

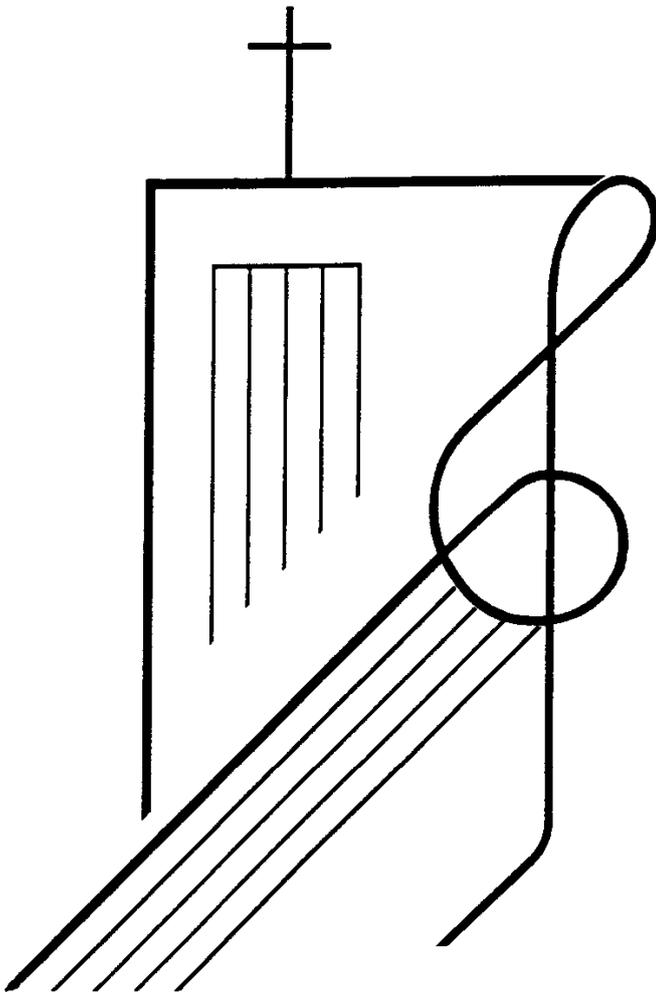
St.-Thomas-Kirche

Hannover-Oberricklingen

Sonntag Cantate

2. Mai 1999

20.00 Uhr



Geistliche Musik
zum Ausklang
des Osterfestkreises

Ausführende

Susanne Moldenhauer – Sopran

Gesine Frank – Alt

Achim Kleinlein – Tenor

Julian Pages – Bass

Susanne Eick – Oboe

Hendrik Schröder – Oboe

Uwe Schneekloth – Oboe da caccia (Taille)

Marleen Goede-Uter – Violine

Ute Lagemann – Violine

Jutta Lorenz – Viola

Hannelore Michel – Violoncello

Cordula Cordes – Violone

Thomas Rink – Fagott

Thomas Grunwald – Orgel

Leitung: Kurt Pages

Programm

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Sinfonia aus der Kantate zum 1. Sonntag nach Ostern
»Am Abend aber desselbigen Sabbaths« *BWV 42*
für 2 Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo

»Bleib bei uns, denn es will Abend werden«
Kantate zum 2. Ostertag *BWV 6*
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Oboen, Oboe da caccia, Streicher
und Basso continuo

Heinrich Schütz (1585 – 1672)

Dialogo per la Pascua »Weib, was weinest du«
(Osterdialog) *SWV 443*
für 4 Singstimmen und Basso continuo

Johann Sebastian Bach

»Du Hirte Israel, höre«
Kantate zum 2. Sonntag nach Ostern
(*Misericordias Domini*) *BWV 104*
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Oboen, Taille (Oboe da caccia),
Streicher und Basso continuo

Texte

Bleib bei uns, denn es will Abend werden

Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget.

(Lukas 24, 29)

Aria (Alto, Oboe da caccia, Basso continuo)

Hochgelobter Gottessohn, lass es dir nicht sein entgegen
dass wir itzt vor deinem Thron eine Bitte niederlegen:
Bleib, ach bleibe unser Licht, weil die Finsternis einbricht.

Choral (Soprano, Violoncello piccolo, Basso continuo)

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
weil es nun Abend worden ist,
dein göttlich Wort, das helle Licht,
lass ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzt betrübten Zeit
verleih uns, Herr, Beständigkeit,
dass wir dein Wort und Sakrament
rein behalt'n bis an unser End. (*Philipp Melanchthon: Vespera iam venit, deutsch*)

Recitativo (Basso, Basso continuo)

Es hat die Dunkelheit an vielen Orten überhand genommen.
Woher ist aber dieses kommen?
Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen
nicht in Gerechtigkeit vor dir, o Gott, gewandelt
und wider ihre Christenpflicht gehandelt.
Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen.

Aria (Tenore, Streicher, Basso continuo)

Jesu, lass uns auf dich sehen, dass wir nicht auf den Sündenwegen gehen.
Lass das Licht deines Worts uns heller scheinen und dich jederzeit treu meinen.

Choral (tutti)

Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
der du Herr aller Herren bist;
Beschirm dein arme Christenheit,
dass sie dich lob in Ewigkeit. (*Martin Luther*)

Weib, was weinest du

„*Dialogo Per la Pascua del nostro Salvatore Giesu Christo con Maria Maddalena à 4 – Iohannis 20. Capit. Composto da HSag.*“

(Sopran I/II – Maria Magdalena; Tenor/Bariton – Jesus; Basso continuo)

Jesus

Weib, was weinest du?

Maria!

Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater. Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.

Maria Magdalena

Sie haben meinen Herren weggenommen, und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben.

Rabbuni!

(Joh. 20, 13 und 15-17)

Du Hirte Israel, höre

Du Hirte Israel, höre, der du Joseph hütetest wie der Schafe!
Erscheine, der du sitzt über Cherubim. *(Psalm 80, 2)*

Recitativo (Tenore, Basso continuo)

Der höchste Hirte sorgt vor mich, was nützen meine Sorgen?
Es wird ja alle Morgen des Hirten Güte neu.
Mein Herz, so fasse dich, *(Andante:)* Gott ist getreu.

Aria (Tenore, Oboe d'amore I/II, Basso continuo)

Verbirgt mein Hirte sich zu lange,
macht mir die Wüste allzu bange,
mein schwacher Schritt eilt dennoch fort.

Mein Mund schreit nach dir,
und du, mein Hirte, wirkst in mir
ein gläubig „Abba“ durch dein Wort.

Verbirgt mein Hirte ...

Recitativo (Basso, Basso continuo)

Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise,
ein Labsal meiner Brust,
die Weide, die ich meine Lust,
des Himmels Vorsmack, ja mein alles heiße.
Ach! Sammle nur, o guter Hirte
uns Arme und Verirrte;
ach! lass den Weg nur bald geendet sein
und führe uns in deinen Schafstall ein.

Aria (Basso, Oboe d'amore, Streicher, Basso continuo)

Beglückte Herde, Jesu Schafe,
die Welt ist euch ein Himmelreich.

Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon
und hoffet noch des Glaubens Lohn
nach einem sanften Todesschlafe.

Beglückte Herde ... (*da capo*)

Choral (tutti)

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
dem ich mich ganz vertraue!
zur Weid er mich, sein Schäflein, führt
auf schöner, grünen Aue!
Zum frischen Wasser leit er mich,
mein Seel zu laben kräftiglich
durchs selge Wort der Gnaden (*Cornelius Becker*)

Zur Besetzung der Werke des heutigen Konzertes

Wurden im Programmheft zum Konzert am Buß- und Betttag 1998 für die ausschließlich solistische Besetzung der Bach-Kantaten „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ und „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit – Actus tragicus“ als besonders beweiskräftige Argumente auch äußere Umstände ihrer Entstehungszeit herangezogen, so geht das für die heute erklingenden Kantaten Johann Sebastian Bachs nicht mehr so ohne weiteres. Sie sind in den ersten beiden Jahren von Bachs Thomas-Kantorat in Leipzig entstanden. Für die Leipziger Hauptkirchen St. Thomas oder die Universitätskirche aber können z. B. beengte Raumverhältnisse, wie sie in Bachs Mühlhäuser Amtskirche oder der Weimarer Schlosskapelle herrschten und eine Mehrfachbesetzung sowohl der Sing- als auch der Instrumentalstimmen so gut wie ausschlossen, als Argument nicht mehr angeführt werden.

Es gibt aber weiterhin Hinweise aus dem überlieferten Aufführungsmaterial, die eine solistische Ausführung auch der „Chorpartien“ der Leipziger Kantaten vermuten lassen: Erstaunlicherweise fehlen weiterhin auch für die in Leipzig entstandenen oder wiederaufgeführten Kantaten – bis auf ganz geringe Ausnahmen – duplizierende Stimmen für die Sänger, während solche für die Instrumentalisten in der Regel vorhanden sind. Aber auch wenn man davon ausgeht, dass aus einer Singstimme drei Sänger sangen (der „Concertist“ und zwei „Ripienisten“), konnten die Sänger nicht erkennen, welche Passagen solistisch oder chorisch auszuführen waren, weil die Singstimmen keine entsprechenden Anweisungen enthielten.

Alfred Dürr gibt in seinen Erläuterungen zu den Kantaten Bachs ein zugleich ebenso anschauliches, wie für jeden Musikfreund erschreckendes Bild, wie man sich den Ablauf nach Beendigung der Komposition einer Kantate bis zu ihrer Erstaufführung vorzustellen hat. Häufig sind Partitur oder Stimmen erst einen oder zwei Tage vor dem Aufführungsdatum fertig. Hoch aufschlussreich ist, was in den Originalstimmen alles *nicht* anzutreffen ist:

„Es fehlen völlig oder fast völlig:

- a) jede Art von Stichnoten. Kein Sänger unter Bach konnte je aus seiner Stimme die Tonart erkennen, geschweige die einzelnen Noten, die seinem Einsatz unmittelbar vorausgingen;
- b) Einzeichnungen, die während der Proben von den Musikern gemacht wurden. [...] Im Gegenteil, die Beobachtung, daß Fehler, die bei der Probe notwendigerweise hätten bemerkt werden müssen (z. B. das Fehlen von Takten)[,] unkorrigiert stehen bleiben, läßt darauf schließen, daß Korrekturen während einer Probe selten oder nie vorgenommen worden sein können;
- c) Einzeichnungen in den Singstimmen über solistische oder chorische Wiedergabe. [...] Aus dem Gesagten geht hervor, daß mit einer intensiven Probenarbeit vor Bachs Kantatenaufführungen nicht zu rechnen ist. Die Zahl der stehengebliebenen Fehler läßt sogar die Frage aufkommen, ob *überhaupt* geprobt wurde.“¹

Wenn Dürr diese „Zustände“ hier auch in erster Linie darstellt, um zu zeigen, wie improvisiert die Bach'schen Aufführungen wohl gewesen sein müssen, so kann man sie meines Erachtens aber auch im Hinblick auf die Besetzung der Singstimmen deuten. Man mag sich kaum vorstellen, welches Durcheinander zu erwarten gewesen wäre, wenn diese Werke unter den geschilderten Umständen von einem größeren Chor ausgeführt worden wären.

Ausgehend von einer Chorvorstellung des 19. und 20. Jahrhunderts, die unter „Chor“ natürlich mehrfach besetzte Gesangsstimmen verstand, übertrug man diese Vorstellung auch auf die Zeit Johann Sebastian Bachs. Man glaubte, dass Bach mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln höchst unzufrieden gewesen sei und sie nur widerstrebend in Kauf nahm. Eine Sichtweise, die bis in

¹ Dürr, S. 67-68

unsere Zeit auch dafür erhalten musste, dass das Instrumentarium der Bachzeit als noch vorläufig und unvollkommen anzusehen und durch moderne, vor allem ausgeglichener klingende (= „vollkommenere“) Instrumente zu ersetzen sei.

Im Sachsen des 18. Jahrhunderts war es aber keineswegs ungewöhnlich oder Ausdruck eines Mangels, „Chorwerke“ von Solosängern darstellen zu lassen. Concertisten sangen im Gegensatz zu modernen Solisten in den jeweiligen Solosätzen *und* in den Ensemblesätzen (oder Tuttis), während Ripienisten (wenn überhaupt) nur selektiv eingesetzt wurden. In seinem „Musicalischen Lexicon“ von 1732 definiert Johann Gottfried Walther die Ripienogruppe (oder Capella) als „denjenigen besondern oder grossen Chor, welcher einen musicalischen Stücke nur bißweilen zur Verstärkung mit einfällt“. G. E. Scheibel schreibt in seinen 1721 erschienenen „Zufälligen Gedancken von der Kirchen-Musik“: „Wenn jede Partie oder Stimme mit einem oder auff's höchste zweyen Subjectis versehn / die das ihre praesentiren / so ist ein Chor gutt bestellt ... komen dergleichen tutti gleich vor / so ist es genug / wenn die Haupt-Stimmen / ob sie gleich aus einzeln Personen bestehen / das ihrige thun.“ Als letztes, aber in seiner Drastik bemerkenswerte Zitat sei der Rat eines ungehaltenen Osnabrücker Rektors an seinen Kantor aus dem Jahre 1750 aufgeführt: „... daß er, wenn er ein Tutti in den neuen Musikalien findet, von jeder Stimme nur einen und zwar den besten nehme. Es klingt schön, wenn man nur einen Bassisten, Tenoristen, Altisten und Discantisten höret; hingegen ist es nichts als ein Geblöke, wenn alle durcheinander schrein ...“²

Mögen aber auch noch so viele Argumente für eine solistische oder chorische Besetzung der „Chorpartien“ der Bach'schen Werke angeführt werden – letztlich muss das klangliche Ergebnis die Aufführungspraxis bestätigen. Und so sollten sich die Zuhörerinnen und Zuhörer unvoreingenommen von der Großartigkeit der Werke gefangen nehmen lassen – im Bewusstsein, dass mit der solistischen Besetzung der Werke des heutigen Abends kein Dogma aufgestellt werden soll, sondern nur der Versuch unternommen wird, die ursprünglichen Proportionen dieser Musik wieder deutlich werden zu lassen. Und vielleicht wird das Ergebnis ja gar nicht so extrem klingen, wie man es unter Umständen befürchtet hat.

Im Übrigen möchte ich aber an dieser Stelle auf zwei hochinteressante Aufsätze von Joshua Rifkin im „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis“ und Hugh Keytes Plattentext zu Andrew Parrotts hörenswerter Aufnahme der h-Moll-Messe mit dem Taverner Consort und den Taverner Players hingewiesen, die die Rifkin'schen Erkenntnisse umsetzt. Vor allem anhand des Stimmenmaterials der Johannes-Passion legt Rifkin m. E. überzeugend dar, dass Bachs Sänger aus je einem eigenen Notenexemplar sangen – im Gegensatz hierzu vgl. aber Hans-Joachim Schulze und Ton Koopman, die sich wieder für die bisherige Sichtweise stark machen, dass zwei oder drei Sänger (ein Concertist und ein oder zwei Ripienisten) aus einer Stimme sangen. Darüber hinaus belegt Rifkin anhand der solistischen Aufführung des Credos der h-Moll-Messe durch Carl Philipp Emanuel Bach im Frühjahr 1786 in Hamburg, dass eine solistische Aufführung auch noch in dieser Zeit als nichts Ungewöhnliches oder extra Bemerkenswertes angesehen wurde³.

Kurt Pages

² zitiert nach Audus, S. 12

³ für die Titel der einzelnen Beiträge und ihre Fundstellen – siehe das Verzeichnis der benutzten Literatur

Anmerkungen zu den einzelnen Werken*

Joh. Seb. Bach: Sinfonia aus der Kantate „Am Abend aber desselbigen Sabbaths“ – BWV 42

Die einleitende Sinfonia [der Kantate „Am Abend aber desselbigen Sabbaths“] ist möglicherweise ein bereits früher komponierter Satz aus einem Instrumentalkonzert. Dem Streicher-Tutti steht ein Concertino von 2 Oboen und Fagott gegenüber. Beide Gruppen tragen zunächst je ein eigenes, jedoch dem anderen verwandtes Thema vor; im weiteren Verlauf lösen beide Gruppen mehrfach einander ab, vertauschen ihre Themen oder konzertieren gemeinsam. Von überraschender Wirkung ist der Beginn des Mittelteils: Oboe I und Fagott, später Oboe II und Fagott setzen mit einem neuen, überaus gesanglichen Thema ein – Bach selbst schreibt: »cantabile« –, während die Streicher figurativ begleiten. Doch bleibt dieser Abschnitt Episode; lange bevor der Hauptteil als Dacapo wiederholt wird, haben beide Gruppen ihre anfängliche Thematik wiederaufgenommen.

aus: Dürr, Alfred: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach.* – S. 254 – 255

Joh. Seb. Bach: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ – BWV 6

Der Text zum Eingangssatz, Lukas 24, 29, ist dem Ostermontagsevangelium entnommen. Vielfältiger Tradition folgend, faßt der unbekannte Dichter das scheidende Licht, die hereinbrechende Nacht und die Bitte der Jünger, in der Dunkelheit nicht alleingelassen zu werden, als allgemeingültige Symbole christlicher Glaubenserfahrung auf. Ohne auf den Emmaus-Bericht des Evangeliums weiter einzugehen, feiert der Textdichter Jesus als das Licht in der sündhaften Dunkelheit der Welt. Die trockene Lehrhaftigkeit und die nicht ungeschickt eingeflochtene Anspielung auf Offenbarung 2, 5 am Schluß des Satzes 4 (»Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen«) weisen vielleicht auf einen Theologen als Verfasser des Librettos.

Zwei Choralsätze gliedern das Werk. Den ersten Teil beschließt die deutsche Version des »Vespera iam venit« von Philipp Melancthon (1579) mit der folgenden, von Nikolaus Selnecker hinzuge dichteten Strophe (1572), den zweiten Teil die 2. Strophe des Lutherliedes »Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort« (1542). Dennoch weisen keine Anzeichen darauf hin, daß Bach beide Teile getrennt, etwa vor und nach der Predigt, aufgeführt hätte.

Sowenig es gelingen will, dem Text poetische Qualitäten zuzuerkennen, so einmalig ist Bachs Musik. Der Eingangsschor ist von imponierender Großartigkeit. Ein Oboenchor (2 Oboen, 1 Oboe da caccia), von Streichern und Continuo begleitet, trägt ein Thema von sprechender Gestik vor, das der Chor alsbald auf die Anfangsworte des Textes wiederholt. In homophonen Chorabschnitten und Instrumentalzwischenspielen wechseln sich Chor, Oboen und Streicher in der Führung ab, bis als

* Die Anmerkungen zu den Bach-Kantaten sind aus dem dtv-Band Alfred Dürrs entnommen, da sie in ihrer Konzentration und Prägnanz unübertroffen sind. Besser lassen sich auf so beschränktem Raum einzelne Kantaten Bachs m. E. nicht darstellen!

Mittelteil (>andante< und Allabreve-Notierung verlangen offenbar eine Beschleunigung gegenüber den unbezeichneten Rahmenteilern) eine Art Chorfüge mit vier Themen einsetzt, zunächst nur vom Continuo (Solochor?), später auch von mitgehenden Instrumenten (Ripienchor?) begleitet. Eine verkürzte Wiederholung des Anfangsteils beschließt den Satz.

In Satz 2 hat man gelegentlich, sicher zu Unrecht, die Parodie eines weltlichen Satzes erblicken wollen. Daß dies nicht so ist, erweisen der Konzeptcharakter des Partiturotographs und die anschaulich nach oben gerichtete Geste des Themenbeginns, der Anrede »Hochgelobter Gottessohn«. Auf unnachahmliche Weise ist das Einbrechen der »Finsternis« im zweiten Arienteil durch absinkende Ganztonschritte anschaulich gemacht. Ungewöhnlich und daher von besonderem Reiz ist die Wahl der Altlage nicht nur für die Singstimme, sondern auch für das Obligatinstrument, eine Oboe da caccia, die bei einer späteren Wiederaufführung gegen eine Bratsche ausgetauscht wurde.

Der nachfolgende Choral (Satz 3), bekannt durch seine Orgeltranskription in den »Schübler-Chorälen« (mit der BWV-Nr. 649), verlangt nun gar ein Obligatinstrument in Tenorlage, ein Violoncello piccolo, dessen virtuose Figurationen den vom Sopran unverziert vorgetragenen Choral umspielen.

Ein kurzes Secco, das einzige Rezitativ der Kantate, leitet über zur Tenor-Arie (Satz 5), deren Kopfmotiv, zunächst im Streichersatz, dann von der Singstimme vorgetragen, sicherlich ein Kreuz darstellen soll.

Ein schlichter Choralatz beschließt das eindrucksvolle Werk.

aus: Dürr, Alfred: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*. – S. 242 – 243

Heinrich Schütz: Dialogo per la Pascua „Weib, was weinest du“ – SWV 443

Schütz komponierte den Osterdialog, der uns in einer autographen Partiturreinschrift und zwei beiliegenden Generalbassstimmen überliefert ist, in Anlehnung an seine Auferstehungshistorie (SWV 50), man muss ihn also in die Zeit nach 1623 datieren. Das Werk besteht aus zwei Teilen: dem eigentlichen Dialog und einem Schlusssatz, von dem jedoch nur noch die Generalbassstimme existiert, sodass über die Gestalt des gesamten Werkes leider nur spekuliert werden kann⁴. Die erzählende Handlung der Historie wird weggelassen, sodass nur der Dialog Jesu mit Maria am leeren Grabe als zentrales Geschehen übrig bleibt. Auch wenn die einzelnen Motive bereits in der Auferstehungshistorie vorweggenommen sind, so wird Schützens überragende Meisterschaft hier durch ihre Umformung und Konzentrierung deutlich. H. J. Mosers Feststellung „Ginge von Schütz alles bis auf dieses eine ›Weib, was weinest du‹ verloren, so bliebe ihm mit diesem einzigen Stück dennoch seine Stellung als das Musikgenie seines Zeitalters unanfechtbar gesichert“⁵ scheint mir nicht übertrieben zu sein.

Das Außergewöhnliche dieses Werkes liegt meines Erachtens in der Erkennungsszene im Zentrum des Dialogs. Nach der Chromatik und dem Dissonanzenreichtum der Frage Jesu („Weib, was weinest du?“) und der sich steigernden Antwort Marias („Sie haben meinen Herren weggenommen“) wird allein durch die Art der Vertonung der Anrede Jesu („Maria“) deutlich, dass hier nicht der Gärtner, sondern der Auferstandene spricht. In chromatisch aufsteigenden Terzparallelen und gan-

⁴ vgl. Graulich, Vorwort, S. [1]

⁵ zitiert nach Graulich, Vorwort, S. [2]

zen Noten wird mit den harmonisch außergewöhnlichen Akkordfolge „D-Dur – g-Moll – E-Dur“ und dann „E-Dur – A-Dur – F-Dur“ eine geradezu überirdische Wirkung erreicht. An dieser Ton-„Sprache“ erkennt Maria Magdalena Jesus. Indem sie ihm in gleicher Art mit „Rabuni“ (= Meister) antwortet, begibt sie sich in seine göttliche Sphäre hinein. Wie zur Bekräftigung redet Jesus sie noch einmal an (D-Dur – B-Dur – G-Dur). Die auch im Bibelbericht fehlende erzählende Handlung wird von Schütz meisterlich angedeutet. Die offensichtlich nach Jesus ausgestreckte Hand Marias, mit der sie das ihr bewusst werdende Geschehen im wahrsten Sinne des Wortes auch „begreifen“ will, wird von Jesus geradezu schroff zurückgewiesen: „Rühre mich nicht an“. Nach dem entrückten Zustand des Erkennens, der durch die ungewöhnliche Harmonik und Tonsprache eine himmlische Sphäre zu eröffnen schien, wird Maria durch den abwärts gerichteten Septimensprung des Continuos (gleichzeitig eine harte Rückung von E-Dur nach F-Dur) aus ihrem „Himmel“ herausgerissen und wieder auf den Boden der Wirklichkeit gestellt. Im Schluss des Dialoges, der nur noch von den beiden Sängern der Jesus-Worte ausgeführt wird, setzt Schütz in meisterhafter Anwendung der barocken musikalischen Rhetorik aufwärts gerichtete Motive ein, die wortgezeugt sind („ich fahre auf“).

Im Gegensatz zu Günter Graulich⁶, dem Herausgeber des Werkes in der hier benutzten Ausgabe (in der Reihe „Die Motette – Eine Sammlung geistlicher *Chorsätze* alter Meister“ des Hänssler-Verlages!), bin ich der Meinung, dass das Werk ausschließlich solistisch aufgeführt werden sollte. Eine chorische Ausführung erschiene mir wegen der Faktur des Werkes und besonders im Hinblick auf den Schlussteil geradezu als grotesk!

Kurt Pages

Joh. Seb. Bach: „Du Hirte Israel, höre“ – *BWV 104*

Die Kunst des Barock hat in Bild, Dichtung und Musik besondere Freude an der Darstellung des ländlichen Lebens und speziell des Hirtenmilieus gefunden, das ihr friedvoll und ruhig, fern von den Ränken absolutistischer Fürstenwillkür als erstrebenswert zur Verwirklichung idealer Empfindungen wie Liebe, Treue, Unschuld, Freundschaft u. a. erschien. Es ist darum kein Wunder, daß auch der Glaube dieser Zeit sich mit besonderer Inbrunst am Bilde Jesu als des guten Hirten entzündete, daß die Hirtenmusik - das Pastorale - unmittelbar als Symbol der von Jesus gehüteten Gemeinde verstanden werden konnte und daß ein Wort wie »führe uns in deinen Schafstall ein« unreflektiert und ohne jeden Anflug von Komik, die der moderne Hörer dabei empfinden mag, in diese Vorstellungswelt einbezogen wurde.

Der Text zur hier betrachteten Kantate beginnt mit einem Psalmwort (Ps. 80, 2), dem das folgende Rezitativ (Satz 2), gestützt auf Bibelworte wie Klagelieder 3, 23 (»seine Barmherzigkeit . . . ist alle Morgen neu«) und 1. Korinther 10, 13 (»Gott ist getreu«) die Einsicht entnimmt, daß Gott, der »höchste Hirte«, treu für mich sorgt. Trotzdem macht mir zuweilen »die Wüste allzu bange«, und so schreie ich »ein gläubig Abba« (vgl. Röm. 8, 15 und Gal. 4, 6) zu Gott (Satz 3). Ja, so sagt das folgende Rezitativ, daß ich zu Gott rufen darf, ist »des Himmels Vorschmack«; und darum bitte ich, daß mein irdischer Weg bald ein Ende finden und der gute Hirte mich in seinen Schafstall einführen möge (Satz 4). Denselben Gedanken führt die folgende Arie aus: Wenn Jesus mein Hirte ist, so empfinde ich seine Güte schon hier, um wieviel beglückter werde ich dann später »nach einem sanften Todesschlaf« sein (Satz 5). Den Schluß bildet die 1. Strophe der Umdichtung des 23. Psalms durch Cornelius Becker (1598).

⁶ vgl. Graulich, Vorwort, S. [2]

Bach hat diese Kantate in seinem ersten Leipziger Amtsjahr zum 23. April 1724 komponiert. Der Eingangssatz vereint auf geniale Weise die Stimmung des Hirtenmilieus mit den Bitten des Psalmworts um Trost. Die ausgedehnte Einleitungssinfonie, die zu Streichern und Continuo dreifache Oboenbesetzung (2 Oboen und Taille = Oboe da caccia) erfordert, ist im Stil eines Pastorale komponiert: Triolen und breite Orgelpunkte sorgen für das ländliche Kolorit. Im Vokalteil tritt der Chor hinzu mit seinen beschwörend-bittenden Rufen »höre!«, »erscheine!«. Zweimal löst sich aus den blockartigen Rufen eine Chorfuge (»der du Joseph hütetest wie der Schafe«) heraus, so daß der Satz insgesamt die Form „Sinfonie - Chor - Fuge - Chor - Fuge – Chor“ erhält. Dabei bezeichnet »Chor« überwiegend homophone, meist durch Choreinbau gewonnene Chorabschnitte.

Ein kurzes Secco mit ariosem Abschluß »Gott ist getreu« (Bibelwort!) führt zur ersten Arie mit zwei obligaten Oboi d'amore. Deutlich wird hier das Wort »allzu bange« harmonisch wie thematisch herausgehoben, desgleichen im Mittelteil das Wort »schreit«, bald durch Oktavsprung, bald durch aufwärtsgerichtete Skalenbewegung.

Einem schlicht-deklamierenden Secco (Satz 4) folgt mit Satz 5 ein weiteres Pastorale von überwältigender Schönheit, diesmal als Arie. Die triolische Bewegung sowie Orgelpunkte stellen die Beziehung zum Eingangssatz her. Inhaltlich jedoch stehen beide Sätze zueinander im Verhältnis von Bitte und Erfüllung, Altem und Neuem Testament: Nachdem Christus erschienen ist, haben wir die Gewißheit, daß Gott seine Herde nicht im Stiche lassen wird. Großartig ist die Hervorhebung der Textpartie »nach einem sanften Todesschlafe« im Mittelteil mit Hilfe des Neapolitanischen Sextakkordes; doch ist die Stelle durch die Continuität der instrumentalen Thematik in den Satzzusammenhang eingeordnet: Auch in der Entrücktheit des Todes, so mag man die Stelle deuten, bleibt Jesus mein guter Hirte.

Den Schluß bildet ein schlichter Choralsatz auf die Melodie »Allein Gott in der Höh sei Ehr«.

aus: Dürr, Alfred: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*. – S. 256 – 258

Benutzte Literatur:

- Audus, Mark: *Johann Sebastian Bach – Cantatas [Booklet-Text, zitiert nach der deutschen Übersetzung, S. 11 – 13]*
In: *Bach, Johann Sebastian: Cantatas*. – London : Decca, c 1998. – 2 CDs in Box
Enth.: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir. Was Gott tut, das ist wohlgetan. Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Ich habe genug. Der Friede sei mit dir*
Interpr.: *Gesangssolisten. The Bach Ensemble. Rifkin, Joshua [Dir.]*
Best.-Nr. 458 087-2 (Double Decca)
- Dürr, Alfred: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*. – 4. Aufl. – München : dtv., 1981. – (dtv ; 4080)
- Graulich, Günter: *Vorwort*
In: *Schütz, Heinrich: Osterdialog : (Dialogo per la pasqua) ; SWV 443 / hrsg. von Günter Graulich*. – Stuttgart-Hohenheim : Hänssler, [1963]. – (Die Motette ; 500)
- Keyte, Hugh: *Johann Sebastian Bach: B minor mass [Plattentext; englisch, deutsch, französisch und italienisch]*
In: *Bach, Johann Sebastian: Messe in h-Moll : BWV 232 = Mass in B minor*. – Köln : EMI Electrola, P 1985. – 2 Schallpl. in Album : 33 UpM (stereo, digital) ; 30 cm
Interpr.: *Gesangssolisten. Taverner Consort. Taverner Players. Parrott, Andrew [Dir.]*
Best.-Nr. 27 0239 3 (Reflexe)
- Koopman, Ton: *Bachs Chor und Orchester*
In: *Die Welt der Bach-Kantaten / hrsg. von Christoph Wolff*. – Stuttgart : Metzler [u.a.]
Bd. 3: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten*. – 1999. – S. 233 – 249
- Rifkin, Joshua: *Bachs Chor – ein vorläufiger Bericht*
In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*. – 9 (1985). – S. 141 – 155
- Rifkin, Joshua: „... wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen ...“ : zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs
In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*. – 9 (1985). – S. 157 – 172
- Schulze, Hans-Joachim: *Bachs Aufführungsapparat : Zusammensetzung und Organisation*
In: *Die Welt der Bach-Kantaten / hrsg. von Christoph Wolff*. – Stuttgart : Metzler [u.a.]
Bd. 3: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten*. – 1999. – S. 142 – 157

Dieses Konzert wurde ermöglicht
durch die finanzielle Unterstützung

der Klosterkammer Hannover,
des Kulturamts der Landeshauptstadt Hannover,
der S-HannoverStiftung,
und von TOTO-LOTTO NIEDERSACHSEN.

Allen sei herzlichen gedankt!

Um die erheblichen Unkosten zu decken, wird um eine
angemessene Kollekte am Ausgang gebeten!