

29

For the Third Sunday after Trinity
21 / 135 / 1044

Fraumünster, Zürich

I first conducted BWV 21 **Ich hatte viel Bekümmernis** in 1979. It struck me then as one of the most extraordinary and inspired of Bach's vocal works, and remains so now when I have become much more familiar with all the other cantatas. Crucial gaps in the surviving source material make the genesis of this two-part Weimar cantata a subject of contention amongst Bach scholars. Most would now accept a chronology in which a shorter version probably antedates its first documented outing (Weimar, 17 June 1714) and expands to an 11-movement work '*per ogni tempo*', possibly for performance in Halle in December 1713. It is then revised in Bach's Köthen years (transposed up a tone and perhaps performed in conjunction with his application for the post of

organist at the *Jacobikirche* in Hamburg in November 1720), and reaches its familiar form as the third cantata Bach performed (13 June 1723) on taking up his duties in Leipzig, where it was possibly revived more than once in later years. In every version it is the psalm verses (Nos 2, 6 and 9) that provide the supporting pillars for the whole structural edifice. Their close resemblance to the psalm choruses of his earliest cantatas (BWV 150 and 131) in the sectional switches of tempo and texture point to their having been conceived soon after Bach's move to Weimar in 1708 (despite the fact that his cantata output there is thought to have begun some five years later), an impression strengthened by the similarity of the dialogue between the Soul and Jesus (No.8) to the *Actus tragicus* (BWV 106), and of the chorale arrangement in motet style (No.9) to the second and fifth movements of BWV 4. Yet it is precisely the juxtaposition of these earlier styles with two 'modern' Italianate arias (Nos 3 & 5) and *accompagnati* (Nos 4 & 7) that turns this into such a fascinating and pivotal work in Bach's *oeuvre*.

It opens with a *sinfonia* in C minor of miraculous poignancy, the oboe and first violins exchanging arabesques and coming to rest on no less than three pauses replete with gestural pathos. The end result is that even before the voices enter, the idea of 'Bekümmernis' ('affliction') is firmly established in the listener's mind, a mood that persists through all six movements of Part I, five of them set almost obsessively in C minor. Bach's cavalier way of ignoring poetic metre, and his propensity to allow instrumental textures to vie with, and even overwhelm, vocal melody, offered an easy target for the

theorist Johann Mattheson. It was specifically his flouting of the accepted conventions of text-setting that provoked Mattheson's ire on this occasion and led him to go for Bach's jugular in a scathing attack on the repeated 'Ich's' which precede the fugal presentation of the opening chorus. It seems strange that he should not have grasped Bach's rhetorical purpose behind this repetition – to underline the sinner's culpability and the slough of despond from which only God's comfort can rescue him. This pertains still more to the version of the cantata that Mattheson might have heard in Hamburg (shorn of its opening *sinfonia*): Bach's aim is to prepare the listener for the fugal working-out of the penitential text by emphasising the personal nature of the penitent's affliction – '*My heart was deeply troubled*'.

Perhaps it was less the thrice repeated 'Ich's' that irritated Mattheson than the gratuitous repetition of whole phrases both here and in Nos 3 and 8. Yet this is a deliberate and effective strategy: by presenting the voices in fugal succession, Bach builds up a composite portrayal of personal affliction shared out between the singers, the instrumentalists joining in only every three bars to coincide with the words 'in meinem Herzen' and to reinforce the mood of disquiet and heaviness of heart. The problem here lies not, as Laurence Dreyfus suggests, in the disproportion given by Bach to the first part of the psalm verse and its sequel 'in meinem Herzen', nor that he 'fails to set [it] with a convincing or audible declamation'. Only a bad performance will allow the instruments to overwhelm the voices or mask the audibility of the words at this point.

The music pauses on the word 'aber', in *adagio* –

a bridge to an optimistic section marked *vivace*, in which God's consolations are welcomed as refreshment to the afflicted spirit ('erquicken meine Seele') in an extended three-and-a-half bar *melisma* for all voices and instruments. Lest the contrast be too glib or facile, Bach slows the tempo again to *andante* for a last presentation of 'deine Tröstungen' ('Thy comforting words') before an implied return to *vivace* for the 'erquicken' phrase with which this opening choral tableau concludes.

Next comes a soprano aria with oboe, still in C minor, 'Seufzer, Tränen, Kummer, Not', a tragic lament replicating the gestures of a slow dance in 12/8, in which everything seems to grow out of the rootstock of the oboe's seven-bar introduction. In its concision and emotional profundity it declares itself the not-so-distant ancestor of Pamina's 'Ach, ich fühl's' from *The Magic Flute*. Was this one of the scores Mozart studied on his visit to Leipzig in 1789? It seems that at least for one performance Bach assigned the ensuing *accompagnato* (No.4) to the soprano (the 'soul'). The tenor aria (No.5) in F minor contains traps for the unwary: if you misread the phrase-structure and allow the melodic stresses to synchronise with the bass-supported harmonies you can end up inflecting an unimportant word like 'von' (now that *would* have been a red rag to Mattheson!) until you realise that Bach has shunted the violins and violas a quaver ahead of the vocal line to augment the Schubertian liquidity of those 'streams of salt tears'. There is a case for making the *adagio* which follows the stormy middle *allegro* section slightly slower than the initial *largo*, to give enhanced emphasis to the 'trübsalsvolle Meer'

(‘sorrow-laden sea’), before returning to tempo for the *da capo*.

Bach now gives us a setting of words from Psalm 42, ‘Was betrübst du dich, meine Seele’, by the solo quartet that draws on the expressive penitential motet style of the preceding generation (Matthias Weckmann, Nicolaus Bruhns and Bach’s older cousin Johann Christoph). This is taken up by the choir and orchestra before an animated fugal presentation of ‘und bist so unruhig’ (marked *spirituoso*), which only grounds itself with the words ‘in mir’ (*adagio*). ‘Harre auf Gott’ (‘Hope thou in God’) precedes four exquisite bars of sustained instrumental harmonies over a pedal B flat, allowing the oboe, the true voice of the unquiet spirit throughout this cantata, to tug on the heart-strings, before the voices re-enter affirmatively with ‘denn ich werde ihm noch danken’, given twice. This leads to a permutation fugue ‘dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist’, first by the four *Concertisten*, then the oboe, then the upper strings one by one, before the whole ensemble joins in, culminating with a majestic *adagio* and an affirmative (but as we shall see, provisional) C major cadence.

Now follows the sermon and an implied lapse of time as the believer is left to contemplate the moment when God will reveal His salvation. The second part of this astonishing cantata – which constitutes a music-drama all of its own in the way that it moves from earthly tribulation to a vision of eternity – opens in the relative major with a memorable example of Bach’s frequent dialogues between the ‘soul’ (soprano) and Jesus (bass): here as an *accompagnato* of an almost Mozartian range of vocal expression and harmonic opulence, and leading to a duet (with continuo) of

thinly-disguised sexual imagery (No.8). ‘Komm, mein Jesu, und erquicke’, sings the soul; ‘Ja, ich komme und erquicke’, answers Jesus. Devotion and carnality mingle in electrifying conjunction. Only the thinnest of membranes separates this from the love duet between Diana and Endymion in the ‘Hunt’ cantata (BWV 208, No.12) composed in February 1713. There are instances of a feline type of chiding (‘Nein, ach nein, du hassest mich!’), moments of capitulation and a triple-rhythm dance of joy, before a truncated return to the opening music and a euphonious meeting of minds when the two voices move in parallel twelfths. A touching final phrase for the continuo confirms that the union or ‘refreshment’ has duly been concluded.

The mood of balm and serenity is prolonged in the extended movement in G minor (No.9), in which three of the four solo voices exchange the words ‘Sei nun wieder zufrieden’, this time from Psalm 116, in blissful fugal phrases against what was evidently one of Bach’s favourite chorales, Georg Neumark’s ‘Wer nur den lieben Gott lässt walten’, in the tenor line. It is only after a second strophe that the strings (supported in Leipzig by the *Ripienisten*, the oboe and four trombones) join in the chorale, which now passes to the sopranos, whose sentiment is more optimistic: ‘Die folgend Zeit verändert viel / und setzet jeglichem sein Ziel’ (‘the future will transform much / and set an end for all of us’). A jubilant tenor aria follows, in which the singer deliberately contradicts the continuo’s unequivocal *hemiola* expressing ‘sorrow’ and ‘pain’ with a downbeat accent on ‘verschwinde’ (‘vanish!’): Bachian humour at its most effective. The ‘B’ section contains a play on words: ‘verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein’ – ‘transform your whining into wine’.

This idea of ‘transformation’ – of sorrow into joy and of Bach’s modest oboe-and-strings ensemble into a celestial band led by three trumpets and timpani – permeates the final tableau and lifts the believer out of his former gloom. It begins with the passage from Revelation (5:12-13), ‘Worthy is the Lamb that was slain’, so familiar from Handel’s *Messiah*. (One could well ask whether Handel, with his keen eye for what has been called ‘transformative imitation’, hadn’t seized on it as a useful paradigm for his great closing chorus: there are the same imposing blocks of homophonic declamation and sense of mounting excitement drawing on the most elementary and compelling armaments in the eighteenth-century composer’s locker.) This superlative chorus culminates in another permutation fugue which symbolically reverses the key, instrumentation and rhythmic character of the one that concludes Part I; even if it were added only at a later stage by Bach, it seems absolutely integral to his overall design and to the fulfilment of the structure as a whole. Unlike, say, the instantaneous switch from C minor to C major in the Finale of Beethoven’s Fifth Symphony, Bach insists that we experience the agonising delay in our release from the inescapable sorrows of worldly life and hear in this modulation how these will eventually be lifted as a result of God’s *Trost* (comfort) and *Erquickung* (refreshment), leading to the time when we see him ‘face to face’.

Bach’s only other cantata for this Sunday, BWV 135 **Ach Herr, mich armen Sünder**, was composed and presumably rehearsed in June 1724, before he travelled to Gera to test the organ there, which means that he never actually supervised or

performed it himself. This short, pithy, penitential cantata is the fourth in his second Leipzig cycle, part of an impressive sequence that begins with BWV 7, with its violin concerto-like opening fantasia and the *cantus firmus* in the tenor, and continues with BWV 20, with its French overture beginning and *cantus firmus* in the soprano, and last week’s BWV 2, opening in old motet style, with the *cantus firmus* in the alto. Together they make a fascinating and contrasted portfolio of choral fantasia openings.

In the opening tableau Bach intertwines two oboes over a plain unison presentation of the Passion chorale tune in the upper strings (no bass line as yet!) before they too get caught up in the oboe’s tracery. Then the basses enter with the theme in diminution, played by cello, bass, bassoon and bass trombone. It all adds up to a slow, ritualistic portrayal of a penitential sinner seeking reprieve and is deeply affecting, especially at the point where Bach piles on the agony with a succession of self-incriminating first inversions: ‘Mein Sünd, mein Sünd, mein Sünd...’.

The mood continues in the tenor recitative (No.2), imploring the ‘physician of souls’ to heal the sick and weak sinner. Balm is offered in the tenor aria with two oboes, with its description of how everything in death is silence (‘alles stille... stille... stille’). An alto recitative begins *adagio*, like an aria, ‘I am weary with sighing’, and goes on: ‘my spirit has neither strength nor power, for all night long... I lie bathed in sweat and tears. I almost die with worry, and sorrow has aged me’, words that struck me as being painfully appropriate to our current funding dilemma. And I could identify with the magnificently defiant bass aria, with the first violins behaving like virtuoso

storm petrels – ‘Weicht, all ihr Übeltäter!’ (‘Begone, all you evildoers!’). This is superb angry music, with Bach fuming at the delinquent malefactors (he met enough of them in his professional life). He concludes with a rousing ‘Glory to God’, to the same Passion chorale by Cyriakus Schneegaß (1597).

With only two extant cantatas for this Sunday we found room to include Bach’s so-called Triple Concerto, BWV 1044, a work that despite its superficial similarity (at least in scoring) to Brandenburg Concerto No.5 seems to inhabit a different stylistic milieu to that of Bach’s other concerti – one much closer, in fact, to that of his eldest sons. The Bach scholar Peter Wollny has come to the rescue, showing how the extant sources (copies made by two of Bach’s pupils, Agricola and Mützel), the role of the concertino flute and violin in mediating between the solo harpsichord and the string ripieni, and the unprecedented use of multiple stopping and pizzicati assigned to the tutti strings, all point to one conclusion: that this was Bach’s attempt to emulate the Berlin orchestral style of the 1740s. Wollny concludes that the skilful adaptations of the Prelude and Fugue in A minor for solo harpsichord, BWV 894, for the outer movements, and of the organ sonata in D minor, BWV 527, for the middle movement, were most likely made in connection with one of Bach’s visits to the Berlin court (where his middle son Carl Philipp Emanuel was employed) in either 1740 or 1747.

Doubts as to whether Bach himself made (or simply oversaw) the transcription of this concerto can hardly extend to the central movement: in the way it is expanded for four voices we have a prime example of the pleasure Bach took in converting trios ‘on the

spur of the moment’ (according to CPE Bach) into complete quartets with far greater complexity of texture. Before it passes to the flute the fourth voice is assigned to the violin – an accompanying pizzicato figure designed to emulate the plucked tones of the harpsichord.

The ‘Evangelisch-Reformierte’ *Fraumünster* in Zürich dates from 1250 and must be one of the most ecumenical of all churches, having existed as a Benedictine convent for aristocratic southern German ladies until the last abbess converted to Protestantism in 1524, then used variously as a place of worship by Veltliner and Huguenot refugees, by the Russian Orthodox Church and once more by the Catholics. Despite his enthusiasm and talent for music, Ulrich Zwingli, who led the Reformation in Zürich, banned all music in church because of its ability to seduce the senses. Calvin’s disdain for ‘dissolute chansons’ similarly restricted singing in church to the monophonic Geneva Psalter (1543), considering all the rest to be ‘the instrument of lasciviousness or of any shamefulness... for there’s hardly anything in the world with more power to turn or bend... the morals of men... [having] a secret and almost incredible power to move our hearts in one way or another’. Ironically and unintentionally, this is one of the most perceptive and positive observations about music made at the time.

© John Eliot Gardiner 2010
From a journal written in the course of the Bach Cantata Pilgrimage

Kantaten für den Dritten Sonntag nach Trinitatis

Fraumünster, Zürich

BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis habe ich zum ersten Mal 1979 dirigiert. Diese Kantate beeindruckte mich damals als eines der ungewöhnlichsten und einfallsreichsten Vokalwerke Bachs, und das ist auch heute noch so, nachdem ich mit all den anderen Kantaten sehr viel vertrauter geworden bin. Wesentliche Lücken im überlieferten Quellenmaterial machen die Entstehung dieser zweiteiligen Weimarer Kantate zu einem Streitpunkt unter Bach-Forschern. Die meisten akzeptieren inzwischen eine Chronologie, der zufolge eine kürzere Fassung vermutlich zu einem früheren Zeitpunkt entstanden war als die erste dokumentierte Aufführung (Weimar, 17. Juni 1714) und diese zu einem elfsätzigen Werk ‚per ogni tempo‘ erweitert wurde, möglicherweise zur Aufführung in Halle im Dezember 1713 bestimmt. In Bachs Köthener Jahren wurde sie dann überarbeitet (einen Ton nach oben transponiert und vielleicht im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um das Amt des Organisten im November 1720 an der Hamburger Jacobikirche aufgeführt) und erreichte ihre jetzt bekannte Form als die dritte Kantate, die Bach vorstellte (13. Juni 1723), als er seinen Dienst in Leipzig antrat, wo sie in späteren Jahren dann möglicherweise noch mehrere Male zu hören war. In jeder Version liefern die Psalmverse (Nr. 2, 6 und 9) die Stützpfeiler des gesamten Gefüges. Ihre große Ähnlichkeit mit den Psalmchören seiner frühesten Kantaten (BWV 150 und 131) an den

Stellen, wo Tempo und Textur wechseln, deuten darauf hin, dass Bach sie 1708 kurz nach seiner Umsiedlung nach Weimar verfasste (wenngleich vermutet wird, er habe dort seine ersten Kantaten erst rund fünf Jahre später geschrieben). Diesen Eindruck bekräftigt die Ähnlichkeit des Dialogs zwischen der Seele und Jesus (Nr. 8) mit BWV 106 *Actus tragicus* sowie der Choralbearbeitung im Motettenstil (Nr. 9) mit dem zweiten und fünften Satz von BWV 4. Doch genau dieses Nebeneinander zwischen diesen früheren Stilen und zwei ‚modernen‘ italienischen Arien (Nr. 3 & 5) und *Accompagnati* (Nr. 4 & 7) macht die Kantate zu einem so faszinierenden und zentralen Werk in Bachs Schaffen.

Sie beginnt mit einer Sinfonia in c-moll von überwältigendem Schmerz, Oboe und erste Violinen tauschen Arabesken aus und kommen auf nicht weniger als drei, von gestischem Pathos erfüllten Fermaten zur Ruhe. Das Ergebnis ist, dass sich schon vor Einsatz der Stimmen der Gedanke der ‚Bekümmernis‘ im Bewusstsein des Hörers verankert hat – eine Stimmung, die in allen sechs Sätzen des ersten Teils bestehen bleibt, von denen fünf fast obsessiv in c-moll gesetzt sind. Bachs Unbekümmernheit, mit der er sich über das Versmaß hinwegsetzt, und seine Neigung, instrumentale Texturen mit der Vokalmelodie wetteifern oder diese gar erdrücken zu lassen, bot dem Theoretiker Johann Mattheson eine leichte Zielscheibe. Vor allem die Missachtung anerkannter Konventionen der Textvertonung erregte in diesem Fall Matthesons Zorn und animierte ihn zu einer vernichtenden Kritik an den wiederholten ‚Ichs‘, die Bach der fugierten Darbietung des Anfangschors voranstellt. Merkwürdig scheint,

dass er Bachs rhetorische Absicht hinter dieser Wiederholung nicht erfasst haben sollte – die Schuld des Sünders hervorzuheben und den Pfuhl der Verzagtheit vor Augen zu führen, aus dem nur Gottes Trost ihn erretten kann. Das betrifft noch mehr die Kantate, die Mattheson in Hamburg gehört haben mag (ohne die einleitende Sinfonia): Bachs Ziel ist es, den Hörer auf die fugierte Verarbeitung des Bußtextes vorzubereiten, indem er die ganz persönliche Bedrängnis des Büßers hervorhebt – ‚Ich hatte viel Bekümmernis‘.

Vielleicht waren es weniger die dreimal wiederholten ‚Ichs‘, die Mattheson verärgerten, als vielmehr die unbegründete Wiederholung ganzer Phrasen, hier wie auch in Nr. 3 und 8. Doch das ist eine absichtlich angewandte und wirkungsvolle Strategie: Indem er die Stimmen fugiert einsetzen lässt, erstellt Bach ein vielgestaltiges Porträt persönlicher Drangsal, die den Sängern gemeinsam ist, während sich die Instrumentalisten nur alle drei Takte bei den Worten ‚in meinem Herzen‘ hinzugesellen und die Stimmung der Sorge und Trübsal untermauern. Das Problem liegt hier nicht, wie Laurence Dreyfus meint, in dem Missverhältnis, in das Bach den ersten Teil des Psalmverses und seine Fortsetzung ‚in meinem Herzen‘ bringt, und auch nicht darin, dass er ‚verabsäumt, ihn auf überzeugende und hörbare Weise vortragen zu lassen‘. Nur in einer schlechten Aufführung könnte es geschehen, dass die Instrumente die Stimmen erdrücken oder die Verständlichkeit des Textes an dieser Stelle verschleiern.

Die Musik hält bei dem Wort ‚aber‘ inne, das den Vermerk *adagio* trägt – eine Überleitung zu einem optimistischeren, *vivace* markierten Teil, wo Gottes

Tröstungen in einem ausgedehnten, dreieinhalb Takte umfassenden und alle Stimmen und Instrumente einbeziehenden Melisma von der bekümmerten Seele als Erquickung begrüßt werden. Damit der Gegensatz nicht zu glatt oder leicht gerät, drosselt Bach das Tempo wieder zu *andante*, um noch einmal ‚deine Tröstungen‘ zu präsentieren, bevor die ‚erquickten‘-Phrase mit stillschweigender Rückkehr zu *vivace* dieses chorische Tableau beschließt, das die Kantate einleitet.

Ihm folgt eine Sopran-Arie mit Oboe, immer noch in c-moll, ‚Seufzer, Tränen, Kummer, Not‘, ein tragisches Klagegedicht, das die Gesten eines langsamen Tanzes im 12/8-Takt nachahmt und wo alles aus dem Wurzelstock der siebentaktigen Einleitung der Oboe zu erwachsen scheint. Mit seiner Prägnanz und emotionalen Tiefe erklärt es sich zum nicht so fernen Vorfahren von Paminas Arie ‚Ach, ich fühl's‘ aus der *Zauberflöte*. War das eine der Partituren, die Mozart 1789 bei seinem Besuch in Leipzig studierte? Es scheint, als hätte Bach bei wenigstens einer Aufführung das sich anschließende *Accompagnato* (Nr. 4) dem Sopran (der ‚Seele‘) zugewiesen. Die Tenor-Arie (Nr. 5) in f-moll enthält Fallen für den Unbedachten: Wenn man die Phrasen falsch interpretiert und zulässt, dass die Akzente der Melodie mit den bassgestützten Harmonien zusammentreffen, kann es geschehen, dass ein unwichtiges Wort wie ‚von‘ hervorgehoben wird (das wäre nun wirklich ein rotes Tuch für Mattheson gewesen!), bis man bemerkt, dass Bach die Violinen und Bratschen eine Achtelnote vor die Gesangslinie geschoben hat, um das Schubert'sche Fließen dieser ‚Bäche von gesalzenen Zähren‘ noch flüssiger zu gestalten.

Das *Adagio*, das dem stürmischen *Allegro*-Mittelteil folgt, sollte ein wenig langsamer genommen werden als das *Largo* zu Beginn, um dem ‚trübsalvollen Meer‘ besonderen Nachdruck zu verleihen, bevor beim *Da Capo* das vorgeschriebene Zeitmaß wieder aufgenommen wird.

Bach liefert uns nun eine Vertonung des Textes von Psalm 42, ‚Was betrübst du dich, meine Seele‘, für die vier Solisten, die auf den ausdrucksvollen Stil der Bußmotette zurückgreift, wie sie von der vorangegangenen Generation (Matthias Weckmann, Nicolaus Bruhns und Bachs älterer Cousin Johann Christoph) gepflegt wurde. Dieser Text wird vor einer lebhaften fugierten Darbietung der Worte ‚und bist so unruhig‘ (mit der Vortragsbezeichnung *spirituoso*), die erst ‚in mir‘ (*adagio*) wieder Boden gewinnt, von Chor und Orchester aufgenommen. ‚Harre auf Gott‘ geht vier wunderbaren Takten voraus, in denen instrumentale Harmonien über einem Orgelpunkt auf B gehalten werden, was der Oboe, die diese ganze Kantate hindurch die wahre Stimme des unruhigen Geistes ist, Gelegenheit gibt, zu Tränen zu rühren – bis schließlich die Singstimmen wieder einsetzen und zweimal versichern: ‚denn ich werde ihm noch danken‘. Das führt bei den Worten ‚dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist‘ zu einer Permutationsfuge, zuerst von den vier Concertisten, danach der Oboe, dann nacheinander von den hohen Streichern vorgetragen, bis schließlich das ganze Ensemble einstimmt, zu einem majestätischen *Adagio* aufstrebt und sich zur Bestätigung eine (wie wir sehen werden, provisorische) Kadenz in C-dur anschließt.

Nun folgt die Predigt, mit der stillschweigend

einige Zeit verstreicht, und die Gläubigen erhalten Gelegenheit, darüber nachzusinnen, wann Gott seine Erlösung offenbaren wird. Der zweite Teil dieser bemerkenswerten Kantata – die in der Weise, wie sie sich von irdischer Drangsal zu einer Vision der Ewigkeit bewegt, ein eigenständiges musikalisches Drama ist – beginnt in der parallelen Durtonart mit einem denkwürdigen Beispiel für Bachs häufige Dialoge zwischen der ‚Seele‘ (Sopran) und Jesus (Bass): hier als *Accompagnato*, das in seinem Ausdrucksspektrum und harmonischem Reichtum Mozart sehr nahe ist und zu einem Duett (mit Continuo) mit kaum verhohlener sexueller Symbolik hinleitet (Nr. 8). ‚Komm, mein Jesu, und erquicke‘, singt die Seele; ‚ja, ich komme und erquicke‘, antwortet Jesus. Hingabe und Sinnlichkeit gehen eine elektrisierende Verbindung ein. Nur eine sehr dünne Membran trennt dieses Stück von dem Liebesduett zwischen Diana und Endymion in der ‚Jagd‘-Kantate (BWV 208, Nr. 12), die im Februar 1713 entstand. Da gibt es Augenblicke katzenhaften Scheltens (‚Nein, ach nein, du hassest mich!‘), Momente der Kapitulation und einen Freudentanz im Dreiertakt, bevor die Musik des Anfangs in gestutzter Form zurückkehrt, wohlthuender Gleichklang erzielt wird und beide Stimmen sich im Duodezimat Abstand voranbewegen. Eine eingängige abschließende Phrase im Continuo bestätigt, dass die Vereinigung oder ‚Erquickung‘ gebühlich zum Abschluss gekommen ist.

Die trostvolle und heitere Stimmung setzt sich in dem ausgedehnten Satz in g-moll (Nr. 9) fort, wo drei der vier Solostimmen abwechselnd die Worte ‚Sei nun wieder zufrieden‘, diesmal aus Psalm 116, in fugierten

Phrasen voller Glückseligkeit gegen eine Melodie in der Tenorlinie vortragen, die offensichtlich zu den Chorälen gehört, die Bach besonders schätzte: ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘ von Georg Neumark. Erst nach einer zweiten Strophe (in Leipzig von den Ripienisten, der Oboe und vier Posaunen gestützt) stimmen die Streicher in den Choral ein, der nun zu den Sopranstimmen wechselt, deren Stimmung optimistischer ist: ‚Die folgend Zeit verändert viel / und setzet jeglichem sein Ziel‘. Eine jubelnde Tenor-Arie folgt, in welcher der Sänger mit einem abtaktigen Azent auf ‚verschwinde‘ der Hemiole des Continuos, die unmissverständlich ‚Kummer‘ und ‚Schmerz‘ ausdrückt, bewusst widerspricht: Bach’scher Humor, wie er schlagkräftiger nicht sein kann. Der ‚B‘-Teil enthält ein Wortspiel: ‚Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein‘.

Dieser Gedanke der ‚Verwandlung‘ – von Sorge in Freude und von Bachs bescheidenem Oboe- und-Streicher-Ensemble in ein von drei Trompeten und Pauken geleitetes himmlisches Orchester – durchzieht das abschließende Tableau und hebt den Gläubigen aus seiner früheren Schwermut. Es beginnt mit dem Zitat aus der Offenbarung (5, 12–13), ‚Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig‘, das aus Händels *Messiah* so vertraut ist. (Man könnte mit Recht fragen, ob es Händel mit seinem scharfen Blick für die sog. ‚transformative Imitation‘ nicht als nützliches Paradigma für seinen berühmten Schlusschor aufgegriffen hat: Dort sind die gleichen Blöcke homophoner Deklamation und die sich steigernde Erregung zu finden, die zum elementarsten und fesselndsten Rüstzeug eines Komponisten des 18. Jahrhunderts gehören.) Dieser Schlusschor der

Superlative gipfelt in einer weiteren Permutationsfuge, die Tonart, Instrumentierung und den ryhthmischen Charakter des Chores umkehrt, der Teil I beschließt; selbst wenn Bach ihn erst zu einer späteren Zeit hinzugefügt hätte, so scheint er doch ein völlig integraler Bestandteil der Anlage dieses Werkes zu sein, unerlässlich für das Gesamtgefüge. So besteht Bach im Gegensatz zu dem unverzüglichen Wechsel von c-moll zu C-dur im Finale von Beethovens Fünfter Symphonie darauf, dass wir während unserer Erlösung von den unvermeidlichen Sorgen des weltlichen Lebens die qualvolle Verzögerung erleben und in dieser Modulation hören, wie Gott uns diese durch seinen ‚Trost‘ und seine ‚Erquickung‘ schließlich nehmen wird, bis wir ihn ‚von Angesicht zu Angesicht‘ schauen.

Bachs einzige andere Kantate für diesen Sonntag, BWV 135 **Ach Herr, mich armen Sünder**, wurde im Juni 1724 komponiert und vermutlich einstudiert, bevor er nach Gera reiste, um dort die Orgel zu prüfen, und das bedeutet, dass er das Werk eigentlich nie beaufsichtigte oder selbst aufführte. Diese kurze, kernige Bußkantate ist die vierte in seinem zweiten Leipziger Zyklus, Teil einer eindrucksvollen Folge, von BWV 7, mit einer einleitenden Fantasia, die einem Concerto für Violine ähnelt, und dem Cantus firmus im Tenor, über BWV 20, mit einer französischen Ouvertüre am Anfang und dem Cantus firmus im Sopran, bis hin zu BWV 2 der vergangenen Woche, die im alten Motettenstil anfängt und den Cantus firmus in der Altstimme hat. Diese Werke fügen sich zu einem faszinierenden und kontrastvollen Portfolio einleitender Chorfantasien.

Im ersten Tableau verflochten Bach zwei Oboen

über einem schlichten Unisonovortrag der Melodie des Passionschorals in den hohen Streichern (bis jetzt noch keine Basslinie!), bevor auch diese sich im Flechtwerk der Oboe verfangen. Dann setzen die Bässe ein, Cello, Bass, Fagott und Bassposaune spielen das Thema in diminuierter Form. All das fügt sich zu einem langsamen, ritualhaften Porträt eines büßenden, Gnade suchenden Sünders zusammen und ist sehr bewegend, vor allem dort, wo Bach den Schmerz durch eine Folge selbstbeachtigender erster Umkehrungen übersteigert: ‚Mein Sünd, mein Sünd, mein Sünd...‘.

Diese Stimmung bleibt im Tenor-Rezitativ (Nr. 2) erhalten, wo der ‚Arzt der Seelen‘ angefleht wird, den kranken und schwachen Sünder zu heilen. Trost liefert die Tenor-Arie mit zwei Oboen, indem sie schildert, wie im Tod ‚alles stille... stille... stille‘ ist. Ein Alt-Rezitativ beginnt *adagio*, wie eine Arie, ‚Ich bin von Seufzen müde‘, und fährt fort: ‚mein Geist hat weder Kraft noch Macht, weil ich die ganze Nacht ... in großem Schweiß und Tränen liege. Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauern alt‘ – Worte, die mich im Hinblick auf unser gegenwärtiges Finanzproblem besonders schmerzlich berührten. Und ich konnte mich mit der wunderbar stolzen Bass-Arie identifizieren, wo sich die ersten Violinen gerieren wie virtuose Sturmschwalben: ‚Weicht, all ihr Übeltäter!‘. Das ist herrlich zornige Musik, und man kann sich vorstellen, wie Bach gegen schändliche Bösewichte wütete (von denen ihm in seinem Berufsleben genug begegneten). Er schließt mit einem erhebenden ‚Ehr sei ins Himmels Throne‘ zu demselben Passionschoral von Cyriakus Schneegaß (1597), mit dem er begann.

Da für diesen Sonntag nur zwei Kantaten vorhanden sind, konnten wir noch Bachs ‚Tripelkonzert‘ BWV 1044 in unser Programm aufnehmen, ein Werk, das trotz seiner oberflächlichen Ähnlichkeit (wenigstens in der Besetzung) mit dem Brandenburgischen Konzert Nr. 5 zu einem anderen stilistischen Umfeld zu gehören scheint als Bachs übrigen Konzerte – dem Konzertstil seiner ältesten Söhne in der Tat sehr viel näher. Der Bach-Forscher Peter Wollny kam zu Hilfe, indem er zeigte, in welcher Weise die vorhandenen Quellen (Kopien, die von zwei Bach-Schülern, Agricola und Mützel, angefertigt wurden), die Rolle der Flöte und Violine des Concertinos als Vermittler zwischen dem solistischen Cembalo und den Ripienstreichern sowie die bisher beispiellose Verwendung von Doppelgriffen und Pizzicati den Schluss nahelegen, dass Bach auf diese Weise versuchte, dem Berliner Orchesterstil der 1740er Jahre nachzueifern. Wollny folgert daraus, dass die geschickten Adaptionen von BWV 894 Präludium und Fuge in a-moll für Cembalo solo als Ecksätze und die Orgelsonate in d-moll BWV 527 als Mittelsatz sehr wahrscheinlich entweder 1740 oder 1747 anlässlich eines seiner Besuche am Berliner Hof (wo Carl Philipp Emanuel angestellt war) entstanden sind. Zweifel, ob Bach die Transkription dieses Konzertes selbst anfertigte (oder sie nur beaufsichtigte) sind für den mittleren Satz kaum berechtigt: Die Weise, in der er ihn für vier Stimmen erweiterte, ist ein Paradebeispiel dafür, wie Bach, laut Carl Philipp Emanuel spontanen Eingebungen folgend, Trios zu vollständigen Quartetten von sehr viel komplexerer Struktur umarbeitete. Bevor die vierte Stimme zur Flöte wechselt, wird sie von der Violine vorgetragen – eine begleitende

Pizzicatofigur hat die Aufgabe, die gezupften Töne des Cembalos zu imitieren.

Die evangelisch-reformierte Fraumünster-Kirche in Zürich wurde 1250 vollendet und dürfte eine der ökumenischsten Kirchen überhaupt gewesen sein: Das Kloster war ein Benediktinerinnenstift für Frauen des süddeutschen Hochadels, bis die letzte Äbtissin 1524 zum Protestantismus übertrat, die Kirche diente weltinischen und hugenottischen Flüchtlingen als Gotteshaus, wurde von der russisch-orthodoxen Kirche genutzt und danach wieder von den Katholiken. Obwohl Ulrich Zwingli, der die Reformation in Zürich leitete, selbst sehr musikalisch war und sich für Musik begeisterte, verbannte er sie vollständig aus dem Gottesdienst, da sie dazu angetan sei, die Sinne zu verführen. Calvins Verachtung ‚lasterhafter Lieder‘ beschränkte in ähnlicher Weise den Kirchengesang auf den monophonen Genfer Psalter (1543), denn alles Übrige sei ‚das Instrument der Ausschweifung und sonstiger Schändlichkeit... denn kaum etwas auf der Welt hat mehr Macht, die Moral der Menschen zu verkehren oder zu beugen... [denn in ihr ist] ein Geheimnis und eine fast unglaubliche Kraft, unsere Herzen in diese oder jene Richtung zu bewegen‘. Paradoxerweise und unbeabsichtigt ist das aus jener Zeit eine der scharfsinnigsten und positivsten Äußerungen über die Musik.

© John Eliot Gardiner 2010
Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Third Sunday after Trinity

CD 29

Epistle 1 Peter 5:6-11

Gospel Luke 15:1-10

BWV 21

Ich hatte viel Bekümmernis (1723)

I. Teil

1. Sinfonia

2. Coro

Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen;
aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.

3. Aria: Sopran

Seufzer, Tränen, Kummer, Not,
ängstlich's Sehnen, Furcht und Tod
nagen mein beklemmtes Herz,
ich empfinde Jammer, Schmerz.

BWV 21

My heart was deeply troubled

Part I

1. Sinfonia

2. Chorus

My heart was deeply troubled;
but Thy comforting words revive my spirit.

3. Aria

Sighing, weeping, sorrow, care,
anxious yearning, fear and death
gnaw at my oppressed heart,
I feel affliction and pain.

4. Recitativo: Sopran

Wie hast du dich, mein Gott,
in meiner Not,
in meiner Furcht und Zagen
denn ganz von mir gewandt?
Ach! Kennst du nicht dein Kind?
Ach! Hörst du nicht das Klagen
von denen, die dir sind
mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust
und bist mir grausam worden;
ich suche dich an allen Orten,
ich ruf und schrei dir nach –
allein mein Weh und Ach!
scheint itzt, als sei es dir ganz unbewusst.

5. Aria: Tenor

Bäche von gesalznen Zähren,
Fluten rauschen stets einher.
Sturm und Wellen mich versehren,
und dies trübsalsvolle Meer
will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen,
hier versink ich in den Grund,
dort seh in der Hölle Schlund.

6. Coro

Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so
unruhig in mir? Harre auf Gott; denn ich werde ihm
noch danken, dass er meines Angesichtes Hilfe
und mein Gott ist.

4. Recitative

Why hast thou, my God,
in my distress,
in my fear and trembling
thus quite forsaken me?
Ah, dost Thou not know Thy child?
Dost Thou not hear the wailing
of those who are bound to Thee
in faith and truth?
Thou wast my delight
but have now become cruel;
I seek Thee everywhere,
I call and cry to Thee, –
but my grief and woe
seem now quite unknown to Thee.

5. Aria

Streams of salt tears,
floods are flowing ever on.
Storms and waves are wounding me,
and this sorrow-laden sea
would seek to drain my life and spirit.
Mast and anchor are about to break;
here I sink into the depths,
there look into the jaws of Hell.

6. Chorus

Why art thou troubled, my spirit, and so unquiet within
me? Wait upon God, for I shall yet give Him thanks.
He is the help of my countenance and is my God.

II. Teil

7. Recitativo: Sopran, Bass

Seele, Jesus
Ach Jesu, meine Ruh,
mein Licht, wo bleibest du?
O Seele sieh! Ich bin bei dir.
Bei mir?
Hier ist ja lauter Nacht.
Ich bin dein treuer Freund,
der auch im Dunkeln wacht,
wo lauter Schalken seind.
Brich doch mit deinem Glanz und Licht des Trostes ein.
Die Stunde kömmet schon,
da deines Kampfes Kron
dir wird ein süßes Labsal sein.

8. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Seele, Jesus
Komm, mein Jesu, und erquicke
Ja, ich komme und erquicke
und erfreu mit deinem Blicke
dich mit meinem Gnadenblicke,
diese Seele die soll sterben
deine Seele die soll leben
und nicht leben
und nicht sterben
und in ihrer Unglückshöhle
hier aus dieser Wundenhöhle
ganz verderben.
Sollst du erben
Ich muss stets in Kummer schweben,
Heil durch diesen Saft der Reben.

Part II

7. Recitative

Soul, Jesus
Ah, Jesus, my repose,
my light, where are Thou?
Behold, O soul! I am with you.
With me?
Here is naught but night.
I am your faithful friend,
who even watches over you at night,
when naught but fiends are found.
Comfort me with Thy radiance and light.
The hour draws nigh
when your struggle shall be crowned
with sweet refreshment.

8. Aria (Duet)

Soul, Jesus
Come, my Jesus, and refresh
Yes, I come and refresh
and delight with Thy gaze
you with my gaze of grace.
this soul, which shall die
Your soul shall live
and not live
and not die;
and in its deep misfortune
here from deep wounds
shall perish quite.
you shall inherit
I am doomed to live in grief,
salvation through the juice of this vine.

ja, ach ja, ich bin verloren!
Nein, ach nein, du bist erkoren!
Nein, ach nein, du hassest mich!
Ja, ach ja, ich liebe dich!
Ach, Jesu, durchsüße mir Seele und Herze!
Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde,
du Schmerze!

Komm, mein Jesus, und erquicke
Ja, ich komme und erquicke
mich mit deinem Gnadenblicke!
dich mit meinem Gnadenblicke.

9. Coro con Choral

Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,
denn der Herr tut dir Guts.

Was helfen uns die schweren Sorgen,
was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, dass wir alle Morgen
beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
dass du von Gott verlassen seist
und dass Gott, der im Schoße sitze,
der sich mit stetem Glücke speist.
Die folgend Zeit verändert viel
und setzt jeglichem sein Ziel.

yes, ah yes, I am lost!
No, ah no, you have been chosen!
No, ah no, Thou hatest me!
Yes, ah yes, I love you.
Ah Jesus, sweeten my soul and heart!
Give way, O sorrows, vanish, O pain!

Come, my Jesus, and refresh
Yes, I come and refresh
me with Thy gaze of grace
you with my gaze of grace.

9. Chorus with Chorale

Be content now, my spirit;
the Lord comforts you.

What use to us are these heavy sorrows,
what use is all this grief and woe?
What use, that we each morning
bemoan our hardship?
We only increase our cross and pain
through our unhappiness.

Think not, in the heat of your ordeal,
that God has forsaken you,
and that he dwells in God's bosom
who feeds on constant happiness.
The future will transform much
and set an end for all of us.

10. Aria: Tenor

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,
entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!
Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein,
es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein!
Es brennet und flammet die reineste Kerze
der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

11. Coro

Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen
Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre
und Preis und Lob.
Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm Gott
von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, alleluja!

*Text: ? Salomo Franck (3-5, 7-8, 10); Psalm 94:19 (2);
Psalm 42:5 (6); Psalm 116:7/Georg Neumark (9);
Revelation 5:12-13 (11)*

BWV 135

Ach Herr, mich armen Sünder (1724)

12. 1. Coro (Choral)

Ach Herr, mich armen Sünder
straf nicht in deinem Zorn,
dein ersten Grimm doch linder,
sonst ist's mit mir verlorn.
Ach Herr, wollst mir vergeben
mein Sünd und gnädig sein,
dass ich mag ewig leben,
entflieh der Höllenpein.

10. Aria

Rejoice, my soul, rejoice, my heart,
give way, sorrows; vanish, pain!
Transform yourself, tears, into pure wine,
my moaning shall turn to cries of joy!
The purest candle of love and comfort
burns and flames in my soul and heart,
for Jesus consoles me with heavenly joy.

11. Chorus

Worthy is the lamb that was slain to receive power
and riches and wisdom and strength and honour
and glory and blessing.
Blessing and honour and glory and power be to
our God for ever and ever. Amen, alleluia!

BWV 135

O Lord, do not punish a poor sinner

1. Chorus (Chorale)

O Lord, do not punish a poor sinner
in Thine anger;
moderate Thy fearful rage,
otherwise I am undone.
Ah, Lord, kindly forgive
my sins and show mercy,
that I may live eternally
and escape the torments of Hell.

13 2. Recitativo: Tenor

Ach heile mich, du Arzt der Seelen,
 ich bin sehr krank und schwach;
 man möchte die Gebeine zählen,
 so jämmerlich hat mich mein Ungemach,
 mein Kreuz und Leiden zugericht;
 das Angesicht
 ist ganz von Tränen aufgeschwollen,
 die, schnellen Fluten gleich,
 von Wangen abwärts rollen.
 Der Seele ist vor Schrecken angst und bange;
 ach, du Herr, wie so lange?

14 3. Aria: Tenor

Tröste mir, Jesu, mein Gemüte,
 sonst versink ich in den Tod,
 hilf mir, hilf mir durch deine Güte
 aus der großen Seelennot!
 Denn im Tod ist alles stille,
 da gedenkt man deiner nicht.
 Liebster Jesu, ist's dein Wille,
 so erfreu mein Angesicht!

15 4. Recitativo: Alt

Ich bin von Seufzen müde,
 mein Geist hat weder Kraft noch Macht,
 weil ich die ganze Nacht
 oft ohne Seelenruh und Friede
 in großem Schweiß und Tränen liege.
 Ich gräme mich fast tot und bin von Trauern alt,
 denn meine Angst ist mannigfalt.

2. Recitative

Ah, heal me, Thou physician of souls,
 I am very sick and weak;
 one could count all my bones,
 so grievously has my hardship,
 my cross and suffering treated me;
 my face
 is all swollen with tears
 which, like torrents,
 roll down my cheeks.
 My soul is torn with fear and terror;
 ah, my Lord, why art Thou so long in coming?

3. Aria

Bring comfort, Jesus, to my spirit,
 or I shall founder and die,
 help me, help me, through Thy goodness,
 to conquer my soul's great distress!
 For in death all is silence,
 and there is no remembrance of Thee.
 Dearest Jesus, if it be Thy will,
 fill my countenance with joy!

4. Recitative

I am weary with sighing,
 my spirit has neither strength nor power,
 for all night long,
 often without inward peace,
 I lie bathed in sweat and tears.
 I almost die with worry, and sorrow has aged me,
 for my fear is manifold.

16 5. Aria: Bass

Weicht, all ihr Übeltäter,
 mein Jesus tröstet mich!
 Er lässt nach Tränen und nach Weinen
 die Freudensonne wieder scheinen;
 das Trübsalswetter ändert sich,
 die Feinde müssen plötzlich fallen
 und ihre Pfeile rückwärts prallen.

17 6. Choral

Ehr sei ins Himmels Throne
 mit hohem Ruhm und Preis
 dem Vater und dem Sohne
 und auch zu gleicher Weis
 dem Heil'gen Geist mit Ehren
 in alle Ewigkeit,
 der woll uns all'n bescheren
 die ew'ge Seligkeit.

Text: Cyriakus Schneegaß (1, 6); anon. (2-5)

BWV 1044

Concerto for flute, violin and harpsichord

18 1. Allegro**19 2. Adagio ma non tanto e dolce****20 3. Alla breve****5. Aria**

Begone, all you evildoers,
 my Jesus comforts me!
 After tears and after weeping
 He makes the sun of joy to shine again;
 this gloomy weather changes now,
 suddenly our enemies must fall
 and their arrows recoil against them.

6. Chorale

Glory be to the throne of Heaven
 with all laud and praise,
 to God the Father and the Son
 and in like wise
 to the Holy Ghost
 in all eternity;
 and may He grant us all
 everlasting happiness.

*English translations by Richard Stokes
 from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
 Scarecrow Press, reproduced by permission.*