

Jauchzet Gott in allen Landen (BWV 51)

[Hör Tipp: J.S.Bach: Konzert d-Moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo BWV 1043.1]

Wollte man die Kantate unter ein Motto stellen, es müsste „Stimme und Instrument“ heißen. Und keine Kantate würde diesem Motto besser gerecht als „Jauchzet Gott in allen Landen“. Die Verbindung von Solosopran und konzertierender Trompete ist singulär in Bachs Werk, ein Seitenstück dazu ist nicht zu finden (SCHULZE). „Als echte ‚Cantata‘ verlangt sie als Gesangsstimme durchweg nur einen Solosopran, an Instrumenten eine Trompete, Streicher und Continuo. [...] Die Sopranpartie ist recht virtuos und erstaunlich hoch geführt (bis zum dreigestrichenen c); offenbar hatte Bach damals einen fähigen Sänger zur Verfügung (an einen weiblichen Sopran wird man wohl in dem konservativen Leipzig kaum denken dürfen). Auch dem Trompeter wird ein erhebliches Können abverlangt [...]. Dieses Eindringen virtuoser Elemente ist ein Merkmal der späteren Kantaten Bachs“ (DÜRR).

1726, das Jahr, in dem Bach den dritten uns erhaltenen Kantatenjahrgang komponierte, fiel der 15. Sonntag nach Trinitatis mit dem Michaelisfest zusammen. „Für diesen Tag entstand die Michaeliskantate BWV 19. Die Kantate ‚Jauchzet Gott in allen Landen‘ ist dagegen einige Jahre später komponiert worden, höchstwahrscheinlich zum 17. September 1730, um die noch für den Sonntag des Kirchenjahres verbliebene Lücke im Jahrgang zu schließen“ (DERS.). Ihr Inhalt, „der auf eitel Lob und Dank abgestimmt ist“, reimt sich „nicht im Mindesten mit dem Evangelium dieses Sonntags zusammen“ (SCHERING). Wohl nicht umsonst hat Bach deshalb den Vermerk „in ogni Tempo“ (für jede Zeit geeignet) hinzugefügt. Der Librettist ist nicht bekannt, vielleicht war es Bach selbst (so SCHERING).

„Johann Sebastian Bach zeigt in dieser Kantate die ganze Palette des Gotteslobs, auf der einen Seite mit einem prunkvollen Lobpreis sozusagen ‚mit Trompeten und Pauken‘ bis zum – in diesem Fall allerdings kaum schlicht zu nennenden – Choralvortrag auf der anderen Seite“ (KIRNBAUER). Sie ist „ein jubelnder Lobpreis und Dank für Gottes Beistand, verbunden mit der Bitte um künftige Treue“ (DÜRR).

Der anspruchsvolle Sopranpart und die Beziehungslosigkeit zum Evangelium des 15. Sonntags nach Trinitatis haben zu zahlreichen Spekulationen über den eigentlichen Zweck der Kantate geführt; er lag „vielleicht auch außerhalb eines liturgischen Rahmens“ (KIRNBAUER). „Ihre eigentliche Bestimmung wird eine andere gewesen sein, die wir nicht einmal mehr mutmaßen können“ (SPITTA).

Satz 1

„Der Eingangssatz weist unverkennbare Ähnlichkeit mit der Form des Instrumentalkonzerts auf. Die Solisten – Sopran, Trompete und bisweilen auch Violine I – ergehen sich in weitgespannten Koloraturen, werden aber immer wieder unterbrochen oder auch begleitet durch motivische Tutti-Einwürfe aus dem Ritornell [...]. Dadurch erhält der ganze Satz trotz seiner textlichen Weitläufigkeit (8 Zeilen, von denen 7 auf den Mittelteil entfallen) eine hervorstechende thematische Einheitlichkeit“ (DÜRR). Es ist „ein auskomponierter Jubilus, hier allerdings ‚cum verbis‘, eine Aufforderung zum lobenden Jauchzen über Gottes Wunder und seine segensreichen Taten. Zugleich handelt es sich um eine Art ‚Herrscherlob‘, das üblicherweise mit Trompeten und Pauken ausgeführt wurde. Während Bach sich hier mit nur

einer Trompete begnügt, ergänzte sein Sohn Wilhelm Friedemann Bach für eine spätere Aufführung in Halle folgerichtig eine weitere Trompete samt Pauken“ (KIRNBAUER).

„Die erste Arie ist ein einziger großer Jubelsturm, festlich, glänzend, wie ein Konzert, in dem sich die Beteiligten mit letztem Aufgebot rauschender, sprühender Klänge um die Darstellung hellen Jauchzens bemühen. Mit einer Keckheit, die aller gewohnten Gesangsregeln spottet, mischt sich der Sopran unter die Instrumente; kaum, dass er vor entfesselter Lust Zeit findet, die Worte ‚in Kreuz und Not‘ von der Umgebung abzuheben“ (SCHERING). „Am Beginn der instrumentalen Einleitung steht eine eröffnende Fanfare, aus deren charakteristischen Figuren (melodisch in den Dreiklangfiguren und rhythmisch in den Tonrepetitionen) sich die weiteren Motive ableiten lassen. Das Unisono aller Instrumente fächert sich alsbald auf, und die führende Trompete löst sich aus dem Satz, um mit einem lang ausgehaltenen Triller den kaum mehr zurückzuhaltenden Jubel auszudrücken. Dieser ist noch wortlos, erst der dann einsetzende Sopran gibt ihm eine Sprache: ‚Jauchzet Gott in allen Landen!‘ Die ausgesprochen virtuose Partie der Trompete in Clarinlage tritt in einen Dialog mit der ebenso anspruchsvoll geführten Singstimme. Im Text ist aber nicht nur vom Lob die Rede, es wird auch die Gegenleistung der Menschen eingefordert (‚Und wir wollen unserm Gott gleichfalls itzt ein Opfer bringen, dass er uns in Kreuz und Not allezeit hat beigestanden‘). Entsprechend wechselt die Musik ihre Faktur – die bis dahin dominierende Trompete schweigt, allerdings nur bis zur bestätigenden Wiederholung des anfänglichen Jubelrufs“ (KIRNBAUER).

Satz 2

„Abrupt folgt der größtmögliche Kontrast: Im anschließenden Satz wird dem gerade erklungenen strahlenden Durklang ein kleinmütiges Moll gegenübergestellt, der prachtvolle Fanfarenatz weicht einem mit Bogenvibrato der Streicher begleiteten Rezitativ, an die Stelle der glänzenden Clarintrompete tritt die Sopranstimme mit dem bemerkenswerten Einsatz einer aufsteigenden Sexte. Erinnt die erste Hälfte des Satzes auch textlich noch an einen Choral (‚Wir beten zu dem Tempel an, da Gottes Ehre wohnt, da dessen Treu, so täglich neu, mit lauter Segen lohnet. Wir preisen, was er an uns hat getan.‘), ändert sich die Faktur daraufhin abermals: Passend zu dem im Text genannten ‚schwachen Mund‘, der angesichts der göttlichen Wunder nurmehr ‚lallen‘ kann, wird die Singstimme nur noch von der Continuogruppe begleitet. Die beschriebene ‚Schwäche‘ zeigt sich in verminderten Intervallen und Dissonanzen, das ‚Lallen‘ in rhythmisch komplizierten Melismen. Nach dem uneingeschränkten, ja fast pompösen Aufruf zum Jubel im ersten Satz wird hier nun deutlich gemacht, dass Gott auch ein viel schlichteres Lob gefällt“ (KIRNBAUER).

„Auffällig ist [...], dass echte rezitativische Elemente fehlen; die Streicherbegleitung geht durchweg weit über übliche Secco-Strukturen hinaus“ (KÜSTER). Bach hätte den kurzen Satz „sicherlich nach Art der ersten Takte durchkomponiert [...], wenn ihn nicht die Koloraturfähigkeit seines Sängers gereizt hätte, die zweite Hälfte völlig anders, nämlich mit einer Fülle malerischer Ausdruckswendungen auszustatten. Welcher Reichtum an biegsamer Melodik und schneller Modulation in diesen 16 Takten!“ (SCHERING).

Satz 3

„Die zweite Arie ist wie das vorausgehende Arioso Continuosatz und durch quasi-ostinate Bassfiguren geprägt, über die sich die Sopranstimme in ausdrucksvollen Koloraturen spannt: Ähnlich wie in der ersten Arie verleiht auch hier eine gleichbleibende Instrumentalthematik

dem Satz mit seiner frei schweifenden Gesangsmelodie einen einheitlichen Charakter“ (DÜRR). Die Singstimme schwebt „mit geradezu flötenhafter Beweglichkeit und Anmut über dem Orgelakkompagnement. Doch ist wiederum alles vom Worte her gedacht und empfangen und die Auslegung so vorgenommen, dass einmal dieser, einmal jener Ausdruck durch gewichtige Hervorhebung in den Vordergrund tritt [...], sei es durch Spitzentöne, sei es durch Dehnungen, Intervallsprünge, Fiorituren (Umspielungen) [...]. Es ist unmöglich, dass der Hörer am Ende innerlich nicht völlig vertraut vom Texte scheidet“ (SCHERING).

Von dem eben erwähnten „viel schlichteren Lob“ ist allerdings nichts zu spüren. „In der wiederum kleinstmöglichen Besetzung von Sopran und Continuo-Gruppe wird im arios gehaltenen $12/8$ -Takt (was einen tänzelnden Gestus ergibt) der Singstimme eine Bühne gegeben, auf der sie ihre Künste entfalten darf. Gleichwohl steht auch hier durchaus der Text im Vordergrund, was sich bereits im emphatisch vorgetragenen ‚Höchster‘ zeigt. Neben der Bitte um künftige Treue ist vor allem der abschließende Hinweis auf das unabdingbar fromme Leben wichtig, das eben das geforderte schlichte Lob darstellt“ (KIRNBAUER).

Satz 4

„Den Schluss bildet die Zusatzstrophe (Königsberg 1549) zu Johann Gramanns Lied ‚Nun lob, meine Seel, den Herren‘“ (DÜRR). Auch dieser Choral ist „keinesfalls ein schlicht gehaltenes Gotteslob: Zwar bietet die Singstimme die unverzierte Chormelodie (‚Sei Lob und Preis mit Ehren, Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!‘), sie ist aber eingebettet in einen aktiven Satz von zwei miteinander konzertierenden Soloviolen“ (KIRNBAUER). Der Satz ist stilistisch „nichts anderes als eine Übertragung der orgelmäßigen Choralfantasie auf ein Streicherensemble [...]. Die Figuration als solche ist dem Ausdrucksbereich froher Behaglichkeit entnommen und mischt springende Achtel mit gleitenden Sechzehnteln“ (SCHERING).

Satz 5

„Überraschend gleitet das Moderato in ein feuriges Allegro auf ‚Alleluja‘. Ein überaus fein und eigenartig aufgebautes Fugenstück, fesselnd insbesondere durch die Art, wie die Singstimme beteiligt ist. Von unerhörtem Reiz die hingeschmetterten Dreiklänge in der Mitte und deren Nachahmung durch die Trompete, während alles andere in lebhafter Bewegung bleibt. Die Überraschungen steigern sich, je näher der Schluss kommt. Sind Sopran und Trompete, ohne zu straucheln, bei diesem angelangt, dann mag sich im Hörer, der dieser Musik mit wachsender Spannung gefolgt ist, wohl ein Gefühl doppelter Bewunderung regen: einmal der Zauberkraft, die im reinen Klang als solchem liegen, und dann des Künstlerwillens, der sie zu großartiger Harmonie zu bannen wusste“ (SCHERING). Der Jubel führt „in seiner virtuoson Singstimmenbehandlung die Kantate zu einer begeisternden Schlusssteigerung [...]. So vereint dieses Werk bei all seiner Knappheit der Form fünf charakteristische Satzprinzipien des Barock: Konzert (Satz 1), Monodie (Satz 2), Ostinatovariation (Satz 3), Choralbearbeitung (Satz 4) und Fuge (Satz 5)“ (DÜRR).

Spitzentöne

Die Kantate ist sehr hoch und virtuos gesetzt. Zum Einsatz kommt eine hohe Trompete (C), und der Stimmumfang des Soprans reicht im ersten Satz von $e' - c'''$, im Alleluja gar von $c' - c'''$ (NEUMANN). „Nie sonst hat Bach einen Sopranpart in einem Zwei-Oktaven-Stimmraum angelegt“ (KÜSTER).

Aber die Schwierigkeiten beschränken sich nicht auf die Tonhöhe. „Von dem im Eingangs- und Schlusssatz je einmal als Spitzenton verlangten dreigestrichenen c abgesehen, übersteigen die Anforderungen nicht prinzipiell das Maß dessen, was etwa in bestimmten Partien der h-Moll-Messe den Chorsopranen abverlangt wird“ (SCHULZE). „Die technischen Schwierigkeiten erstrecken sich ferner auch auf lange Melismenketten, synkopische Abschnitte und kleinfigurige Verzierungen. Zudem erhält die Vokalstimme im Trompetenpart einen durchaus ebenbürtigen Partner“ (KÜSTER). Aber kein Licht ohne Schatten: „Ohne Gegenbeispiel in Bachs Vokalwerk ist die virtuose Attitüde der gesamten Kantate, die der Fertigkeit der beiden Solisten Tribut zollt und infolgedessen Gefahr läuft, in die unerwünschte Nähe einer gewissen Vordergründigkeit zu geraten. Hierzu gehört auch der eigenartige Versuch, im Schlusssatz ein Konzert für zwei Soloviolen mit einem Choral-Cantus-firmus zu koppeln. Diese Konstellation hat sicherlich mit dem Umstand zu tun, dass in zeitlicher Nähe zur ersten Aufführung der Kantate, also etwa 1730, Bach sein berühmtes d-Moll-Konzert für zwei Violinen komponiert oder – sofern es früher entstanden sein sollte – wiederaufgeführt hat“ (SCHULZE).

„Im Zusammenhang mit den außerordentlichen Anforderungen, die hier hinsichtlich Beweglichkeit, Ausdauer und Ambitus (Tonumfang; mehrfach bis zum dreigestrichenen c als Spitzenton geführt) an den Solosopran gestellt werden, erging sich die Forschung in vielerlei Vermutungen hinsichtlich der Besetzung“ (KIRNBAUER). Im Einzelnen werden diskutiert:

- „ein erlesener junger Thomaner“ (SCHERING)
- ein Falsettist (KIRNBAUER)
- der Kastrat Giovanni Bindi (MARSHALL)
- eine Verbindung zum Weißenfelser Hof: weiblicher Sopran (HOFMANN).

„Die Partie (zeugt) für alle Zeiten von einer erstaunlichen Kunst barocken Ziergesangs. Nur mit Bangen wagen sich heute Sängerinnen an einen geschlossenen Vortrag dieser Kantate“ (SCHERING). Albert Schweitzer empfiehlt „allen Bach beflissenen Sopranistinnen [...] diese Kantate zur täglichen Übung“, fügt allerdings hinzu: „Vollendet wirken kann sie aber nur, wenn ein heller Knabensopran sie herausschmettert“ – eine Einschätzung, der man nicht folgen muss.

„Fast stets ist hier von Ausnahmeerscheinungen die Rede. Aber gerade diese setzt ein Ausnahmewerk wie die Kantate ‚Jauchzet Gott in allen Landen‘ voraus“ (SCHULZE).

Halleluja

„Preisest Jah(we)“: Diese Aufforderung, der „terminus technicus für liturgischen Lobgesang“ (RUFF), ist zu einem „Kennwort der Christen geworden, Inbegriff ihrer Freude über die Rettung, die im Passah Jesu gründet“ (EHAM), in seiner „österlich steigernden Akklamation“ der ultimative Jubelruf. Daher findet er auch selbstverständlich Einlass in das Kantatenwerk Bachs, wenn auch bei weitem nicht immer so exaltiert wie in Kantate 51. Im Folgenden sollen einige prominente Beispiele kurz gewürdigt werden.

„Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66) ist für den 2. Osterfesttag geschrieben. Das Evangelium ist aus Lukas und berichtet von den Jüngern von Emmaus, denen sich der Auferstandene unerkannt zugesellt, ihnen die Augen öffnet, sich ihnen offenbart und dann entschwindet. Die Kantate ist eine Parodie einer verschollenen Köthener Huldigungskantate, mit Ausnahme des Alleluja-Schlusschorals, der Strophe 3 des uralten Ostergesanges „Christ ist erstanden“, der

sich denn auch in diesem Kontext „ein wenig fremd“ ausnimmt (SCHULZE). Auffallend ist die merkwürdige Kombination der Jubelrufe am Anfang mit der Schlussbitte „Kyrie eleis“ – Herr erbarme dich. Liturgisch gibt es in den Kirchen des Westens eine scharfe Trennung zwischen diesen beiden Rufen; so wurde „Halleluja“ zum Zeichen der Bußbereitschaft und Festvorbereitung während der Fastenzeit unterlassen. Hier klingt es so, als würde der österliche Jubel etwas zurückgenommen. Die Auferstehungsfreude setzt sich nicht so recht durch (eine Beobachtung, die man übrigens auch in der Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ BWV 6 für denselben Tag machen kann), und ein Ruf um Erbarmen kann wohl nie schaden.

[Hörtipp: J.S.Bach: Erfreut euch, ihr Herzen BWV 66.7]

„Ich lebe, mein Herze“ (BWV 145) ist für den Folgetag gemacht. Das Evangelium ist wiederum aus Lukas, die Erscheinung Jesu vor den Jüngern in Jerusalem. Den Schlusschoral „in schlichtem Chorsatz“ (DÜRR) bildet die 14. Strophe des Osterliedes „Erschienen ist der herrlich Tag“ von Nikolaus Herman (1560). Darin wird, ohne erkennbare größere Freude, gleichsam pflichtschuldig der Herr gelobt („Drum wir auch billig fröhlich sein“): Es gehört sich so.

[Hörtipp: J.S.Bach: Ich lebe, mein Herze BWV 145.5]

„Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ (BWV 29) ist die Festkantate zum Ratswechsel 1731. Darin taucht das Halleluja in zwei Sätzen auf. „Halleluja, Stärk und Macht/ Sei des Allerhöchsten Namen“ ist im 3. Satz in A-Dur gesetzt und wird von Tenor und Solovioline vorgetragen. Es ist „ein dialogischer Satz mit schnellen Imitationen. Beide Stimmen scheinen um die ‚Kunst des Lobens‘ zu wetteifern, wobei die Gesangsstimme nicht von äußerst virtuosen und eher instrumentalen Figuren verschont bleibt“ (BÖTTICHER), allerdings nicht ganz frei von einer „etwas vordergründigen Munterkeit, die durch ihre unkomplizierte Dreistimmigkeit noch unterstrichen wird“ (SCHULZE). Satz 7 bringt dieselbe Melodie, nunmehr allerdings in D-Dur gesetzt und von Altstimme und Orgel musiziert. „Dabei verwendet Bach die konzentrierte Essenz von Satz 3, indem er ohne Vorspiel direkt in medias res geht und auch den B-Teil der da-capo-Arie weglässt“ (BÖTTICHER). „Die Transponierung in eine höher liegende Tonart und die Übergabe an die obligate Orgel setzt dem Satz [...] eine besonders aparte Note auf und erzeugt den Effekt des zwar bereits Gehörten, doch nun anders zu Hörenden“ (PETZOLDT). Bemerkenswert ist, dass der Jubelruf nicht den Abschluss der Kantate bildet; er ist ein Element unter anderen und hat nicht „das letzte Wort“.

[Hörtipp: J.S.Bach: Wir danken dir, Gott, wir danken dir BWV 29.3 und 7]

Mit „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 4) kehren wir noch einmal zum Osterfestkreis zurück. Die Kantate gehört in den 1. Osterfesttag, Evangelium ist der Auferstehungsbericht nach Markus (16,1-8). Sie ist eine der frühesten Kantaten Bachs überhaupt; „den Text bildet durchgängig Martin Luthers Osterlied von 1524“ (DÜRR). Text und Melodie gehen aber „auf vorreformatorische Zeit zurück, insbesondere auf die seit dem 11. Jahrhundert nachweisbare Sequenz ‚Victimae paschali laudes‘, das gregorianische Oster-Alleluja ‚Christus resurgens ex mortuis‘ sowie den seit dem 12. Jahrhundert belegten Ostergesang ‚Christ ist erstanden‘“ (Schulze). „Bachs Vertonung übernimmt die aus dem 17. Jahrhundert überkommene Technik der Choralvariation ‚per omnes versus‘. Das bedeutet, dass die Chormelodie – nach einer vorbereitenden Instrumentalsinfonie, in der die Anfangszeile der Weise anklingt – durch alle

sieben Liedstrophen hindurch erhalten bleibt und nur in verschiedener Art abgewandelt wird“ (DERS.). Auch das jede Strophe abschließende Halleluja ändert sich von Mal zu Mal. Am imposantesten ist dabei gleich der erste Jubelruf, Ende Satz 2: Er fängt noch wohlgeordnet im Tempo der Strophe an, wird aber immer schneller und überschlägt sich am Ende schier. Ekstatisch und fast atemlos wird in wildem strukturiertem Durcheinander das Gotteslob herausgeschrien. Wenn für das Halleluja in der Kantate 51 eine Steigerung denkbar ist, dann hier: Das Individuum tritt zurück, auch hinsichtlich der musikalischen Einzelleistung, und an seine Statt tritt in bester theologischer Tradition die jubelnde Gemeinde. „Wo zwei oder drei in meinem Namen zusammen sind, DA (Hervorhebung von mir) bin ich mitten unter ihnen“ (Matthäus 18,20). Halleluja!

[Hörtipp: J.S.Bach: Christ lag in Todes Banden Christ lag in Todes Banden BWV 4.2 Fassung John Eliot Gardiner]