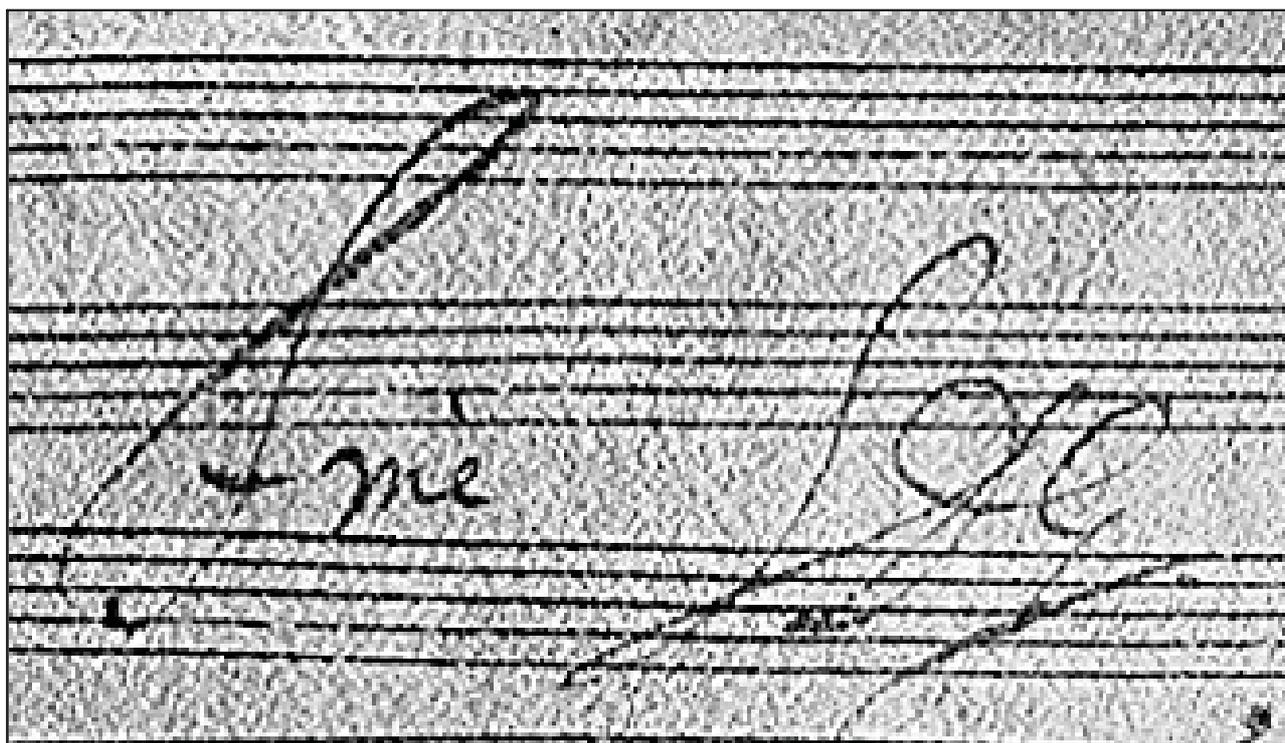
Bei der *g-Moll-Messe* korrespondieren der erste und sechste Satz stilistisch schon von den Vorlagen her. Beides sind gross angelegte g-Moll-Konzertsätze im 4/4-Takt mit komplementär agierenden Oboen und Streichern, Choreinbaupassagen und ausführlichen Chorfugen. Bach streicht allerdings die ausgedehnte Einleitung der Vorlage, den ersten Satz der Kantate *Es wartet alles auf dich* BWV 187, da im sechsten Satz der Messe eine musikalische Eröffnung nicht am Platze ist. Mit der streng kanonischen Führung der Stimmen bei den ersten Vokaleinsätzen erzielt er eine bündelnde Schlusswirkung. Textlich seziert er die wenigen Worte des Schlusssatzes im Kanon 1 *Cum Sancto Spiritu*, Kanon 2 *In gloria Dei Patris* und Kanon 3 *Amen*. Erst beim nächsten Vokalstimmeneinsatz erklingen die Worte im Zusammenhang. Das Thema der den zweiten Satzteil bestimmenden Fuge trägt den ganzen Text, die verbleibenden Noten des Kontrapunktes werden beliebig oft mit *Amen* unterlegt.

Während Bach beim Kantatensatz

die Abfolge von zwei textreichen Psalmversen zu bewältigen hatte, gelingt ihm im Schlusssatz der Messe mit dem „Trick“ des Sezieren und Wiederausammenfügens der knappen Textelemente eine eindruckliche Schlussbündelung. Die längeren Sechzehntelketten der Vorlage auf *alles* und *sammeln* passen gut zu *Gloria* und werden namentlich in der Fuge noch ausgeweitet, so dass auch in dieser Messe zum Abschluss Bachs Grundanliegen *Soli Deo Gloria* betont zur Geltung kommt.

Die *Kyrie-Gloria-Messen* profitieren vom grossen Mass an Erfahrung, die Bach in den 1730-er Jahren beim Umgang mit bereits vorhandenem Material zur Verfügung steht, wie sein Biograph Martin Geck festhält. „Bach führt uns – indirekt, aber höchst anschaulich – vor Augen, was ihm Komponieren bedeutet: die je nach Situation unterschiedliche Ausführung und Weiterentwicklung einer gleichsam nur gedachten, in verschiedenen Richtungen offenen Urgestalt.“

Folco Galli



Bach pflegte wie andere Barockmusiker seine Werke am Schluss (Fine) mit der Signatur S(oli) D(eo) G(loria) zu unterzeichnen. In den Schlusssätzen der beiden Messen verdeutlichte er auch musikalisch, dass er seine Werke als Lob Gottes verstand und allein zu dessen Ehre komponiert hatte.