

32

For the Sixth Sunday after Trinity  
9/170

St Gumbertus, Ansbach

It was inevitably an awkward and jarring transition going straight to Ansbach in Franconia from the magical Scottish island of Iona, where a few of us had commemorated the 250th anniversary of Bach's death. For our daytime celebration in the old Abbey on Iona we had devised a programme composed of some of his most intimate and heart-stopping pieces, which we performed on a day of balmy sunshine against a background of the cries of seagulls and lambs. Our programme for the Ansbach Bach week, in addition to a repeat of *Aus der Tiefen*, which we had given the previous weekend in Mühlhausen, and two motets, featured Bach's two surviving cantatas for the Sixth Sunday after Trinity: BWV 170 *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*, a cantata for alto and obbligato organ, oboe d'amore and strings, and BWV 9 *Es ist das Heil uns kommen her*, a chorale cantata from around 1732.

**Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust** is the first of two solo cantatas for alto that Bach wrote in the summer of 1726 to texts published fifteen years earlier by the Darmstadt court librarian Georg Christian Lehms. In that year Bach seems to have had an outstanding singer available, perhaps Carl Gotthelf Gerlach, then a university student who had been a *Thomaner* under Johann Kuhnau, and was keen to make the most of his talents. On the face of it Bach was setting a pithy but decidedly old-fashioned text rich in baroque imagery at a time when the

*galant* style was coming into fashion and was even beginning to take a purchase on his own church music. It is fascinating to see how he manages to achieve a convincing synthesis of these diametrically opposed modes of expression. The opening aria is pure enchantment, a warm, luxuriant dance in 6/8 in D. You can almost feel Bach's benign smile hovering over this music, an evocation of 'Himmelseintracht', 'the harmony of heaven'. One of those ineffable Bach melodies that lodges itself in one's aural memory, it takes a whole bar to get going but once launched, seems as though it will never stop (actually it is only eight bars long, but the effect is never-ending). Yet this expansive melody given to oboe d'amore and first violin acquires its beauty and its mood of pastoral serenity only as a consequence of its harmonic underpinning. The gently lapping quavers in the lower strings are slurred in threes, suggestive of 'bow vibrato', or what the French referred to as *balance-ment*, while the downward-tending bass line sounds as if it might be the first statement of a 'ground' – in other words, the beginning of a pattern that will repeat itself as though in a loop. Well, it does recur, but not strictly or altogether predictably. With Lehms' text in front of him, Bach is searching for ways to insist on spiritual peace as the goal of life, and for patterns that will allow him to make passing references to sin and physical frailty.

A vigorous and impassioned wordsmith, Lehms really gets into his stride from No.2 (a recitative) onwards, paraphrasing and synthesising the day's Gospel (taken from the Sermon on the Mount in Matthew 5:20-26) and its Epistle (Paul to the Romans 6:3-11). Thus the world, he tells us, is a 'house of sin',

its mouth filled with 'viper's bane', spewing out insults like 'Raca! Raca!' ('Fool! Fool!') towards neighbour and brother alike. Bach, as you would expect, is alert to the possibility of matching every declamatory gesture and expressive nuance, and in the process shifts the tonality to the remote sharp key of F sharp minor. Now in this upside-down world comes an unusual, lengthy aria in A major. It is assigned to a two-manual obbligato organ, though we followed what seems to have been Bach's practice at the cantata's first performance in using two instruments, one for each manual, one notated in *Chorton*, the other in *Kammerton*. To this he adds just a middle register line for violins and violas in unison. This special texture, known as *bassettchen*, is one that we have encountered on a number of occasions this year when Bach decides that a special mood needs to be created and removes the traditional support of basso continuo. He uses it symbolically in reference to Jesus (someone not requiring 'support'), protecting the faithful from the consequences of sin (as in 'Aus Liebe', the soprano aria from the *St Matthew Passion*), and at the other extreme to serial offenders, as in that other marvellous soprano aria, 'Wir zittern und wanken' from BWV 105, or (as here) to those 'perverted hearts' who have (literally) lost the ground under their feet in their rejection of God. The aria is written from the standpoint of a passive witness to the 'Satanic scheming' of the backsliders as they 'rejoice in revenge and hate', so that one can sense the observing singer's anxiety in the fragmented rhythm of the *bassettchen* line. Bach departs from the chromatic, fugal intertwining of the two organ lines on two occasions in favour of faster, diatonic exchanges

clearly calibrated to coincide with Lehms' mention of 'Rach und Hass' ('revenge and hate') in the A section, and with the words 'frech verlacht' ('boldly flouted') in the B section. As a non-organist, it all seems to me a little strange and impersonal. With more flexible, plangent instruments, like the unison violins used in the 'Et incarnatus' of the *B minor Mass*, say, I could imagine this aria exerting a stronger tug on one's heartstrings.

Evidently Bach was short of time, having decided to couple this cantata on 28 July 1726 with one by his Meiningen cousin Johann Ludwig (*Ich will meinen Geist in euch geben*); this was given before the sermon, and *Vergnügte Ruh* during the distribution of the Eucharist. For me the prancing D major *da capo* aria (No.5) which rounds off the cantata makes more sense of the solo organ, though that too may have been a last-minute, time-enforced change, obliging Bach himself to play the organ solo. His first intention for this movement may have been a melodic wind instrument – perhaps an oboe d'amore – and certainly when he revived *Vergnügte Ruh* in his last years, around 1746-7, he opted for a flute obbligato in this movement and thereby skirted the need for the second organ used at the first performance. One sees why his eldest son, Wilhelm Friedemann, would have been keen to revive the first aria, but not the rest of the cantata, in Halle in 1750.

The composing score and original performing parts of **Es ist das Heil uns kommen her** date from 1732-5, but formally and stylistically this cantata belongs to Bach's second *Jahrgang*, the chorale cantatas of 1724-5. In that year Bach composed no cantata for this Sunday (on 16 July 1724 he and his

wife were actually out of town performing for his old employer, Prince Leopold of Cöthen). Yet mindful of the gap he had left in that cycle, Bach not only composed this cantata some eight or ten years later but did so in the earlier style, surely out of a strong urge – one not always fulfilled – for completeness. Bach and his librettist choose to ignore the Gospel for the day, which deals with reconciliation between brothers and adversaries, and to refer instead to the Epistle, with its theme of victory over sin and death (containing the famous line ‘Death no more hath dominion over him’), belief in the Resurrection being an underlying theme of one of the main hymns for this Sunday, one by Paul Speratus dating from the earliest years of the Reformation (1523). Whoever Bach co-opted as his literary collaborator on this occasion had the tricky task of condensing fourteen verses by Speratus into half that number of cantata movements. His solution was to retain verses 1 and 12 intact for the opening and closing movements, to paraphrase verse 8 in the fifth movement (a duet for soprano and alto) and to condense three other verses for each of the three linking recitatives. This last assignment was very skilfully done, providing a narrative thread between reflections on the Law, man’s puny attempts to give up the ‘bad habit’ of sin (‘der Sünden Unart zu verlassen’) (No.2), his need for salvation and justification by faith (No.4), and the power of the Gospel to strengthen that faith, and finally his reliance on God to determine the hour of his death (No.6). Bach augments this sense of narrative commentary by assigning all three recitatives to the same (bass) soloist. Whereas this could just be part of his usual strategy of associating the bass voice with the *Vox*

*Domini*, God’s Law and its fulfilment being indeed the keynotes of all three recitative paraphrases, it also creates the impression, as Dürr points out, of a continuous sermon interrupted at two points by a meditative aria (No.3) and a duet (No.5).

If ever there was an instance of how Bach can be clever and fun-loving at the same time, it is located in the fifth movement of this cantata. At his disposal are a pair of instruments (flute and oboe d’amore) and a pair of voices (soprano and alto). Over a simple basso continuo he sets the first two in canon, initially at the lower fifth led by the flute, then at the upper fourth led by the oboe. The voices then enter, also in canon – a simplified version of the opening instrumental canon – and after eight bars are joined by the oboe and flute now playing the second half of their canonic *ritornello*, and so forming a double canon. Next he reverses the order of canonic entries (oboe, flute, alto, soprano), still in double canon, and then repeats his opening *ritornello* as a link to the B section, also in canon, the instrumental pair this time merely shadowing or lightly decorating the vocal lines. From the engaging way the melodies unfold and intertwine one might not guess that anything specially clever or ‘learned’ were afoot here – yet it is. CPE Bach tells us that his father was no fan of ‘dry, mathematical stuff’; but that doesn’t mean he was incapable of providing us, when his blood was up, with the most skilled, innovative counterpoint of any composer then alive, while at the same time disguising it, as this number proves, with melodic charm and an appealing playfulness. Peer a little further below the surface and one can perhaps discern Bach’s reason for covering up his learnedness in this way: to alleviate the listener’s need to swallow the

bitter pill of abstract dogma – justification by faith alone, in other words. The message reaches the believer via the comfort and warmth of Bach’s music, its air of simplicity masking its underlying complexity.

The opening chorale fantasia is in E major, the sharpest key of all Bach’s vocal music, and is difficult to tune. It features a *concertante* flute and oboe d’amore with the strings confined to an almost *ripieno* accompanying role, though from time to time the first violin takes on a *concertino* role as well. The elaborate alto, tenor and bass parts entering in imitation are based on material that has nothing whatsoever to do with the chorale tune (in fact they take their initial thematic lead from the arpeggiated figure in the flute’s third bar) and at one point Bach splits their syllables up into stuttered fragments for the words ‘der hat g’nug... g’nug... für uns all getan’. But most striking of all is the central aria for tenor in E minor. The tenor James Gilchrist, who had not sung it before, had a fast, urgent delivery in mind, as though to emphasise the believer’s struggles to resist the downwards suction towards the abyss. With its unusual 12/16 time signature, I saw it more as a slow, contemplative dance, despondent and heartsick in its unremitting gloom and its emphasis on the death knell (the violin double-stopping over a dominant seventh harmony) and the Job-like helplessness of the unredeemed sinner. With what other composer, I wonder, could one have such potential extremes in interpretation legitimised and validated? Both positions held their attractions. In the end the tortured melodic lines, the inexorable syncopated descent and the complexity of the harmonic movement won the argument in favour of the slower tempo. In rehearsal we experi-

mented with unison violins (their music appears in both the original first and second violin part-books) and with organ continuo (used by Bach in a later revival). But we finally opted for the precariously intimate and austere texture of Bach’s first performance, as indicated in the autograph: voice, violin and cello. As played by Maya Homburger’s violin and David Watkin’s cello, and sung in this performance by James Gilchrist, it struck me as utterly convincing in its bleakness – as emotionally harrowing, in fact, as anything we have been faced with in the cantatas since before Lent, the ‘solche Not’ (‘such distress’) reminding me of the ‘betrübtte Einsamkeit’ (‘distressed solitude’) we encountered in *Liebster Immanuel*, BWV 123. This impression was enhanced by the absence of any keyboard support to spell out the passing harmonies or to paper over the cracks in such denuded textures. Bach’s later style is perhaps more manifest in this great aria, which certainly occupies a dominating position in the work, than in any of the other movements. The cantata ends with a final chorale, harmonised in a masterly and intriguing way.

We ended our programme with the funeral motet *Der Gerechte kommt um*, attributed to Bach, a vernacular reworking of a five-voiced Latin motet by Johann Kuhnau. Several features of the new arrangement lend credence to the theory that Bach is its author: the throbbing accompaniment provided by a pair of oboes, strikingly similar to the *litui* in *O Jesu Christ, mein’s Lebens Licht*, BWV 118, the subtle harmonic recolouring, and the heightened expressivity of the text underlay. In its new version the motet’s orchestral introduction opens in astonishing anti-

pation of Mozart's *Requiem*, while the most poignant moment comes very close to the end – a bar of measured silence before the 17-bar coda.

The last time we were here in Ansbach was in 1981, when we were invited to give five separate programmes of Bach's music. The choir excelled themselves at a time when, as the English Baroque Soloists, we were still finding our feet as a period-instrument ensemble. Nineteen years on our opening number, the motet 'Lobet den Herrn', which ends with a rousing 'Hallelujah!', was greeted in total silence. Suddenly I remembered being startled by the way a ripple of tentative applause was loudly 'shushed', both in 1981 and at the end of our first appearance here in 1979. Somehow it had the effect of taking the gilt off the gingerbread – the honour we, as foreigners, felt in being singled out and invited to take part in this leading Bach festival, almost the Mecca (or Bayreuth) of Bach celebrations. Several of us found it hard not to be riled, not by the absence of audible approbation but by the attitude that lies behind this capricious withholding of applause. It has very little to do with the quality of the performance and everything to do with a pseudo-religious respect accorded to the music by an audience who view themselves as the true guardians of the sacred Bach flame. The historical flaw in this excessive Bach hagiolatry is that the music is treated as a static object or some holy relic, whereas Bach clearly set store in having his music *performed*, as we have had confirmed to us time and again during the course of this year. In a sense its composition is only 'completed' in performance, which is why as musicians we are always alert to every trace of Bach's own performance embedded

in the notation of his cantatas. We also look to establish a fruitful and vibrant triangular relationship between Bach as composer-performer, us as re-creative performers, and the audience as complicit participants. That has been the way in all the East German towns where we have played this year. But if the listeners have already occupied the defensive ground as Bach aficionados that vital chemical reaction between them and us falls flat, thus closing off the potential 'lift' that a responsive audience can give to a performing ensemble.

Such reflections were put into perspective when an elderly lady came forward and offered me a posy of flowers from her garden at the end of the morning concert. Any last trace of grievance vanished when she returned in the evening with an even bigger bunch, this time of wild meadow flowers.

© John Eliot Gardiner 2009

From a journal written in the course of the Bach Cantata Pilgrimage

## Kantaten für den Sechsten Sonntag nach Trinitatis

St. Gumbertus, Ansbach

Der Wechsel von der zauberhaften schottischen Insel Iona, wo einige von uns aus Anlass des 250. Todestages Bachs aufgetreten waren, auf direktem Wege nach Ansbach in Franken war zwangsläufig unangenehm krass. Für die Feier in der alten Iona Abbey hatten wir ein Programm zusammengestellt, das einige der intimsten und bewegendsten Stücke enthielt und das wir an einem milden Sonnentag aufführten, mit dem Schreien der Seemöwen und dem Blöken der Schafe im Hintergrund. Unser Programm für die Bach-Woche in Ansbach enthielt, neben der Wiederholung der Kantate *Aus der Tiefen* vom vergangenen

Wochenende in Mühlhausen und zwei Motetten, die beiden Kantaten Bachs, die für den Sechsten Sonntag nach Trinitatis erhalten sind: BWV 170 *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*, eine Kantate für Alt und obligate Orgel, Oboe d'amore und Streicher, und BWV 9 *Es ist das Heil uns kommen her*, eine Choralkantate aus der Zeit um 1732.

**Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust** ist die erste der beiden Solokantaten für Alt, die Bach im Sommer 1726 auf fünfzehn Jahre vorher veröffentlichte Texte des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms schrieb. In diesem Jahr hatte Bach offenbar einen hervorragenden Sänger zur Verfügung, vielleicht Carl Gotthelf Gerlach, der damals an der Universität studierte und unter Johann Kuhnau bei den Thomanern gesungen hatte, und war begierig,

aus seinem Talent einen möglichst großen Nutzen zu ziehen. Oberflächlich gesehen vertonte Bach einen kernigen, wenn auch ausgesprochen altmodischen, an barocker Symbolik reichen Text zu einer Zeit, als der galante Stil in Mode kam und sich sogar schon auf seine eigene Kirchenmusik auszuwirken begann. Faszinierend ist, auf welche Weise es ihm gelingt, aus diesen völlig konträren Ausdrucksformen eine überzeugende Synthese zu schaffen. Die Anfangsarie ist reines Entzücken, ein warmer, üppiger Tanz im 6/8-Takt in D-dur. Man fühlt förmlich Bachs liebevolles Lächeln über dieser Musik schweben, die uns den Weg zur ‚Himmelseintracht‘ weist. Eine jener unbeschreiblich schönen Melodien des Komponisten, die sich in unserem Hörgedächtnis einnisten, sie braucht einen ganzen Takt, um in Gang zu kommen, doch sobald das geschafft ist, erweckt sie den Anschein, als würde sie nie aufhören können (sie ist zwar nur acht Takte lang, wirkt jedoch endlos). Doch erhält diese ausladende, der Oboe d'amore und der ersten Violine anvertraute Melodie ihre Schönheit und heitere pastorale Stimmung erst durch ihr harmonisches Gerüst. Die sanft plätschernden Achtel in den tiefen Streichern werden zu Dreiergruppen verschleift und erinnern an das ‚Bogenvibrato‘ oder was die Franzosen *balancement* nannten, während die abwärts gerichtete Basslinie klingt, als deute sich hier ein Ostinato an – mit anderen Worten der Beginn eines Musters, das sich schleifenartig wiederholen wird. Nun ja, es kommt tatsächlich wieder, aber nicht konsequent oder so, dass es in irgendeiner Weise vorhersagbar wäre. Mit Lehms' Text vor Augen sucht Bach nach Möglichkeiten, wie er als Lebensziel den Frieden der Seele herausarbeiten kann, und nach

Mustern, die ihm gestatten, hin und wieder auf die Sünde und die Schwäche des Fleisches zu verweisen.

Lehms, ein wortgewaltiger und leidenschaftlicher Verseschmied, kommt schon von Nr. 2 an (einem Rezitativ) richtig in Fahrt, wo er das Tagesevangelium (aus der Bergpredigt in Matthäus 5, 20–26) und die Epistel (Paulus an die Römer, 6, 3–11) paraphrasiert und zusammenfasst. Demnach, erklärt er, sei die Welt ein ‚Sündenhaus‘, deren Mund ‚voller Ottergift‘ den unschuldigen Nächsten als Dummkopf und Narr beschimpfe. Bach liefert erwartungsgemäß die entsprechenden deklamatorischen Gesten und Ausdrucksnuancen und wechselt bei dieser Gelegenheit zu der entfernten Tonart fis-moll. In dieser Welt, in der das Unterste zuoberst gekehrt ist, folgt nun eine ungewöhnliche, recht umfangreiche Arie in A-dur, die für eine zweimanualige obligate Orgel vorgesehen ist. Allerdings haben wir, wie es Bach offenbar bei der Uraufführung der Kantate gehandhabt hatte, zwei Orgeln verwendet, eine für jedes Manual, die eine im Chorton notiert, die andere im Kammerton. Diesen Stimmen fügt Bach in der mittleren Lage nur eine Linie mit unisono geführten Violinen und Bratschen hinzu. Dieser besonderen, ‚Bassettschen‘ genannten Verfahrensweise sind wir in diesem Jahr schon verschiedentlich immer dann begegnet, wenn Bach der Meinung ist, eine besondere Stimmung müsse geschaffen werden, und auf die übliche Stütze durch den Basso continuo verzichtet. Er verwendet sie symbolisch mit Bezug auf Jesus (der keine ‚Stütze‘ braucht), der die Gläubigen vor den Folgen der Sünde beschützt (wie in der Sopran-Arie ‚Aus Liebe‘ in der *Matthäus-Passion*), und, am anderen Ende, auf die

Menschen, die immer wieder in Sünde verfallen, wie in jener wunderbaren Sopran-Arie ‚Wir zittern und wanken‘ aus BWV 105, oder (so wie hier) bezogen auf die ‚verkehrten Herzen‘, die (im wahrsten Sinne des Wortes) den Boden unter den Füßen verloren haben, weil sie sich von Gott abwenden. Die Arie ist aus der Warte eines passiven Zeugen aufgezeichnet, der sieht, wie die rückfälligen Sünder ‚mit rechten Satansränken‘ Gottes Strafergericht verlahen und ‚sich nur an Rach und Hass erfreun‘, und das Unbehagen des Sängers auf seinem Beobachtungsposten ist im zerklüfteten Rhythmus der Bassettchen-Linie zu spüren. Bach weicht an zwei Stellen von der chromatischen, fugierten Verflechtung der beiden Orgellinien ab und liefert stattdessen einen schnelleren, diatonischen Austausch zwischen den Stimmen, der so angelegt ist, dass er im A-Teil mit der in Lehms‘ Text erwähnten ‚Rach und Hass‘ und im B-Teil mit den Worten ‚frech verlacht‘ zur Deckung gelangt. Mir als Nicht-Organisten erscheint das alles ein wenig merkwürdig und unpersönlich. Ich könnte mir vorstellen, dass diese Arie, mit wendigeren, klagender klingenden Instrumenten gespielt, wie zum Beispiel den Unisono-Violinen in ‚Et incarnatus‘ der *h-moll-Messe*, mehr zu Herzen gehen würde. Offensichtlich war Bach knapp mit der Zeit, nachdem er beschlossen hatte, dieses Werk am 28. Juli 1726 mit der Kantate seines Meininger Cousins Johann Ludwig (*Ich will meinen Geist in euch geben*) zu koppeln; diese wurde vor der Predigt aufgeführt, und *Vergnügte Ruh* während der Verteilung des Abendmahls. Mir erscheint die Orgel als Soloinstrument in der stolz einherschreitenden Da-Capo-Arie in D-dur (Nr. 5), die das Werk beschließt, sinnvoller eingesetzt, wenngleich auch

dies eine Entscheidung gewesen sein mag, die in letzter Minute unter Zeitdruck zustande kam und Bach nötigte, das Orgel solo selbst zu spielen. Ursprünglich mochte er für diesen Satz ein melodisches Blasinstrument vorgesehen haben – vielleicht eine Oboe d’amore –, und dann, als er *Vergnügte Ruh* in seinen letzten Jahren, um 1746/47, wieder aufführte, wählte er für diesen Satz sicher eine obligate Flöte, was die in der Uraufführung verwendete zweite Orgel entbehrlich machte. Das erklärt, warum sein ältester Sohn, Wilhelm Friedemann, 1750 in Halle unbedingt die erste Arie wieder aufführen wollte, nicht jedoch den restlichen Teil der Kantate.

Die Kompositionspartitur und die ursprünglichen Einzelstimmen der Kantate **Es ist das Heil uns kommen her** stammen von 1732–35, doch formal und stilistisch gehört dieses Werk zu Bachs zweitem Kantatenjahrgang, den Choralkantaten von 1724/25. In diesem Jahr komponierte Bach keine Kantate für diesen Sonntag (am 16. Juli 1724 befanden er und seine Frau sich gar nicht in der Stadt, sondern traten für seinen alten Dienstherrn Leopold von Köthen auf). Doch da er sich der Lücke in diesem Zyklus bewusst war, ergänzte er acht oder zehn Jahre später, sicher aus einem starken – nicht immer befriedigten – Bedürfnis nach Vollständigkeit, nicht nur die fehlende Kantate, sondern schrieb diese auch noch im früheren Stil. Bach und sein Librettist beschlossen, das Tagesevangelium, das sich mit der Versöhnung zwischen Gegnern befasst, außer Acht zu lassen und sich stattdessen auf die Epistel zu konzentrieren, in der es um den Sieg über Sünde und Tod geht (und der die berühmte Zeile enthält: ‚Der Tod wird hinfort nicht mehr über ihn herrschen‘). Der Glaube an die

Auferstehung ist auch das Thema einer der Hauptchoräle für diesen Sonntag, von denen der eine von Paul Speratus aus den ersten Jahren der Reformation (1523) stammt. Wer auch immer sich Bach als literarischer Mitarbeiter zugesellte, hatte hier die knifflige Aufgabe, die vierzehn Verse von Speratus auf die Hälfte an Kantatensätzen zu verdichten. Seine Lösung war, den ersten und zwölften Vers für den ersten und letzten Satz unverändert beizubehalten, den achten Vers im fünften Satz zu paraphrasieren (ein Duett für Sopran und Alt) und die drei restlichen Verse für die jeweils als Bindeglieder verwendeten Rezitative zusammenzufassen. Letztere Aufgabe erledigte er sehr geschickt, indem er zwischen den Betrachtungen über das Gesetz, den kümmerlichen Versuchen der Menschen, ‚der Sünden Unart zu verlassen‘ (Nr. 2), ihrem Bedürfnis nach Erlösung und Rechtfertigung durch den Glauben (Nr. 4), der Macht des Evangeliums, diesen Glauben zu festigen, und schließlich dem Vertrauen, dass Gott die Stunde ihres Todes zur rechten Zeit bestimmen werde (Nr. 6), einen narrativen Faden schafft. Bach verstärkt diesen Eindruck eines erzählerischen Kommentars, indem er alle drei Rezitative ein und demselben Solisten (Bass) zuweist. Während dies durchaus zu seiner gewohnten Strategie gehören könnte, die Bass-Stimme mit der Vox Domini zu verknüpfen, zumal Gottes Gebote und ihre Erfüllung in allen drei rezitativen Paraphrasen die Leitgedanken sind, lässt er doch, wie Dürr ausführt, auch den Eindruck entstehen, eine fortlaufende Predigt werde an zwei Stellen durch eine meditative Arie (Nr. 3) sowie ein Duett (Nr. 5) unterbrochen.

Wenn es jemals ein Beispiel dafür gegeben hat, dass Bach geistreich und lebenslustig gleichzeitig

sein kann, so ist es hier im fünften Satz dieser Kantate zu finden. Zur Verfügung hat er zwei Instrumente (Flöte und Oboe d'amore) und zwei Stimmen (Sopran und Alt). Über einem schlichten Continuo führt er die beiden ersten im Kanon, wobei die Flöte in der Unterquinte beginnt und die Oboe in der Oberquarte fortfährt. Dann setzen, ebenfalls im Kanon – einer vereinfachten Version des einleitenden instrumentalen Kanons –, die Singstimmen ein, zu denen sich nach acht Takten Oboe und Flöte gesellen, die nun die zweite Hälfte ihres Kanonritornells spielen, so dass ein Doppelkanon entsteht. Danach kehrt er die Reihenfolge der immer noch als Doppelkanon präsenten Kanoneinsätze um (Oboe, Flöte, Alt, Sopran) und wiederholt sein Anfangsritornell als Überleitung zum B-Teil, ebenfalls einem Kanon, in dem allerdings die beiden Instrumente die Gesangslinien nur umschatten oder ein wenig verziern. Der einnehmenden Weise, wie sich die Melodien darbieten und ineinander verflechten, wird man schwerlich entnehmen, dass hier etwas besonders Kluges oder ‚Gelehrtes‘ im Schwange sei – und doch ist es so. Von C.P.E. Bach erfahren wir, sein Vater sei ‚kein Liebhaber von trockenem mathematischen Zeuge‘ gewesen; das heißt jedoch nicht, dass er nicht imstande gewesen wäre, uns, wenn er erregt war, den kunstreichsten, neuartigsten Kontrapunkt aller damals lebenden Komponisten zu präsentieren und ihn gleichzeitig, wie diese Nummer beweist, mit melodischem Charme und einer bezaubernden Verspieltheit auszustatten. Bei näherer Betrachtung wird man vielleicht die Erklärung finden, warum Bach seine Gelehrtheit auf diese Weise verbrämt: um dem Hörer die bittere Pille der abstrakten Lehre, die er zu

schlucken hat, ein wenig zu versüßen. Die Botschaft – ‚nur der Glaube macht gerecht‘ – erreicht den Gläubigen auf dem Weg über das Labsal und die Wärme von Bachs Musik, deren schlicht anmutende Oberfläche die in ihr angelegte Komplexität kaschiert.

Die einleitende Choralfantasie steht in E-dur, der höchsten Tonart in Bachs Vokalmusik überhaupt, und ist schwierig zu handhaben. Sie enthält eine konzertierende Flöte und eine Oboe d'amore, während die Streicher gewissermaßen auf eine Rolle als begleitende Ripienstimmen reduziert sind, wenn gleich die erste Violine zuweilen eine Concertino-Rolle übernimmt. Die kunstvoll angelegten, imitierend einsetzenden Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen gehen auf Material zurück, das nicht das Geringste mit der Chormelodie gemeinsam hat (in Wahrheit beziehen sie ihren thematischen Impuls aus der arpeggierten Figur im dritten Flötentakt), und an einer Stelle, bei den Worten ‚der hat g'nug... g'nug... für uns all getan‘, zerteilt Bach ihre Silben in gestotterte Wortfetzen. Doch besonders bemerkenswert ist die mittlere Arie für Tenor in e-moll. Der Tenor James Gilchrist, der sie vorher noch nicht gesungen hatte, wollte sie in einem schnellen, gehetzten Tempo vortragen, um gewissermaßen hervorzuheben, wie sehr sich der Gläubige müht, der Sogwirkung des Abgrunds zu entkommen. Angesichts der ungewöhnlichen Taktvorgabe von 12/16 sah ich in ihr eher einen langsamen, grüblerischen Tanz, mutlos und betrübt in seiner unveränderlichen Düsternis mit dem insistierenden Totengeläut (Doppelgriffe der Violine über einer Dominantseptharmonie) und der an Hiob erinnernden Hilflosigkeit des nicht erlösten Sünders. Bei welchem anderen Komponisten, frage ich mich, wären dergleichen

extreme Interpretationen möglich und legitim? Beide Positionen haben ihren Reiz. Letztendlich entschieden die gequälten Melodielinien, der unerbittliche synkoptierte Abstieg und die komplexe harmonische Bewegung die Frage zugunsten des langsameren Tempos. Bei den Proben experimentierten wir mit Unisono-Violen (ihre Musik erscheint in beiden originalen Stimmbüchern für die ersten und zweiten Violinen) und Orgelcontinuo (das Bach bei einer späteren Wiederaufführung verwendet hatte). Schließlich zogen wir jedoch die unbehaglich intime und nüchterne Textur von Bachs Uraufführung vor, die im Autograph erscheint: Violine, Singstimme und Cello. Mit Maya Homburgers Violine und David Watkins Cello und in dieser Aufführung von James Gilchrist gesungen erschien sie mir in ihrer Trostlosigkeit ausgesprochen überzeugend – in der Tat emotional nicht weniger aufwühlend als all das, was uns seit den Kantaten vor der Fastenzeit begegnet ist, wobei mich die Zeile ‚dennoch konnt in solcher Not uns keine Hand behilflich sein‘ an die ‚betrübte Einsamkeit‘ erinnerte, mit der wir in *Liebster Immanuel* BWV 123 konfrontiert waren. Dieser Eindruck verstärkte sich durch die fehlende Unterstützung durch irgendein Tasteninstrument, das die flüchtigen Harmonien verdeutlichen oder die Bruchstellen in derart ausgedünnten Texturen überspielen könnte. Bachs späterer Stil kommt in dieser großartigen Arie, die innerhalb des Werkes auf jeden Fall eine beherrschende Position einnimmt, vielleicht sehr viel klarer zum Ausdruck als in irgendeinem der anderen Sätze. Die Kantate endet mit einem Choral, der auf meisterhafte und faszinierende Weise harmonisiert ist.

Wir beendeten unser Programm mit der weltlichen Trauermotette *Der Gerechte kommt um*, der Bearbeitung einer fünfstimmigen lateinischen Motette von Johann Kuhnau, die Bach zugeschrieben wird. Verschiedene Merkmale der Neufassung sprechen für Bachs Autorschaft: die von zwei Oboen gelieferte klopfende Begleitung mit deutlicher Nähe zu den *litui* in *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* BWV 118, die subtile harmonische Nuancierung und die gesteigerte Expressivität der Textgrundlage. In ihrer neuen Version beginnt die Orchestereinleitung mit einem erstaunlichen Vorgriff auf Mozarts *Requiem*, während der ergreifendste Augenblick bis kurz vor Schluss aufgespart wird – ein Takt maßvoller Stille vor der siebzehntaktigen Coda.

Das letzte Mal waren wir 1981 hier in Ansbach, als man uns eingeladen hatte, fünf verschiedene Programme mit Bachs Musik aufzuführen. Der Chor übertraf sich damals selbst, und dies zu einer Zeit, als wir als English Baroque Soloists immer noch damit beschäftigt waren, unseren Weg als ein Ensemble zu finden, das sich der historischen Aufführungspraxis verschrieben hatte. Neunzehn Jahre später wurde das erste Stück in unserem Programm, die Motette ‚Lobet den Herrn‘, die mit einem überwältigenden ‚Hallelujah!‘ endet, mit völliger Stille quitiert. Plötzlich fiel mir wieder ein, wie bestürzt ich damals war, als der zaghaft einsetzende Beifall mit lauten Pst!-Rufen erstickt wurde, 1981 und auch am Ende unseres ersten Auftritts 1979 hier. Irgendwie wirkte es so, als würde der ganzen Sache der Reiz genommen – der Ehre, die man vermeintlich uns, den Ausländern, erwiesen hatte, als man uns auserwählte und einlud, an diesem führenden Bach-Fest teilzunehmen, fast

einem Mekka (oder Bayreuth) der Bach-Feiern. Einige von uns hatten Mühe, nicht aufgebracht zu reagieren, nicht was die fehlende hörbare Zustimmung betraf, sondern die Einstellung, die hinter diesem kapriziösen Verzicht auf Applaus lag. Der Grund dafür war nicht so sehr die (mangelnde) Qualität der Aufführung, jedoch vielmehr der pseudo-religiöse Respekt, den ein Publikum, das sich als wahrer Wächter der heiligen Bach-Flamme verstand, dieser Musik entgegenbrachte. Historisch nicht ganz stimmig an dieser exzessiven Bach-Huldigung ist, dass die Musik als ein statischer Gegenstand oder eine heilige Reliquie gesehen wird, während Bach eindeutig sehr großen Wert darauf legte, dass seine Musik *aufgeführt wird*, wie es uns im Laufe des Jahres immer wieder bestätigt worden war. In gewisser Weise wird ihre Komposition erst während der Aufführung ‚vollendet‘, und das ist der Grund, warum wir als Musiker so achtsam jeder Spur folgen, die uns in der Notation der Kantaten Hinweise auf Bachs eigene Aufführungspraxis gibt. Wir sind auch bestrebt, ein produktives und dynamisches Dreiecksverhältnis zu schaffen, zwischen dem Komponisten Bach, der sein Werk selbst aufgeführt hat, uns als Musikern, die es neu erschaffen, und schließlich dem Publikum, das an diesem Prozess teilhat. So war es in allen ost-deutschen Städten gewesen, wo wir in diesem Jahr aufgetreten waren. Doch wenn die Zuhörer als begeisterte Bach-Anhänger zu dem Schluss gelangt sind, das Gelände verteidigen zu müssen, kann diese lebenswichtige chemische Reaktion zwischen ihnen und uns nicht mehr stattfinden, und damit entfällt auch der ‚Auftrieb‘, den ein reaktionswilliges Publikum einem auftretenden Ensemble geben könnte.

Diese Überlegungen gerieten in ein völlig anderes Licht, als eine ältere Dame nach dem Konzert am Morgen nach vorn kam und mir ein Sträußchen mit Blumen aus ihrem Garten überreichte. Die letzte Spur Groll verschwand, als sie am Abend mit einem noch größeren Strauß wiederkam, diesmal aus wilden Wiesenblumen.

© John Eliot Gardiner 2009  
From a journal written in the course of the  
Bach Cantata Pilgrimage

## For the Sixth Sunday after Trinity

CD 32

Epistle Romans 6:3-11  
Gospel Matthew 5:20-26

**BWV 9**

**Es ist das Heil uns kommen her (1732-5)**

### **1** 1. Coro (Choral)

Es ist das Heil uns kommen her  
von Gnad und lauter Güte.  
Die Werk, die helfen nimmermehr,  
sie mögen nicht behüten.  
Der Glaub sieht Jesum Christum an,  
der hat g'nug für uns all getan,  
er ist der Mittler worden.

### **2** 2. Recitativo: Bass

Gott gab uns ein Gesetz, doch waren wir zu schwach,  
dass wir es hätten halten können.  
Wir gingen nur den Sünden nach,  
kein Mensch war fromm zu nennen;  
der Geist blieb an dem Fleische kleben  
und wagte nicht zu widerstreben.  
Wir sollten in Gesetze gehn  
und dort als wie in einem Spiegel sehn,  
wie unsere Natur unartig sei;  
und dennoch blieben wir dabei.  
Aus eigner Kraft war niemand fähig,  
der Sünden Unart zu verlassen,  
er möcht auch alle Kraft zusammenfassen.

**BWV 9**

**Salvation has come to us**

### **1. Chorus (Chorale)**

Salvation has come to us  
through grace and pure goodness.  
Good works can no longer avail us,  
they cannot protect us.  
Faith looks to Jesus Christ,  
He has done enough for us all,  
He has become our Intercessor.

### **2. Recitativo**

God gave us a law, but we were too weak  
to be able to keep it.  
We merely pursued our sinful ways,  
no man could be called godly;  
the spirit clung to the flesh  
and dared not resist it.  
We were supposed to abide by the law  
and see there, as in a glass,  
how wicked our natures be;  
and yet we did not change.  
No one was able, of his own accord,  
to abandon sinful wickedness,  
though he summoned all his strength.

**3 3. Aria: Tenor**

Wir waren schon zu tief gesunken,  
 der Abgrund schluckt uns völlig ein,  
 die Tiefe drohte schon den Tod,  
 und dennoch konnt in solcher Not  
 uns keine Hand behilflich sein.

**4 4. Recitativo: Bass**

Doch musste das Gesetz erfüllet werden;  
 deswegen kam das Heil der Erden,  
 des Höchsten Sohn, der hat es selbst erfüllt  
 und seines Vaters Zorn gestillt.  
 Durch sein unschuldig Sterben  
 ließ er uns Hilf erwerben.  
 Wer nun demselben traut,  
 wer auf sein Leiden baut,  
 der gehet nicht verloren.  
 Der Himmel ist für den erkoren,  
 der wahren Glauben mit sich bringt  
 und fest um Jesu Arme schlingt.

**5 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Herr, du siehst statt guter Werke  
 auf des Herzens Glaubensstärke,  
 nur den Glauben nimmst du an.  
 Nur der Glaube macht gerecht,  
 alles andre scheint zu schlecht,  
 als dass es uns helfen kann.

**3. Aria**

We had already sunk too deep,  
 the abyss swallowed us completely,  
 the depths threatened us with death,  
 and yet, even in such distress,  
 no hand could help us.

**4. Recitative**

But the law had to be fulfilled;  
 and so salvation came to earth,  
 the Son of the Highest Himself fulfilled the law  
 and appeased His Father's anger.  
 Through His innocent death  
 He let us win salvation.  
 They who put their trust in Him  
 and build upon His suffering  
 shall not perish.  
 Heaven is reserved for those  
 who bring true faith with them  
 and hold Jesus tightly in their arms.

**5. Aria (Duet)**

Lord, instead of looking on good works,  
 Thou dost look to the strength of our faith,  
 and dost acknowledge naught but faith.  
 Naught but faith creates virtue,  
 all else seems too slight  
 to be of help to us.

**6 6. Recitativo: Bass**

Wenn wir die Sünd aus dem Gesetz erkennen,  
 so schlägt es das Gewissen nieder;  
 doch ist das unser Trost zu nennen,  
 dass wir im Evangelio  
 gleich wieder froh  
 und freudig werden:  
 Dies stärket unsern Glauben wieder.  
 Drauf hoffen wir der Zeit,  
 die Gottes Gütigkeit  
 uns zugesaget hat,  
 doch aber auch aus weisem Rat  
 die Stunde uns verschwiegen.  
 Jedoch, wir lassen uns begnügen,  
 er weiß es, wenn es nötig ist,  
 und brauchet keine List  
 an uns; wir dürfen auf ihn bauen  
 und ihm allein vertrauen.

**7 7. Choral**

Ob sich's anließ, als wollt er nicht,  
 lass dich es nicht erschrecken;  
 denn wo er ist am besten mit,  
 da will er's nicht entdecken.  
 Sein Wort lass dir gewisser sein,  
 und ob dein Herz spräch lauter Nein,  
 so lass doch dir nicht grauen.

*Text: Paul Speratus (1, 7); anon. (2-6)*

**6. Recitative**

When through law we recognise sin,  
 our conscience strikes it down;  
 but our consolation is  
 that by the Gospel  
 we may at once take heart again  
 and be joyful:  
 this strengthens our faith again.  
 We can look forward to that time  
 which God in His goodness  
 has allotted us,  
 the exact hour of which  
 He has wisely concealed.  
 And yet we shall be content,  
 for He knows when it is necessary,  
 and needs to practise no deceit  
 on us; we can build on Him  
 and trust in Him alone.

**7. Chorale**

Though it may at first seem He is not willing,  
 let that not dismay you;  
 for where He is most beside you  
 He is wont not to reveal it.  
 Be more certain of His Word,  
 and though your heart may say only 'No',  
 do not be filled with dread.



**8 1. Aria: Alt**

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust,  
dich kann man nicht bei Höllensünden,  
wohl aber Himmelseintracht finden;  
du stärkst allein die schwache Brust.  
Drum sollen lauter Tugendgaben  
in meinem Herzen Wohnung haben.

**9 2. Recitativo: Alt**

Die Welt, das Sündenhaus,  
bricht nur in Höllenlieder aus  
und sucht durch Hass und Neid  
des Satans Bild an sich zu tragen.  
Ihr Mund ist voller Ottergift,  
der oft die Unschuld tödlich trifft,  
und will allein von Rache! sagen.  
Gerechter Gott, wie weit  
ist doch der Mensch von dir entfernet;  
du liebst, jedoch sein Mund  
macht Fluch und Feindschaft kund  
und will den Nächsten nur mit Füßen treten.  
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

**10 3. Aria: Alt**

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,  
die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein;  
ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,  
wenn sie sich nur an Rach und Hass erfreun.  
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,  
wenn sie allein mit rechten Satansränken

**1. Aria**

Contented rest, beloved inner joy,  
you cannot be found amid hell's sins,  
but rather in the harmony of heaven;  
you alone strengthen the weak breast.  
Thus shall naught but virtue's gifts  
dwell in my heart.

**2. Recitative**

The world, that house of sin,  
breaks only into songs of Hell  
and seeks through hate and envy  
to impress Satan's image on itself.  
Its mouth is filled with viper's bane,  
which often murders innocence,  
and speaks of naught but Raca!  
O righteous God, how far,  
in truth, is man from Thee divided;  
Thou dost love, and yet his lips  
utter curses and hostility,  
and he would merely trample his neighbour.  
Ah! such sin can scarce be banished through prayer!

**3. Aria**

How those perverted hearts grieve me,  
who have, my God, so offended Thee;  
I tremble, in truth, and feel a thousand torments,  
when they merely rejoice in revenge and hate.  
O righteous God, what might Thy thoughts be,  
when they so boldly flout Thy stern punishment

dein scharfes Strafgebot so frech verlacht.  
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:  
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

**11 4. Recitativo: Alt**

Wer sollte sich demnach  
wohl hier zu leben wünschen,  
wenn man nur Hass und Ungemach  
vor seine Liebe sieht?  
Doch, weil ich auch den Feind  
wie meinen besten Freund  
nach Gottes Vorschrift lieben soll,  
so flieht  
mein Herze Zorn und Groll  
und wünscht allein bei Gott zu leben,  
der selbst die Liebe heißt.  
Ach, eintrachtvoller Geist,  
wenn wird er dir doch nur sein Himmelszion geben?

**12 5. Aria: Alt**

Mir ekelt mehr zu leben,  
drum nimm mich, Jesu, hin!  
Mir graut vor allen Sünden,  
lass mich dies Wohnhaus finden,  
woselbst ich ruhig bin.

*Text: Georg Christian Lehms*

with veritable Satanic scheming.  
Ah! these were doubtless your thoughts:  
how those perverted hearts grieve me!

**4. Recitative**

Who would, therefore,  
ever wish to live here,  
when love is countered  
with naught but hate and hardship?  
Yet since I am to love my foe  
as well as my closest friend,  
according to God's commandment,  
so my heart  
shuns wrath and rancour  
and seeks to dwell with God alone,  
who is Himself called love.  
Ah! peace-loving spirit,  
when will He bring you His heavenly Zion?

**5. Aria**

It sickens me to live longer;  
therefore take me, Jesus, hence!  
I have a horror of all sinning,  
let me find that dwelling  
wherein I may have rest.

Kuhnau/Bach (zugeschr.)

Der Gerechte kommt um

---

**13** Der Gerechte kommt um,  
und niemand ist, der es zu Herzen nehme;  
und heilige Leute werden aufgerafft,  
und niemand achtet drauf.  
Denn die Gerechten werden weggerafft  
vor dem Unglück;  
und die richtig vor sich gewandelt haben,  
kommen zum Frieden und ruhen in ihren Kammern.

*Text: Isaiah 57:1-2*

Kuhnau/Bach (attrib.)

The righteous man perishes

---

The righteous man perishes  
and no one lays it to heart;  
devout men are taken away,  
while no one understands.  
For the righteous man is taken away  
from calamity,  
and those who walk in their uprightness  
enter into peace and rest in their beds.

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

Maya Homburger *violin*

‘During the last four years, all of us who were involved in the Bach Cantata Pilgrimage have had the joy and privilege of receiving one by one an astonishing series of CDs, each reviving a stream of memories and profound feelings. They have also allowed us to discover cantatas we were not part of, and I listen to these almost with envy, wishing that I could have played these beautiful pieces too.

What I remember most about the pilgrimage is the sense of community, togetherness and occasion which was created by performing these works on the specific days of the church year and in beautiful sacred spaces, from small English country churches to vast, impressive cathedrals, that were always bursting with enthusiastic audiences.

When Bach’s pieces resonated in these spaces they were for me stronger, more true and enlightening than any sermon or theological statement. In every single motive, harmony and phrase he conveys a message which speaks directly to all of us as human beings and reaches far beyond the realms of so-called ‘religion’ which, sadly, as we see increasingly in the world, seems to divide people and lead to confusion and pain.

What moves me most are the countless moments when anxiety turns to hope, suffering to salvation, anger to forgiveness. These are miracles recounted so many times in the Bible in powerful language, but which are often almost beyond our reach. Through Bach’s music they come alive – they become a musical reality which seems to go straight to our hearts. To live with Bach’s music means to discover new ways of listening to each other in everyday life,

the awareness that around every tiny corner lies a new beginning, a new turn, the unexpected gift, the chance for change.

Who else could portray these truths in a way which is at once the ultimate challenge and yet simply beautiful and exciting? For these and many other reasons the pilgrimage year was one of the happiest of my life, for which I am deeply grateful.’