

5

For the Second Sunday after Epiphany  
155 / 3 / 13

Old Royal Naval College Chapel, Greenwich

This was the first cantata programme in this pilgrimage to take place on what was for many of us home soil. After three of the most intense weeks of music-making beginning at Christmas in Weimar, continuing in Berlin over New Year and in Leipzig and Hamburg at Epiphany, some of the group were concerned that the special atmosphere might have evaporated, and with it the extraordinary quality of listening that German audiences bring to this music. With the Royal Naval College at Greenwich packed to the rafters on two consecutive evenings we need not have worried.

At first glance one might have thought it a little odd that, for a Sunday in which the Collect is 'Unto us a child is born. Hallelujah!', Bach left us three cantatas

with the titles 'My God, how long, ah! how long?' (BWV 155), 'Ah God, what deep affliction' (BWV 3) and 'My sighs, my tears' (BWV 13). Was this just a case of the Lutheran clergy making a fetish of the hair-shirt approach to life's woes? The texts of the cantatas inscribe a path from mourning to consolation – one illuminated by Bach's music – and, by varying degrees of emphasis on the Gospel for the day (the miracle of the turning of water into wine), they employ this as a symbol of the transformation of earthly troubles into heavenly bliss. They also point to the 'proper' time ('Mine hour is not yet come', Jesus said to his mother) at which the believers' long vigil of tribulation and doubt will finally end.

We gave the first of the cantatas for this Sunday, BWV 155 **Mein Gott, wie lang, ach lange?** (composed in Weimar in 1716), in its revised, Leipzig version (1724). It traces the progress of the individual soul from isolation and wretchedness (No.1), by means of encouragement and exhortation from fellow believers (No.2) and comfort in the word of God (No.3) to a secure and delighted trust in Christ (No.4). An initial D minor lunge of despair in the upper strings over a pulsating bass line launches the soprano into her heart-stopping arioso. An antithesis is soon established between her 'cup of tears' which is 'ever replenished' and the 'wine of joy' which has run out. This turned out to be a common thread in all three cantatas – the 'Weinen/Wein' (weeping/wine) metaphor serving to show that tribulation is unavoidable if faith is to grow. By assigning the first and fourth movements of Salomo Franck's text to a soprano, Bach may have been buttressing the Lutheran scaled-down view of Mary: honoured as

the mother of Jesus, yet an intensely human figure. He first presents her wringing her hands as the 'wine of joy' runs out at the Cana marriage feast, her confidence 'all but gone'; yet she speaks for all believers in progressing from intense anxiety (No.1) to a joyful acceptance of Christ's word at his chosen time (No.4).

Some time around his fiftieth birthday Bach was presented with a splendid crystal goblet – perhaps by two ex-pupils, the brothers Krebs – decorated with grapes and vine leaves. It bears an inscription partly in verse, partly in segments of a descending chromatic scale, a sure way of getting the master's attention. Was it perhaps a coded ploy by the donors, their way of shaking him out of his disaffection with composing new music for the church, of rekindling his zest by expressing 'hopes for life... that only you [Bach] can give them'? (The Krebs brothers – the name means 'crab' – can be read in the backward or crab-wise motion of the second segment.) One can picture Bach quaffing the wine from his goblet, fully alert to its engraved Lutheran admonishment – that to survive life's ordeals one needs to have faith and hopes for fulfilment in an afterlife – and recalling the felicitous way he had found of expressing this very thought some twenty years earlier, the soprano swirling up to a top G with the words 'the wine of joy' as the upper strings descend in parallel motion.

Traces of that bucolic mood survive in the wide-ranging, chuntering bassoon which acts as a genial decoration to the consoling message of the alto/tenor duet. Did this start life as music for one of those celebrated Bach family reunions? It persists in the bass's mention of 'the wine of comfort and joy' which

lies in wait for those who have passed God's test of love and faith (No.3). I find the dancing exuberance of the last aria utterly irresistible – the way in which the soprano throws caution to the wind, herself into the loving embrace of the Highest and the text into all kinds of angular, but jaunty, contortions. The final chorale reveals that confidence has been restored: when God is most present he is often invisible to the human eye.

Next came BWV 3 **Ach Gott, wie manches Herzeleid**, composed as part of Bach's second Leipzig cycle in January 1725. The chorale melody of the first movement is assigned on this occasion to the vocal bass-line supported by a trombone. Bach takes a simple device and a frequent symbol of grief in the tragic *chaconnes* of Baroque opera – six notes in chromatic descent – and makes it the melodic germ of his entire chorale fantasia: the introduction, each vocal entry, the instrumental interludes and the coda. His method is to work from the natural accentuation of the German text (and not the barlines!) and to underline this with a succession of appoggiaturas and chromatic harmonies which results in what Gillies Whittaker calls 'a fascinating maze of cross-accents such as we find in Tudor choral music'. Even the effortfully ascending counter-subject reinforces the image of 'the narrow path... full of sorrow'. It is only with the mention of going to Heaven ('zum Himmel wandern') that Bach offers us a glimmer of hope through a radiant ascent by the sopranos to a top A, re-establishing the home key, though by a circuitous route.

The chorale tune returns (No.2), this time harmonised without frills and in straightforward

diatonic chordal form, each line separated by an ostinato motif in the continuo (derived from the chorale tune in diminution) and 'troped' by recitatives for each of the four solo voices in turn. The following bass aria is an uncomfortable, tortuous ride for both cello and singer, their lines constantly criss-crossing each other as it twists and turns to convey 'Hell's anguish and torment' (the altar painting of St Paul and the viper on the back wall of the Naval College Chapel seemed to complement this image). This is only the first line of a six-line stanza, yet Bach extends its influence over all but eight of the sixty-two bars of the aria's 'A' section – which even the mention of 'a true delight in Heaven' cannot completely dispel.

Bach reserves his most winning music for the E major duet (No.5) sung in free canon by the soprano and alto to a fugal accompaniment of violins and oboes d'amore in unison. His achievement here is to prove how, through joyful singing, one can win the battle to rid oneself of the cares that revolve within the troubled mind – his equivalent of 'Singin' in the Rain', I suppose. It took me until the 'B' section to realise that the melodic outline of the entire duet (and the purposeful fugal exchanges between all four lines) is based not on some external musical whim but on aural symbols of the Cross to which the words refer ('Jesus helps to bear my cross'), appearing both in the melodic shapes inscribed across the stave and in the characteristic use of double sharps, symbolised by an x. It also refers us back to the sorrowful heaviness of the opening fantasia and its chromatic expressivity. This is finally purged in Bach's plain harmonisation of Martin Moller's hymn (No.6).

Alfred Dürr once wrote that Bach's setting of Georg Christian Lehms' text **Meine Seufzer, meine Tränen** (BWV 13) 'illustrates how the imagination of the Baroque musician is particularly fired by texts dealing with sighing and pain'. True; but the effect of Bach's music is hardly typical: read Lehms' text and you sense a self-indulgent, wallowing quality; listen to Bach's music and it is transforming, every sound pointing beyond itself to a state of heightened awareness.

Take the opening movement, a slow 12/8 lament for tenor, two recorders, oboe da caccia and continuo. Remove the oboe da caccia and the music, complete in itself, is unremitting lamentation. The effect of an added counter-melody, with decorative arabesques in the oboe da caccia, is to penetrate the anguished texture: to refine and soften the pain of the dissonances and overall despondency. Eventually the oboe da caccia takes over the foreground, its influence extending to the recorders, who with the voice entry abandon their mournful dialogue and play in unison. Then in the chorale (No.3), the imploring conclusion to the alto's prayer for comfort (No.2), Bach assigns confident diatonic harmonies to the strings' decorative surround to the plain chorale tune, the alto doubled by the three wind instruments from the opening aria. He thus ensures that an optimistic, wordless answer is implied (and understood by the listener) to the singer's rendering of a text full of uncertainty and questioning.

The fifth movement is surely one of the bleakest of all Bach's arias. I remember it from my childhood – from faltering attempts to accompany my mother's singing on the violin – but the 'halo' of two recorders

playing above the violin was new to me. There is a hypnotic quality in the combination of violin obbligato doubled at the octave by the white, sepulchral sound of the recorders. Bach seems determined to rub the listener's nose in the full misery and wretchedness of life here below, the idea he adumbrated in the first of these three cantatas but here raises to a different level of meditational intensity. Having up to this point taken the edge off Lehms' doleful words, he is now in a position to do the opposite: where the text postulates a 'beam of joy' as the culmination of all the 'groaning and piteous weeping [which] cannot ease sorrow's sickness' Bach, in his modified ABA da capo form, virtually ignores this step by step advance from gloom to confidence. He lifts the shroud of dissonant and angular harmony only in temporary and inconclusive imitation of the 'heavenward glance' (bars 51-52). This is but a prelude to a full-scale recapitulation of the first section in the sub-dominant, the music plunged again into darkness as though intent on exploring new agonies of mind and soul. With your pulse and mind slowed down, your senses sharpened, you become alert to each tiny detail. The aria is hugely demanding of the performers in its exceptional length, intensity of expression and degree of exposure (we were incredibly lucky that Gerry Finley was willing to step in at the last moment). It is even more harrowing than that other Epiphany aria for bass 'Lass, o Welt, mich aus Verachtung in betrübter Einsamkeit' (BWV 123/5), which we gave in Leipzig two weeks ago. Only the consoling beauty of Heinrich Isaak's tune to 'Innsbruck, ich muss dich lassen' – used so poignantly in the *St Matthew Passion* – could follow this in Bach's consummate harmonisation.

What a setting for Bach's music Nicholas Hawksmoor's design for the great chapel at Greenwich might have provided! Conceived in a fit of wild baroque experimentation around 1699 as the centrepiece of the grandest group of buildings to be built in early eighteenth-century England (to which he, Wren and Vanbrugh all contributed), the chapel project then went to sleep for three decades. It was eventually remodelled on a much more modest scale by James ('Athenian') Stuart in the 1780s. With its shallow vaults and facing galleries, it has the cool neo-classical elegance of a later generation – which by and large turned its back on the likes of Hawksmoor and Bach.

© John Eliot Gardiner 2006

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

Old Royal Naval College Chapel,  
Greenwich

Das war das erste Kantatenprogramm auf dieser Pilgerreise, das – für viele von uns – auf Heimatboden stattfand. Nach drei äußerst intensiven Wochen des Musizierens, zu Weihnachten in Weimar, in Berlin über Neujahr und in Leipzig und Hamburg zu Epiphantias, machten sich einige aus der Gruppe Gedanken, dass die besondere Stimmung verfliegen sein könnte, und mit ihr die außergewöhnliche Art des Hörens, die ein deutsches Publikum zu einer solchen Musik beiträgt. Das Royal Naval College in Greenwich war jedoch an zwei aufeinander folgenden Abenden so gut gefüllt, dass wir uns keine Sorgen hätten zu machen brauchen.

Auf den ersten Blick könnte man es ein bisschen merkwürdig finden, dass uns Bach für einen Sonntag, an dem das Altargebet lautet ‚Uns ist ein Kind geboren. Hallelujah!‘, drei Kantaten unter dem Titel ‚Mein Gott, wie lang, ach lange?‘ (BWV 155), ‚Ach Gott, wie manches Herzeleid‘ (BWV 3) und ‚Meine Seufzer, meine Tränen‘ (BWV 13) hinterlassen hat. War es nur eine Spezialität des lutherischen Klerus, die Auffassung, dem Jammer des Lebens müsse im Büberhemd begegnet werden, zum Fetisch zu erheben? Die Kantaten durchschreiten einen Weg von der Trauer zum Trost – der durch Bachs Musik Licht erhält – und verwenden dieses Motto, während das Evangelium des Tages (das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein) wechselndes Gewicht erhält,

als Symbol für die Verwandlung irdischer Mühsal in himmlische Glückseligkeit. Sie verweisen auch auf die ‚rechten Stunden‘ (‚Meine Stunde ist noch nicht gekommen‘ sagte Jesus zu seiner Mutter), in welcher ‚der Sorgen Kummernacht‘ endlich enden wird.

Wir führten die erste der Kantaten für diesen Sonntag, BWV 155 **Mein Gott, wie lang, ach lange?** (1716 in Weimar komponiert) in ihrer überarbeiteten Leipziger Fassung von 1724 auf. Sie zeichnet den Weg auf, den die arme Seele aus Jammer und Tränen (Nr. 1) unter dem Zuspruch der Mitgläubigen (Nr. 2) und die Tröstung durch Gottes Wort (Nr. 3) in ein sicheres und freudvolles Vertrauen auf Christus (Nr. 4) zurücklegt. Ein Aufschrei der Verzweiflung in d-moll in den oberen Streichern über einer pulsierenden Basslinie lanciert die Sopranstimme in ihr herzerreißendes Arioso. Bald wird eine Antithese geschaffen zwischen ‚der Tränen Maß‘, das ‚stets voll eingeschenket‘ wird, und ‚der Freuden Wein‘, an dem es ‚gebracht‘. Es stellte sich heraus, dass dies eine Gemeinsamkeit aller drei Kantaten sein würde – dieser Gegensatz ‚Weinen‘/‚Wein‘ als Metapher für Kummer und Tränen, die unumgänglich sind, wenn der Glaube wachsen soll. Der Grund, warum Bach den ersten und vierten Satz von Salomo Francks Text für Sopran gesetzt hat, mag Luthers Sicht von Maria gewesen sein, die ihm in einem weniger anspruchsvollen Licht erscheint: geehrt als Mutter Jesu, doch eine äußerst menschliche Figur. Bach stellt sie zunächst vor, wie sie die Hände ringt, weil bei der Hochzeit zu Kanaa ‚der Freuden Wein‘ ausgeht, ihr ‚sinkt fast alle Zuversicht‘; doch sie spricht für alle Gläubigen, wenn sie aus tiefer Angst (Nr. 1) zu einer freudvollen Annahme von Christi Wort zu der ihm genehmen Zeit gelangt (Nr. 4).

Irgendwann um seinen fünfzigsten Geburtstag bekam Bach einen herrlichen Kristallkelch geschenkt – vielleicht von zwei ehemaligen Schülern, den Brüdern Krebs –, der mit Trauben und Weinranken dekoriert war. Er trägt eine Inschrift, die teilweise Verse enthält, teilweise Stücke einer absteigenden chromatischen Skala, ein sicherer Weg, des Meisters Aufmerksamkeit zu erringen. War es vielleicht eine verschlüsselte List der Schenker, ihre Art, ihn aus seiner Abneigung gegen das Komponieren neuer Musik für die Kirche aufzurütteln, seine Begeisterung neu zu entfachen, indem sie ihre Hoffnung ‚auf Leben‘ ausdrückten, ‚so du [Bach] ihnen nur kanst geben‘. (Der Name der Brüder ist in der Rückwärtsbewegung, im Krebsgang des zweiten Teils zu lesen). Wir können uns vorstellen, wie Bach aus diesem Kelch dem Wein zusprach, achtsam gegenüber der eingravierten lutherischen Ermahnung – dass man, um die Prüfungen des Lebens zu überstehen, Glauben und die Hoffnung auf Erhöhung benötige – und eingedenk der glücklichen Lösung, die er ungefähr zwanzig Jahre früher gefunden hatte, genau diesen Gedanken auszudrücken: Der Sopran wirbelt hinauf zu einem hohen G bei den Worten ‚der Freuden Wein‘, während sich die hohen Streicher in Parallelbewegung abwärts bewegen.

Spuren dieser bukolischen Stimmung sind noch in dem ausladenden, murrenden Fagott vorhanden, das die trostreiche Botschaft des Duets zwischen Alt und Tenor leutselig umspielt. Ist dieses Duett als Musik für eines der berühmten Bachschen Familientreffen entstanden? Diese Stimmung ist auch vorhanden, wenn der Bass den ‚Trost- und Freudenwein‘ erwähnt, der all jenen gewährt werden wird, die Gottes

Prüfung in Sachen Liebe und Glaube bestanden haben (Nr. 3). Ich finde den tänzerischen Überschwang der letzten Arie einfach unwiderstehlich – die Art, wie der Sopran alle Vorsicht in den Wind schlägt, sich selbst ‚in des Höchsten Liebesarme‘ wirft und den Text allen möglichen kantigen, doch kecken Verdrehungen unterzieht. Der abschließende Choral bestätigt, dass dieses Vertrauen wieder hergestellt worden ist: Wenn es Gott besonders gut meint, dann ist er für das menschliche Auge häufig unsichtbar.

Danach kam BWV 3 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** aus Bachs zweiten Leipziger Zyklus, im Januar 1725 komponiert. Die Choralmelodie des ersten Satzes ist diesmal der Bassstimme anvertraut, die von einer Posaune gestützt wird. Bach verwendet einen einfachen Kunstgriff, der ein häufiges Symbol für den Schmerz in den tragischen Chaconnen der Barockoper ist – sechs chromatisch absteigende Noten –, und macht ihn zum melodischen Kern der gesamten Choralfantasie: der Einleitung, aller Stimmensätze, der instrumentalen Zwischenspiele und der Coda. Dabei legt er die Betonung des Textes zugrunde (und nicht die Taktstriche!) und unterstreicht das Ganze mit einer Folge aus Appoggiaturen und chromatischen Harmonien, was in einem, wie es Gillies Whittaker nennt, ‚faszinierenden Labyrinth von Querverweisen‘ endet, ‚wie wir sie in der Chormusik der Tudorzeit finden‘. Selbst das mühevoll aufsteigende Gegen-thema verstärkt das Bild des ‚schmalen Weges‘, der ‚trübsalvoll‘ ist. Erst wenn es heißt, dass dieser Pfad zum Himmel führe, schenkt uns Bach einen Hoffnungsschimmer durch einen strahlenden Aufstieg der Sopranstimmen zu einem

hohen A, mit dem er die Grundtonart bestätigt, wenn auch auf verschlungenem Wege.

Die Chormelodie kehrt wieder (Nr. 2), diesmal ohne schmückendes Beiwerk und mit einfachen diatonischen Akkorden harmonisiert, jede Zeile durch ein Ostinatomotiv (aus der diminuierten Chormelodie) im Continuo getrennt und durch Rezitative, für jede der vier Solostimmen im Wechsel, ‚tropiert‘. Die sich anschließende Bassarie ist, für das Cello ebenso wie den Sänger, eine unerquickliche Tour, denn ihre Linien überkreuzen sich ständig, während sie sich dreht und windet und ‚Höllenangst und Pein‘ zu vermitteln sucht. Das ist erst die erste Zeile einer sechs-zeiligen Strophe, doch Bach dehnt ihren Einfluss auf vierundfünfzig der insgesamt zweiundsechzig Takte des ‚A‘-Teils der Arie aus – und selbst die Erwähnung des ‚rechten Freudenhimmels‘ kann diesen übermächtigen Eindruck nicht völlig zerstören.

Bach spart seine gefälligste Musik für das Duett in E-dur (Nr. 5) auf, das von Sopran und Alt als freier Kanon zu einer fugierten Begleitung der unisono geführten Violinen und Oboen d’amore gesungen wird. Hier geht es ihm darum, den Beweis zu erbringen, wie man durch fröhlichen Gesang den Kampf gewinnen kann, sich von den Sorgen zu befreien, die ständig im Kopfe kreisen – sein Pendant zu ‚Singin‘ in the Rain‘, vermute ich. Ich brauchte bis zum ‚B‘-Teil, um zu begreifen, dass dem melodischen Gerüst des gesamten Duetts (und des absichtsvollen fugierten Austauschs zwischen allen vier Zeilen) nicht irgendeine äußere musikalische Laune, sondern akustische Symbole des Kreuzes zugrunde liegen, auf die sich die Worte ‚Mein Kreuz hilft Jesus tragen‘ beziehen, die beide sowohl in der über das Linien-system notierten

melodischen Gestalt als auch in der charakteristischen Verwendung von Doppelkreuzen zutage tritt, die durch ein X symbolisiert werden. Er verweist uns auch zurück auf die sorgenvolle Schwere der einleitenden Fantasie und ihre ausdrucksvolle Chromatik. Bachs schlichte Harmonisierung von Martin Mollers Choraltex (Nr. 6) bringt schließlich die Läuterung.

Alfred Dürr schrieb einmal, Bachs Vertonung von Georg Christian Lehms‘ Text **Meine Seufzer, meine Tränen** (BWV 13) schildere, ‚wie sich die Phantasie des Barockmusikers vornehmlich an denjenigen Textstellen entzündet, die von Seufzen und Schmerz handeln‘. Das stimmt, aber die Wirkung von Bachs Musik ist dafür kaum typisch: Wir lesen Lehms‘ Text und spüren ein maßloses Schwelgen; wir hören Bachs Musik, und sie verwandelt sich, jeder Ton weist über sich hinaus auf einen Zustand erhöhter Bewusstheit. Zum Beispiel im ersten Satz, einem langsamen Lamento im 12/8-Takt für Tenor, zwei Blockflöten, Oboe da caccia und Continuo. Nimmt man die Oboe da caccia weg, wird die Musik, immer noch in sich geschlossen, zu einem einzigen unermüdlichen Klagen. Die hinzugefügte Gegenmelodie mit schmückenden Arabesken auf der Oboe da caccia durchdringt die qualvolle Textur und mildert den Schmerz der Dissonanzen und allgegenwärtigen Verzagtheit. Schließlich übernimmt die Oboe da caccia den Vordergrund, ihr Einfluss dehnt sich auf die Blockflöten aus, die mit dem Einsatz der Stimme ihren klagenden Dialog aufgeben und unisono spielen. Im Choral (Nr. 3), der das flehentliche Bitten der Altstimme um Tröstung beschließt (Nr. 2), stattet Bach die zierende, von den Streichern gelieferte

Einfassung der schlichten Chormelodie mit zuversichtlichen diatonischen Harmonien aus, während drei Blasinstrumente aus der Eingangsarie die Altstimme verdoppeln. Bach gewährleistet auf diese Weise, dass auf den Text des Sängers voller Unsicherheit und Frage eine optimistische, wortlose Antwort gegeben (und vom Hörer verstanden) wird.

Der fünfte Satz ist sicher eine der düstersten Arien Bachs überhaupt. Sie ist mir seit meiner Kindheit bekannt – seit meinen zögernden Versuchen, den Gesang meiner Mutter auf der Geige zu begleiten –, aber der ‚Heiligenschein‘, den die beiden, über der Violine spielende Blockflöten liefern, war mir neu. Die Kombination der obligaten Violine mit dem bleichen Grabesklang der Blockflöten, die sie in der Oktave verdoppeln, hat etwas Hypnotisierendes. Bach scheint entschlossen, den Hörer mit dem Elend und der Erbarmlichkeit des Lebens hier auf Erden, mit dem Gedanken, den er in der ersten dieser drei Kantaten umrissen hat, ständig zu konfrontieren, begibt sich jedoch hier auf eine neue Stufe tiefen Meditierens. Wenn Bach bis hierhin Lehms‘ trübsinnige Worte immer wieder abgeschwächt hat, ist er nun in der Lage, das Gegenteil zu tun: Wo der Text als Wendepunkt ein ‚Freudenlicht‘ fordert, denn ‚Ächzen und erbärmlich Weinen hilft der Sorgen Krankheit nicht‘, ignoriert er in seiner modifizierten ABA-Dacapo-Form schlechterdings diese allmähliche Veränderung aus trübsinniger in eine vertrauensvolle Stimmung. Er lüftet den Schleier aus Dissonanzen und schiefen Harmonien lediglich in einer vorübergehenden und nicht schlüssigen Imitation des Blicks, der ‚gen Himmel siehet‘ (Takte 51/52). Das ist nur das Präludium zu einer umfassenden Reprise des ersten

Teils in der Subdominante, das die Musik wieder in Dunkelheit abtauchen lässt, als wolle sie neue körperliche und seelische Qualen erkunden. Wenn sich Puls und Geist verlangsamt und die Sinne geschärft haben, gelangt das allergeringste Detail zu Bewusstsein. Die Arie stellt in ihrer erstaunlichen Länge und Intensität des Ausdrucks ungewöhnlich hohe Ansprüche an das Durchhaltevermögen der Ausführenden (wir hatten ungläubliches Glück, dass sich Gerry Finley im letzten Augenblick bereit erklärte, einzuspringen). Nur die tröstliche Schönheit von Heinrich Isaaks Melodie zu ‚Innsbruck, ich muss dich lassen‘ – die auf so ergreifende Weise in der *Matthäus-Passion* verwendet wurde –, könnte es hier mit Bachs vollendeter Harmonisierung aufnehmen.

Was für eine wunderbare Kulisse für Bachs Musik hätte Nicholas Hawksmoors Gestaltung der großen Kapelle in Greenwich abgegeben! Das Bauvorhaben für die Chapel, 1699 in einer Anwendung wilden Experimentierens als Kernstück des herrlichsten Gebäudekomplexes konzipiert, der Anfang des 18. Jahrhunderts in England gebaut werden würde (zu dem Hawksmoor, Wren und Vanbrugh alle ihren Teil beitrugen), lag drei Jahrzehnte lang auf Eis. Der Plan wurde schließlich in den 1780er Jahren in einem sehr viel bescheidenerem Maßstab von James Stuart, dem ‚Athener‘, ausgeführt. Mit ihrem flachen Gewölbe und vorkragenden Emporen hat die Kapelle die kühle, klassizistische Eleganz einer späteren Generation –, die gemeinlich Leuten wie Hawksmoor und Bach den Rücken kehrte.

© John Eliot Gardiner 2006, aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For the Second Sunday after Epiphany

CD 5

Epistle Romans 12:6-16

Gospel John 2:1-11

BWV 155

Mein Gott, wie lang, ach lange? (1716/1724)

### **1. Recitativo: Sopran**

Mein Gott, wie lang, ach lange?  
Des Jammers ist zu viel,  
ich sehe gar kein Ziel  
der Schmerzen und der Sorgen!  
Dein süßer Gnadenblick  
hat unter Nacht und Wolken sich verborgen,  
die Liebeshand zieht sich, ach! ganz zurück,  
um Trost ist mir sehr bange.  
Ich finde, was mich Armen täglich kränket,  
der Tränen Maß wird stets voll eingeschenket,  
der Freuden Wein gebricht;  
mir sinkt fast alle Zuversicht.

BWV 155

My God, how long, ah! how long?

### **1. Recitative**

My God, how long, ah! how long?  
There is too much distress,  
no end do I see  
to pain and sorrow!  
Thy sweet look of grace  
has hidden itself beneath night and clouds,  
the hand of love is now, alas, quite withdrawn,  
I am most anxious for comfort.  
I find, to this wretch's daily anguish,  
that my cup of tears is ever replenished,  
the wine of joy is lacking;  
my confidence has all but gone.

**2 2. Aria (Duetto): Alt, Tenor**

Du musst glauben, du musst hoffen,  
du musst gottgelassen sein!

Jesus weiß die rechten Stunden,  
dich mit Hilfe zu erfreun.

Wenn die trübe Zeit verschwunden,  
steht sein ganzes Herz dir offen.

**3 3. Recitativo: Bass**

So sei, o Seele, sei zufrieden!

Wenn es vor deinen Augen scheint,

als ob dein liebster Freund

sich ganz von dir geschieden;

wenn er dich kurze Zeit verlässt,

Herz! glaube fest,

es wird ein Kleines sein,

da er für bittre Zähren

den Trost- und Freudenwein

und Honigseim für Wermut will gewähren!

Ach! denke nicht,

dass er von Herzen dich betrübe,

er prüfet nur durch Leiden deine Liebe,

er machet, dass dein Herz bei trüben Stunden weine,

damit sein Gnadenlicht

dir desto lieblicher erscheine;

er hat, was dich ergötzt,

zuletzt

zu deinem Trost dir vorbehalten;

drum lass ihn nur, o Herz, in allem walten!

**2. Aria (Duet)**

You must believe, you must hope,  
you must have trust in God!

Jesus knows the right hour  
to gladden you with His help.

When this troubled time is over,  
all His heart shall be open for you.

**3. Recitative**

So be, O soul, content!

though it might seem to your eyes

that your dearest friend

had quite parted from you;

if He leaves you for a short time,

heart! be steadfast in your belief

that it will not be long

before He brings wine of joy and comfort

for bitter weeping,

and for wormwood running honey!

Ah! do not think

that He delights in afflicting you,

He is only testing your love through suffering,

He causes your heart to weep in sad times,

so that His gracious light

might appear to you more lovely;

He has reserved what delights you,

in the end,

for your consolation;

so let Him prevail in all things, O heart!

**4 4. Aria: Sopran**

Wirf, mein Herze, wirf dich noch  
in des Höchsten Liebesarme,

dass er deiner sich erbarme.

Lege deiner Sorgen Joch,

und was dich bisher beladen,

auf die Achseln seiner Gnaden.

**5 5. 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: Salomo Franck (1-4); Paul Speratus (5)*

**BWV 3**

**Ach Gott, wie manches Herzeleid I (1725)**

**6 1. Coro (Choral)**

Ach Gott, wie manches Herzeleid

begegnet mir zu dieser Zeit!

Der schmale Weg ist trübsalvoll,

den ich zum Himmel wandern soll.

**4. Aria**

Throw yourself, my heart, throw yourself  
into the Highest's loving arms,

that He may have mercy upon you.

Lay the burden of your sorrows

and all that till now has oppressed you

on the shoulders of His mercy.

**5. 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.

**BWV 3**

**Ah God, what deep affliction I**

**1. Chorus (Chorale)**

Ah God, what deep affliction

befalls me at this time!

The narrow path is full of sorrow

on which I must go to Heaven.

## **7 2. Recitativo e Choral**

Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut

*Tenor*

So nur nach Irdischem und Eitlem trachtet  
und weder Gott noch Himmel achtet,  
zwingen zu dem ewigen Gut!

*Alt*

Da du, o Jesu, nun mein Alles bist,  
und doch mein Fleisch so widerspenstig ist.

Wo soll ich mich denn wenden hin?

*Sopran*

Das Fleisch ist schwach, doch will der Geist;  
so hilf du mir, der du mein Herze weißt.

Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn.

*Bass*

Wer deinem Rat und deiner Hilfe traut,  
der hat wohl nie auf falschen Grund gebaut,  
da du der ganzen Welt zum Trost gekommen  
und unser Fleisch an dich genommen,  
so rettet uns dein Sterben  
vom endlichen Verderben.  
Drum schmecke doch ein gläubiges Gemüte  
des Heilands Freundlichkeit und Güte.

## **8 3. Aria: Bass**

Empfind ich Höllenangst und Pein,  
doch muss beständig in dem Herzen  
ein rechter Freudenhimmel sein.

Ich darf nur Jesu Namen nennen,  
der kann auch unermessne Schmerzen  
als einen leichten Nebel trennen.

## **2. Recitative and Chorale**

How hard it is for flesh and blood

*Tenor*

that seek only vain and earthly things  
and heed neither God nor Heaven,  
to be forced to embrace eternal good!

*Alto*

Thou, O Jesus, now art all to me,  
and yet my flesh so stubbornly resists.

Whither shall I then turn?

*Soprano*

The flesh is weak, yet the spirit is willing;  
so help Thou me, who knowest my heart.

To Thee, O Jesus, I incline.

*Bass*

Whosoever trusts in Thy help and Thy counsel  
has surely never built on false ground,  
since Thou art come to comfort all the world  
and hast taken our flesh upon Thee,  
thus shall Thy dying redeem us  
from everlasting ruin.  
So let a devout soul taste  
the Saviour's friendliness and kindness.

## **3. Aria**

Though I feel mortal fright and torment,  
there must be always in my heart  
a true delight in Heaven.

I need only utter Jesus's name,  
He can dispel even immeasurable pain,  
like a gentle mist.

## **9 4. Recitativo: Tenor**

Es mag mir Leib und Geist verschmachten,  
bist du, o Jesu, mein  
und ich bin dein,  
will ich's nicht achten.

Dein treuer Mund  
und dein unendlich Lieben,  
das unverändert stets geblieben,  
erhält mir noch den ersten Bund,  
der meine Brust mit Freudigkeit erfüllet  
und auch des Todes Furcht,  
des Grabes Schrecken stillet.

Fällt Not und Mangel gleich von allen Seiten ein,  
mein Jesus wird mein Schatz und Reichtum sein.

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

Wenn Sorgen auf mich dringen,  
will ich in Freudigkeit  
zu meinem Jesu singen.

Mein Kreuz hilft Jesus tragen,  
drum will ich gläubig sagen:  
Es dient zum Besten allezeit.

## **11 6. Choral**

Erhalt mein Herz im Glauben rein,  
so leb und sterb ich dir allein.  
Jesu, mein Trost, hör mein Begier,  
o mein Heiland, wär ich bei dir.

*Text: Martin Moller (1, 2, 6); anon. (3-5)*

## **4. Recitative**

Though my body and spirit may languish,  
if Thou, O Jesus, art mine  
and I am Thine,  
I shall not notice it.

Thy faithful mouth  
and Thy boundless loving,  
which has ever stayed the same,  
still preserves for me the first Covenant  
and fills my breast with joy,  
and also stills the fear of death,  
the terror of the grave.

Though distress and need press in on every side,  
my Jesus shall be my treasure and my wealth.

## **5. Aria (Duet)**

When cares oppress me,  
I shall in joyfulness  
sing to my Jesus.

Jesus helps to bear my cross,  
therefore I shall say in faith:  
It is at all times for the best.

## **6. Chorale**

Keep my heart pure in faith,  
and I shall live and die in Thee alone.  
Jesus, my comfort, hear my pleading,  
O my Saviour, could I but be with Thee.

**12 1. Aria: Tenor**

Meine Seufzer, meine Tränen  
können nicht zu zählen sein.

Wenn sich täglich Wehmut findet  
und der Jammer nicht verschwindet,  
ach! so muss uns diese Pein  
schon den Weg zum Tode bahnen.

**13 2. Recitativo: Alt**

Mein liebster Gott lässt mich  
annoch vergebens rufen  
und mir in meinem Weinen  
noch keinen Trost erscheinen.  
Die Stunde lässt sich  
zwar wohl von ferne sehen,  
allein ich muss doch noch vergebens flehen.

**14 3. Choral: Alt**

Der Gott, der mir hat versprochen  
seinen Beistand jederzeit,  
der lässt sich vergebens suchen  
jetzt in meiner Traurigkeit.  
Ach! Will er denn für und für  
grausam zürnen über mir,  
kann und will er sich der Armen  
itzt nicht wie vorhin erbarmen?

**1. Aria**

My sighs, my tears  
cannot be numbered.

If each day is filled with sorrow  
and lamentation does not vanish,  
ah, then this pain must  
pave the way to death.

**2. Recitative**

My dearest God lets me  
still call in vain,  
and offers me no comfort  
in my weeping.  
The hour can be seen  
approaching from afar,  
but I must still implore in vain.

**3. Choral**

The God who has promised  
to help me at all times  
now lets Himself be sought in vain  
in my sadness.  
Alas, will He then for evermore  
cruelly rage over me,  
can He not, will He not  
have mercy on the wretched, as of old?

**15 4. Recitativo: Sopran**

Mein Kummer nimmet zu  
und raubt mir alle Ruh,  
mein Jammerkrug ist ganz  
mit Tränen angefüllet,  
und diese Not wird nicht gestillet,  
so mich ganz unempfindlich macht.  
Der Sorgen Kummernacht  
drückt mein beklemmtes Herz darnieder,  
drum sing ich lauter Jammerlieder.  
Doch, Seele, nein,  
sei nur getrost in deiner Pein:  
Gott kann den Wermutsaft  
gar leicht in Freudenwein verkehren  
und dir alsdenn viel tausend Lust gewähren.

**16 5. Aria: Bass**

Ächzen und erbärmlich Weinen  
hilft der Sorgen Krankheit nicht;  
aber wer gen Himmel siehet  
und sich da um Trost bemühet,  
dem kann leicht ein Freudenlicht  
in der Trauerbrust erscheinen.

**17 6. Choral**

So sei nun, Seele, deine  
und traue dem alleine,  
der dich erschaffen hat;  
es gehe, wie es gehe,  
dein Vater in der Höhe,  
der weiß zu allen Sachen Rat.

*Text: Georg Christian Lehms (1-2, 4-5);  
Johann Heermann (3); Paul Fleming (6)*

**4. Recitative**

My sorrow increases  
and robs me of all rest.  
My cup of woe is filled  
to the brim with tears,  
and my distress, that leaves me  
devoid of feeling, will not be allayed.  
This night of grief and sorrow  
oppresses my constricted heart,  
so I sing naught but songs of grief.  
But no, my soul,  
take comfort in your distress:  
God can with ease  
turn bitterness into joyful wine  
and provide you with joys without number.

**5. Aria**

Groaning and piteous weeping  
cannot ease sorrow's sickness;  
but he who looks towards Heaven  
and seeks solace there,  
a beam of joy can with ease appear  
in his grieving breast.

**6. Chorale**

Therefore, O soul, be true to yourself  
and trust in Him alone  
who has created you;  
whatever may happen,  
your Father on high  
counsels well in everything.

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

Maya Homburger *violin*

'There was such an incredible willingness amongst the musicians and John Eliot to take risks and be really brave within what were, generally, very short rehearsal times, tight schedules, cold churches and lots of other tough circumstances. I felt we were getting closer to Bach because we were obliged to do it in this way. We didn't just skim the surface, because we needed to relate the music to the text rather than simply to master the notes. And so you had to let go. And when you managed to let go and concentrate on the text, the notes almost played themselves.

A beautiful sentence (originating in the Oracle at Delphi) engraved over the doorway of Jung's house in Zürich where I grew up, kept coming back to me: *Vocatus atque non vocatus Deus aderit* – Summoned or not, God will be there.

There was an aria in BWV 13 (No.5) in the Greenwich concert which John Eliot took at an extreme tempo. As a child I always played the slow movements. One day my violin teacher wept because of the sound I made. I played slow Beethoven movements when I was eight, and Mozart – always the slow movements. But John Eliot took this particular aria at half the speed I was expecting. He turned it into a meditation or prayer: it became something surreal. To blend with the recorders I tried playing on the surface of the strings, almost *sul ponticello*. I'd never have done it this way if it hadn't been for the experience of improvising and playing the music of Barry Guy. I decided to create a painful, dragging effect as if you're trying to get somewhere but can hardly advance. And it became a totally different thing to how it looked on the page.

People came up to me afterwards to say how wonderful the aria was, which is very unusual for a non-virtuoso obbligato.'