

Erschallet, ihr Lieder (BWV 172)

Das Pfingstereignis wird in keinem der Evangelien berichtet, nur die Apostelgeschichte (2,1-13) schildert es. Das Evangelium des Festtages ist aus den Abschiedsreden Jesu bei Johannes (14,23-31; „Der Geist wird euch alles lehren“). Für die Kantate ergibt sich daraus die Möglichkeit, sich eng an beiden Lesungen zu orientieren und dadurch ein „Schon“ und ein „Noch nicht“ gleichzeitig zu thematisieren. So gesellt sich überschwänglicher Jubel völlig unproblematisch zu sehnlcher Zukunftserwartung, beides in wunderbarer Weise zum Ausdruck gebracht.

„Bach hat diese Kantate in Weimar zum 20. Mai 1714 komponiert. Sie ist wohl das dritte in der Reihe von Kirchenstücken, zu deren monatlicher Komposition und Aufführung er seit seiner Ernennung zum Konzertmeister [...] verpflichtet war“ (DÜRR). „Die Überschrift benennt in ‚rechter Muttersprache‘ (Martin Luther) das vokale und instrumentale Gotteslob: ‚Erschallet, ihr Lieder‘ (vokal)/ ‚erklinget, ihr Saiten!‘ (instrumental). Dies ist eine Art Kurzformel für das protestantisch akzentuierte Programm der Kirchenmusik“ (WALTER), vielleicht auch eine Abgrenzung gegen pietistische Bestrebungen, die Instrumentalmusik aus dem Gottesdienst zu verbannen (schon aus diesem Grund hätte Bach nie Pietist sein können!). „Dass hinfert nicht mehr ein äußerer Tempel vonnöten ist, sondern die Seele zur Wohnstatt Gottes werden kann, ist ein Grundzug des theologisch sehr dichten Kantatentextes, der damit ein von der Mystik geprägtes Pfingstverständnis zeigt“ (BÖTTICHER).

„Die Textdichtung stammt von Salomon Franck. Obwohl sie in seinen gedruckten Gedichtsammlungen fehlt, lässt sich seine Verfasserschaft doch an einer Reihe stilistischer Eigenheiten mit hinreichender Sicherheit erkennen. In formaler Hinsicht ist für diesen Typus Francks die Reihung mehrerer Arien und das Fehlen frei gedichteter Rezitative kennzeichnend. Inhaltlich steht die Dichtung, obwohl man Franck nicht als Pietisten klassifizieren kann, doch pietistischen Gedankengängen nahe; dies äußert sich allgemein in einem gewissen Gefühlsüberschwang (‚O seligste Zeiten‘), außerdem in der mystischen Haltung des Duetts der ‚Seele‘ mit dem ‚Heiligen Geist‘, das die dritte Arie der Kantate bildet. Auch der Schlusschoral, die 4. Strophe des Liedes ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘ von Philipp Nicolai (1599) ist ein frühes Beispiel jener gefühlsbetont-mystischen Grundhaltung, aus der der Pietismus hervorgegangen ist“ (DÜRR).

„In seiner Komposition sucht Bach den *festlichen* Charakter des pfingstlichen Textes hervorzuheben. Das Werk erhält dadurch – zumal im Eingangschor – einen auffallend ‚weltlichen‘ Zug; und es wäre nicht ganz undenkbar, dass eben jener Eingangschor auf eine verschollenen Glückwunschkantate zurückginge. Vielleicht war es aber auch nur den Wunsch Bachs, die Vielfalt der stilistischen Möglichkeiten (und damit seiner eigenen Fähigkeiten) zu zeigen, der ihn veranlasste, in den Eingangschören der 1714 begonnenen Kantatenreihe jeweils ein bestimmtes Kompositionsprinzip zu verwirklichen und dabei auch den festlichen Konzertsatz nicht zu übergehen“ (DÜRR).

„Insgesamt scheint Bach der Kantate geradezu eine Vorzugsstellung in seinem Œuvre eingeräumt zu haben, denn von kaum einem anderen Werk sind so viele Wiederaufführungen nachweisbar“ (SCHULZE).

Satz 1

„Das mit drei Trompeten und Pauken, Oboen und fünfstimmigen Streichern üppig besetzte Orchester beginnt einen mit 194 Takten recht langen, dreiteiligen konzertanten Satz. Im Vorspiel wird das fanfarenartig auf einem stabilen Dreiklang aufgebauten Thema (‚Erschallet‘) vorgestellt. Beim Vokaleinsatz wird diese Form jedoch nicht einfach imitiert, sondern kunstvoll gespreizt und auf drei Klanggruppen aufgeteilt (Chor, Trompeten, Streicher mit Oboen). In großzügigen, vielleicht Vivaldi oder Albinoni abgeschauten Sequenzen, führt Bach den Eingangssatz fort. Im Mittelteil, einem zweigeteilten Fugato, schweigen die Trompeten, die restlichen Instrumentalstimmen werden *colla parte* mit den Sängern geführt. Die langen, im fünfstimmigen Satz dicht verflochtenen Melismen über dem Wort ‚bereiten‘ vermitteln einen Eindruck davon, mit welchem Engagement Gott sich die Seele zu seiner Wohnung formt“ (BÖTTICHER).

Bach fasst „den Mittelteil des einleitenden Da-capo-Chorsatzes locker fugisch und gestaltet den Rahmenteil freier. Anscheinend gab dies Bach die Möglichkeit, auf eine eigene Instrumentaleinleitung zu verzichten und stattdessen dem Chorsatz ein Ritornell voranzustellen, in dem die Instrumente bereits die spätere Vokalmotivik einführen [...]. Den mitwirkenden Trompeten wird also nicht der Freiraum einer Einleitungsfanfara geboten [...], sondern sie werden in das Gesamtensemble einbezogen“ (Konrad Küster). In diesem Mittelteil „wechselt die Satzweise zu imitierender Polyphonie des von den Streichinstrumenten verstärkten Chores; und es ist reizvoll zu beobachten, wie Bach in diesem zweigliedrigen motettischen Mittelteil das Imitationsgeflecht zunächst vom Bass her nach oben aufbaut, um es in der zweiten Hälfte vom Sopran her bis zum Bass hinabzuführen“ (DÜRR).

Satz 2

Das folgende Bibelwortrezitativ – das einzige Rezitativ der Kantate – „wiederholt inhaltlich einen Teil der Evangelienlesung und stellt zugleich das Thema für die ‚Auslegung‘ der madrigalischen Sätze“ (DERS.), „wobei die Schlusswendung des Textes ‚und Wohnung bei ihm machen‘ in arios angelegter Ausweitung mehr als die Hälfte des kurzen Satzes ausmacht“ (SCHULZE).

„Auf einem liegenden Orgelpunkt wird die Hälfte des Textes, die von der Liebe glaubender Menschen zu Gott redet, deklamiert; erst der Ausdruck der Liebe des Vaters zu seinen Menschen erhält eine andere harmonische Färbung. Damit ist der Ausdruck des Kommens erreicht, der alsbald eine musikalisch gehende Bewegung initiiert; sie erhält eine ‚ariöse, rhythmisch gefestigte Fassung‘ (DÜRR), die das Wohnungmachen mit einbezieht. Insbesondere fällt im Continuo eine dreimalige gleichartige und jeweils einen Ton tiefer ansetzende Figur auf, die bei Bach oft als Freudenrhythmus vorkommt und identifizierbar ist; sie symbolisiert das Kommen und Wohnungmachen des dreieinigen Gottes [...] im glaubenden Menschen“. Bach bemüht sich hier „ausdrücklich um eine subtile Gliederung des Textes, die nicht zuletzt durch ihre wiederholenden Teile den Fortgang der gesamten Kantate in den Blick nimmt: zunächst die Bitte um Einkehr des dreieinigen Gottes (Satz 3), dann die Anbetung des Heiligen Geistes (Satz 4) und schließlich das einvernehmliche Gespräch zwischen der gläubigen Seele und ihrem Herrn (Satz 5). Gerade dieser letzte Gedanke erhält durch die beiden letzten Takte des Rezitativs einen sinnfälligen Ausdruck, indem zunächst die Vokalstimme nach unten geführt und die Continuostimme nach oben geführt auf einander zugehen, um sich dann im Unisono der letzten vier Töne zu vereinen“ (PETZOLDT).

Das letzte Wort, „machen“, ist im tiefen C komponiert; man hört förmlich, wie Gott sich setzt. Mit dieser „Unisono-Abwärtsbewegung beider Stimmen in C-Dur, die sich in den tiefen Grundton einsenkt und ihn aushält“, werden alle konventionellen Kompositionsregeln überschritten, und Bach gibt „den Blick auf die Prämissen seines Rezitativ-Ariosos frei. Die im Unisono sich ereignende mystisch-symbolische Vereinigung der beiden Stimmen zeigt im Nachhinein, wovon das Rezitativ generell lebt, nämlich aus dem Spiel der beiden *verschiedenen* Stimmen. Dieses Unisono ist ein musico-theologischer Höhepunkt in Bachs Werk: musikalisch die gezielt eingesetzte Regelüberschreitung als Zuspitzung, theologisch ein musikalisches Sinnbild der Unio mystica“ (WALTER).

Satz 3

Für die „prächtige Bassarie“ (SPITTA) ‚Heiligste Dreifaltigkeit‘ „wählt Bach die seltene Besetzung von Trompetenchor (und Continuo) als konzertierendem Widerpart zum Singbass, – eine Instrumentation, die zu ihrer Zeit ein besonderes Gewicht dadurch erhält, dass die Trompete als spezifisch ‚höfisches‘ Instrument gilt, hier also eingesetzt wird, um die Königsherrschaft Gottes zu symbolisieren“ (DÜRR). „Nach der Vox Christi singt die Vox fidei. In seiner Experimentierfreude wählt Bach dafür eine Besetzung, die in seinem gesamten geistlichen Vokalwerk singulär ist“ (WALTER): nur Trompeten, Pauken und Fagott. Diese Arie „ist ein schönes Beispiel der Bach’schen Auslegungskunst. Sie beginnt mit einem einzigen Basston, den man als Zeichen für die Unität, von der alles seinen Ursprung hat, sehen kann. Die drei Trompeten intonieren unisono eine absteigende C-Dur-Fanfare. Dabei kann man im Sinne der Barockzeit den erklingenden Durdreiklang ganz direkt als Abbild des göttlichen Geheimnisses der Dreieinigkeit verstehen [...]. Die erste Trompete löst sich in den Ritornellen aus dem kompakten Bläsersatz und brilliert mit virtuosen Diminutionen (bis zu 45 Zweiunddreißigstelnoten in unmittelbarer Folge!), was auf den heute wieder gespielten lochlosen historischen Trompeten eine enorme Herausforderung ist“ (BÖTTICHER).

Im B-Teil der Arie gibt es „bedeutsame Wiederholungen, die den Eindruck machen, als ob es Bach noch auf eine Vervielfachung des Imperativs ‚komm doch‘ angekommen wäre“ (PETZOLDT). Man könnte sagen: Während die Instrumente das „Schon“ zelebrieren, artikuliert der Gesang das „Noch nicht“.

„Zu denken gibt bei diesem Satz überdies eine *Verschreibung* des Komponisten. An einer einzigen Stelle variiert er, vielleicht unbewusst, den vorgegebenen Wortlaut ‚kehre bei uns ein‘ in ‚ziehe bei uns ein‘. Das könnte ein Flüchtigkeitsfehler sein, wie er auch Bach gelegentlich unterläuft, wäre nicht ausgerechnet hier zugleich die musikalische Gestaltung bemerkenswert. Gerade an dieser Stelle nämlich pausiert das Trompeten-Feuerwerk, und Bach mutet dem Bassisten einen unsanglichen Sprung vom Leitton *fis* in den tiefen Grundton *g* zu. Zur veränderten ‚Grammatik‘ des Klangbildes tritt eine ‚Vokabel‘, die wir eher aus der Passionsmusik kennen. Offenbar will Bach mitten in der geistlichen Freude zugleich an die *Passion* erinnern. Das Wort ‚einkehren‘ gehört zum pneumatologischen ‚Sprachspiel‘ und meint das Kommen des Geistes [...]. ‚Einziehen‘ jedoch ist ein Wort aus dem Passionswortschatz, das an den Palmsonntag denken lässt: Jesus zieht in Jerusalem ein. Indem Bach den Passionsaspekt mit dem Saltus duriusculus *fis-g* musikalisch absichtsvoll andeutet, fließt ihm zugleich das hierfür passendere Wort ‚einziehen‘ aus der Feder. Was die jeweiligen Sänger an dieser Stelle in Bachs Weimarer und Leipziger Aufführungen gesungen haben, ist unbekannt. Auch die heutigen Interpreten müssen sich entscheiden, ob sie dem

Libretto (,einkehren') folgen oder Bachs mehr oder weniger bewusst eingefügter Variante (,einziehen'), die nicht ohne Sinn ist" (WALTER).

Satz 4

„Die Tenorarie ‚O Seelenparadies‘ ist als (erneute) Aufforderung an den Menschen zu verstehen, seine Seele auf die Ankunft des Heiligen Geistes vorzubereiten“ (BÖTTICHER). „Es ist verständlich, dass auf die Prachtentfaltung von Eingangschor und erster Arie ein erheblicher Kontrast folgen musste“ (DÜRR). Der Satz steht „in denkbar größtem Gegensatz zur Kleingliedrigkeit“ der Bassarie: „Nicht nur wechseln das Tongeschlecht vom Dur zum Moll, die Besetzung von Trompeten und Pauken zu Streichinstrumenten, vom Bass zum Tenor, das Taktmäß vom $4/4$ - zum $3/4$ -Takt. Es ist vor allem die Weiträumigkeit der vom sonoren Klang der vereinigten Streichinstrumente vorgetragenen ‚unendlichen Melodie‘, die wohl den nie versiegenden ‚langen Atem‘ des Heiligen Geistes symbolisieren soll“ (SCHULZE).

Bach fasst „die Violinen und Bratschen zusammen; damit ergibt sich eher ein Tutti- als ein Solo-Charakter. Da die Bratschen eine Quinte tiefer gestimmt sind als die Violinen, ist sogar der Tonvorrat begrenzt; die tiefe Bratschenlage, die von der Violine nicht erreicht werden kann, muss ebenso ausgespart werden wie aus entsprechenden Gründen die hohe Violinlage. Damit kann die Tenorstimme weiter hervortreten“ (KÜSTER).

Das Unisono von Violinen und Bratschen hat die Kommentatoren reihenweise zu lyrischen Schwärmereien veranlasst: Dürr erkennt „das Wehen des göttlichen Geistes“, bei Bötticher „stellt sich das Urbild des auf dem Wasser schwebenden Geistes am ersten Schöpfungstage ein“, Spitta mutet „die Gänge der vereinigten Geigen wie ziehende Frühlingsdüfte an“, und für Albert Schweitzer versinnbildlicht die Violinfigur „das geheimnisvolle Wehen des Himmelswindes. Wer je den Sang fern rauschender Tannenwälder vernahm, wird ihn darin wiedererkennen“.

Satz 5

Dieser Satz, der „eine selbst bei Bach überraschende Innigkeit und Überschwänglichkeit“ atmet (SPITTA), ein Liebesduett zwischen Seele und Heiligem Geist, „könnte auch einer Barockoper zu virtuosem Glanz gereichen“ (WALTER).

Die Anlage ist höchst kunstvoll. Dieser Satz „verdient besondere Beachtung; denn hier kommt es zwischen dem dialogisierenden Text des Duettes und dem des Liedes zusätzlich zu einem Gespräch, das typisch für Bachs subtile musikalische Textbehandlung ist und zugleich den Hörern Gelegenheit gibt, in eine geistliche Meditation einzutreten“ (PETZOLDT). „Hier hat Bach die dreistrophige Dichtung, die dem Duett zugrunde liegt, mit dem Choral ‚Komm, Heiliger Geist, Herre Gott‘ kombiniert; und dieser Choral wird – durch überreiche Auszierung kaum mehr erkennbar – von der Oboe (bei späterer Aufführung von der obligaten Orgel) zeilenweise zum Duettgesang vorgetragen. Schon das Eingangsritornell lässt die Choralweise in den Spitzentönen der Ostinatofiguren des Violoncellos anklingen, und mit dem Beginn des Vokalteils erweitert sich der Satz zum Quartett, gebildet aus Sopran (Seele), Alt (Heiliger Geist), Oboe (Choral) und Violoncello (Continuo), – einem Satz von bewundernswerter, filigranhafter Polyphonie“ (DÜRR). Das auffälligste Merkmal der dritten Strophe „besteht in dem vielfältigen und immer wiederholten Wunsch der gläubigen Seele, ‚Komm herein‘, der zu der gleichzeitigen Beteuerung der liebenden Verbindung durch den Heiligen Geist erklingt“ (PETZOLDT).

Satz 6

„Nach diesem ekstatischen Höhepunkt ließe sich eine Rückkehr in die gewohnte Sphäre denken, doch der anschließende Choraltext ist dafür denkbar ungeeignet: Er stammt von Philipp Nicolai, der mit seinen kurz vor 1600 geschaffenen Liedern ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘ und ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme‘ selbst wesentlich zur Prägung der geschilderten geistlichen Barocklyrik beigetragen hat“ (SCHULZE). Der festliche Schlusschoral („Von Gott kömmt mir ein Freudenschein“) ist eine Strophe des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, das, wie passend!, ursprünglich „Ein geistlich Brautlied“ betitelt war. In diesem Choral tritt, „wie oft in Bachs frühen Kantaten, zum schlicht-vierstimmigen Chorsatz mit Instrumenten noch eine selbstständige, fünfte Stimme der 1. Violine“ (DÜRR), die den „Freudenschein“ ausdrückt (BÖTTICHER). „Am Beginn des Abgesangs intensiviert Bach noch diese freundlich-spielerische Geste über völlig unbewegten homophonen Halbakkorden der Vokalstimmen: dann geht die Violine dazu über, die bis zum Schluss im Bass und in der Violinenstimme durchlaufende Achtelbewegung anzuführen“ (PETZOLDT).

Der Schluss „Auf dein Wort komm ich geladen“ „öffnet die Kantate „mystagogisch in das Geschehen des Gottesdienstes hinein“ (WALTER).

Satz 7

In einigen Aufführungen Bachs erscheint die „Wiederholung des Eingangschors als formale Abrundung“ (DÜRR). „Mit der Wiederholung des Eingangschors ergibt sich eine siebenteilige Form, die an die sieben Gaben des Geistes erinnert“ (BÖTTICHER). Diese „rückt die drei Arien in die Mitte des Werkes, die einerseits umgeben sind von Christusrezitativ (Satz 2) und Choral (Satz 6), andererseits gerahmt sind durch den dreiteiligen Satz, der als Satz 1 und 7 fungiert. Der Aufbau zeigt sich nun ganz symmetrisch, was auch die Deutung wirkungsvoll unterstützt, die sowohl durch die Struktur als auch durch die Musikalisierung Bachs erreicht wird“ mit der Anbetung des Heiligen Geistes als „Geist der Schöpfung, Erlösung und Heiligung“ (PETZOLDT).

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten

Das Zitat aus den Abschiedsreden Jesu im Johannesevangelium wird von Bach in drei seiner vier erhaltenen Kantaten zum Pfingstsonntag vertont. Und jede Version hat ihren Reiz und ihre Besonderheit.

Die Kantate 172 bietet die „klassische“ Form: Der Text ist ein Herrenwort, ein wörtliches Zitat aus der Bibel, und wird konsequent vom Bass als der „Vox Christi“ dargeboten. „Anders als neun Jahre später in BWV 59 oder zehn Jahre später in BWV 74 (Bearbeitung des Satzes aus BWV 59), wo Bach jeweils dieses Wort im sachlich-mottohaften Sinn auffasst und vertont, geht er hier bewusst von dem Charakter eines Herrenwortes aus“ (PETZOLDT). „In seiner Leipziger Zeit, wird Bach solche Bibelworte an den Anfang des Werkes stellen und vorzugsweise als großangelegten Chor komponieren (z.B. denselben Text in Kantate 74). Im Jahr 1714 zieht er die eindringlich deklamierende Form des Rezitativs vor, das durch die ariose, rhythmisch gefestigte Fassung der Schlusstakte in seiner Bedeutsamkeit hervorgehoben wird“ (DÜRR).

Kantate 59 bringt das Bibelwort zum Eingang als Duett von Sopran und Bass. Der Satz wirkt eigentümlich „durch seinen Verzicht auf die übliche Vierstimmigkeit des Vokalparts. Die

stattdessen anzutreffende Anlage als Duett für Sopran und Bass legt einen Vergleich mit der Kompositionsweise der Köthener Zeit vor Frühjahr 1723 nahe, da dort die Besetzung mit nur zwei Singstimmen in Ensemblesätzen dominierte. Ungeachtet der selbstgewählten Beschränkung des äußeren Aufwands entwickelt der Satz einen bemerkenswerten Reichtum an polyphonen Kombinationen und lässt so den Text in immer neuer Beleuchtung erscheinen. Das von einem kurzen, prägnanten Kopfmotiv bestimmte wechselseitige Vor- und Nachsprechen mündet erst im fünften Anlauf in einen synchronen Vortrag des Herrenworts durch die beiden Singstimmen“ (SCHULZE). Die Vermutung, dass es sich bei dem Duett „um das Miteinander von gläubiger Seele und Vox Christi handelt“ (PETZOLDT), ist nicht aufrecht zu halten: Christus würde nur dauernd nachsingen, was die Seele ihm vorsingt. Naheliegender ist wohl eine Vergewisserung der Seele (Sopran) durch die Vox fidei (Bass).

Kantate 74 beginnt gleichfalls mit dem Bibelwort, der Satz ist allerdings als Chor gestaltet, „eine geschickte Erweiterung des Duetts aus Kantate 59: Der Instrumentalsatz wurde um eine dritte Trompete und einen dreistimmigen Oboenchor bereichert und der bisher den Streichern zugewiesene Part wirkungsvoll auf Streicher und Oboen so aufgeteilt, dass bald die Streicher, bald die Oboen, bald beide gemeinsam an seiner Ausführung teilhaben. Grundsätzlich bleibt die Struktur des Urbildes (und mit ihm seine Taktanzahl) erhalten. Auch die Ausdehnung der fünf vokalen Duettabschnitte auf den vierstimmigen Chor geschieht ohne Änderung des Grundplanes.“ Der Vokalpart wird angereichert „durch Vokalisierung bisher instrumentaler Partien, durch Übertragung bisher selbstständig geführter Basspartien an den Alt und Zusammengehen der neuen Bassstimme mit dem Continuo, durch Hinzukomponieren neuer Stimmen“ (DÜRR). „Intensiver noch als in BWV 59, Satz 1, ist der Satz im Sinne des Mottohaften vertont [...]. Dass der gesamte Chor musiziert [...], lässt den Gedanken aufkommen, Bach habe in dem musikalischen Schritt von BWV 59, Satz 1 zu BWV 74, Satz 1, auch einen theologisch-textinterpretatorischen vollzogen [...]. Die Zusage der göttlichen Liebe – im biblischen Text ein Christuswort – bedarf bei den glaubenden Menschen einer immer erneuten Erinnerung um der fortwährenden Bewahrung und Beobachtung willen. Dieser Vollzug meint einen immer neuen Prozess bei den glaubenden Menschen“ (PETZOLDT). Es ist nicht mehr die Stimme Christi, die hier ertönt, es ist nicht mehr das Selbstgespräch der Seele mit ihren Glaubenswahrheiten, sondern es ist die Gemeinde, die sich im Glauben und gemeinsamen Bekenntnis der Heilszusage vergewissert.

Doch mit den Singstimmen „ergibt sich kein ‚Chor‘ im engeren Sinne, denn sie werden eher in wechselnde Teilgruppierungen zusammengefasst, und nur kurzzeitig ergibt sich ein vollstimmiger Vokalsatz. Der Wechsel zwischen unterschiedlichen Musiziergruppen [...] geht sogar so weit, dass nie das Gesamtensemble zusammengeführt wird“ (KÜSTER). Sollte das ein Hinweis auf Meinungsverschiedenheiten in der Gemeinde sein, die immer wieder zusammenfindet, aber nie so ganz?

[Hörtipp: BWV 74.1 und 59.1]