

10

For Sexagesima  
18 / 181 / 126

## Southwell Minster

This week we had the challenge of tackling three of Bach's most original and startlingly different pre-Lenten cantatas. Despite their varied provenance, this trilogy might even have been performed in Leipzig within a twelve-month of one another: BWV 18 revived on 13 February 1724, perhaps before the sermon in the Nikolaikirche, and the newly-minted BWV 181 immediately after it, with BWV 126 following on 4 February less than a year later. The focal point of all three cantatas is the overwhelming power of the Word (*qua* spiritual manna from heaven) in the process of faith, the Gospel theme of the day (Luke 8:4-15), expressed, in the first two, through the parable of the sower. Even by his standards, Bach faces up to this challenge with exceptional intensity and ingenuity.

Each of these cantatas is characterised by his vivid pictorial imagination, an arresting sense of drama, and by music of freshness and power that lodges in the memory.

A superb example of this is BWV 18 **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt**, composed in Weimar most likely in 1713, just before Bach was promoted from Court Organist to the newly-created post of Concertmaster. So much of this cantata is wildly original and unusual, starting with its scoring for four violas and basso continuo including bassoon. Bach's decision to transpose the regular five-part Weimar string ensemble down to an alto/tenor register was based not on the chance appearance of two additional viola players pitching up one day in Weimar and touting for work (he would no doubt have asked his regular violinists simply to join the viola section for this cantata), but on the magically dark-hued sonority the four violas are able to bring. I don't think it too fanciful to see them as representing, particularly in the two middle movements, the warm topsoil, fertile and well irrigated, forming an ideal seed-bed in which God's Word may germinate and prosper. When he came to revive this cantata in Leipzig in 1724 Bach supplemented this string ensemble with a pair of recorders to double the upper two viola parts, to which they add a nimbus, a little like the four-foot stop on a pipe organ. This was the version we adopted, transposing it into A minor from the Weimar *Chorton* in G minor (the violas tuning up to A=465, but reading off the original G minor parts).

The opening Sinfonia, a true overture in the way it anticipates the subject-matter and the action, is an intriguing hybrid of styles – shaped as an old-style

chaconne bass line first played in unison, which then acts as a *ritornello* in up-to-the-minute Italianate concerto form. Above the *ostinato* bass the upper two voices (doubled at the octave by the recorders) weave elegant tracery and swirl about like gusts of rain or flurries of snow. As an interpreter you are faced with the choice of either punctuating the structural repetitions of the ground bass or of discerning dynamics to match the graphic pictorial imagery within the opening four-bar unison *ritornello* (two bars of falling rain and two of snow, say, and behind that, the more symbolic 'falling away' of humankind).

Confronted with the title words of the prophet Isaiah, Bach composes his first 'modern' recitative in a church cantata. It is immediately clear that the familiar patter of contemporary operatic recitative holds no attraction for him. What he is striving for, above all, is a lucid presentation of the text in a dignified, highly personal style, one that burgeons into and out of *arioso*. Thus the bass soloist faithfully replicates the rising and falling imagery of the text and the way Isaiah compares the seed, and the impact of the weather on its germination and growth, to the Holy Word.

On the face of it the following movement looks like a harmless fusion of litany and commentary, but Bach turns it into the centrepiece of his cantata. Conceived as one fascinating tapestry, unique in his cantatas, it is made up of four stretches of accompanied recitative (still with this exceptional and actively participating instrumentation), two for tenor, two for bass, interwoven with four short prayers. These are announced in an archaic three-note phrase and answered by the full choir quoting supplicatory refrains from Luther's

litany known as the German Prefatory. Typical of litanies, these passages are unvaried musically (might they contain a whiff of satirical fun-poking at the monotonous intoning of the clergy?), except for the continuo part which goes ballistic at mention of the Turks and Papists 'blaspheming and raging'. Meanwhile the linking sections are through-composed, and where appropriate switch from *adagio* to *allegro* (presumably twice as fast) to reflect the changing sentiments of the text. There is reference to those who renounce the word 'like rotting fruit' and how 'another man may only tend his belly'. It all adds up to a vivid, Breughel-like portrayal of rural society at work – the sower, the glutton, the lurking devil, as well as those pantomime villains, the Turks and the Papists.

All in all it forms a fascinating comparison with Telemann's setting of the same text, written especially for him by Erdmann Neumeister for his Eisenach cantata cycle of 1710/11. While there is every likelihood that Bach and Telemann, living only fifty miles apart, were in regular contact during Bach's Weimar years (Telemann standing godfather to CPE Bach), the case for Telemann having a strong stylistic impact on Bach's development as a cantata composer is harder to substantiate. There is no doubt that Telemann's Eisenach cycle made quite a splash in Thuringia – a paradigm of how to graft the techniques of contemporary operatic music onto the old cantata root-stock of choral movements and chorales – and indeed it might even have been performed in Weimar in 1712/3, where Telemann was popular with Ernst August, the reigning Duke, and so within Bach's hearing. But if Telemann was the instigator of the new style, Bach comprehensively outdoes his colleague

at every juncture, on a much larger scale and with a vast increase in musical substance and interest. This particular movement is a case in point. On the one hand we have Telemann, short-breathed and avoiding extremes, doing his best to blur the distinction between psalmody and speech-like recitative. On the other hand here is Bach, seeming to relish the contrast between archaic litany and his new 'modern' recitative style in which he empowers his two male soloists to voice personal pleas for faith and resolution in the face of multiple provocation and devilish guile, with increasingly virtuosic displays of coloratura, ever-wider modulations and extravagant word-painting on 'berauben' (to rob), 'Verfolgung' (persecution) and 'irregehen' (to wander off course).

Some of the same mood spills over into the sole, brief, aria (No.4). The four violas in unison (again doubled by recorders at the octave) provide a sensual and slightly bucolic accompaniment to the soprano as she addresses the Word of God as she would her lover. There is an insistent rising motif, 'Fort mit allen, fort, nur fort!' ('Away with them!'), in which she wards off the temptations and nets of the world and Satan. To cap it all Bach gives us what is in effect the first in a series of four-voiced chorale harmonisations – what we would consider a 'typical' conclusion to a cantata – this time the eighth verse of Lazarus Spengler's 'Durch Adams Fall'.

Equally brilliant and vivid is BWV 181 **Leicht-gesinnte Flattergeister**, composed a decade later in Leipzig; but where before there was naïve pictorialism, here there is manifest craft and sophistication. Richard Stokes translates *Leichtgesinnte Flattergeister* as 'frivolous flibbertigibbets', those superficial,

fickle people who, like the fowls of the air referred to in the parable of the sower, devour the seed that 'fell by the wayside', prey to the devil who 'taketh away the word out of their hearts, lest they should believe and be saved'. You can but marvel at the way Bach evokes the graphic details of the parable: a fragmented melodic line peppered with trills, the light, staccato articulation in *vivace* tempo, and an upper instrumentation of flute, oboe and violin, redolent of Rameau on the one hand and on the other of the *galant* style that became fashionable with Bach's sons' generation. All of this suggests the nervous, jerky movements of the avian seed-stealers, vying in their greed for the fallen grain.

This is one of the relatively few cantatas of which the original (and anonymous) libretto has survived, and it is obvious from this, as Malcolm Boyd points out, that it was Bach and not his poet who was responsible for the aria's unusual, possibly unique, structure: in technical terms what sets out to be an adapted *da capo* of the first section loses its way after only four bars and is transformed into a modified repeat of the B section. Back comes 'Belial mit seinen Kindern' in place of the expected opening words and associated theme. Perhaps Bach couldn't resist another chance to depict this Miltonic Prince of Darkness, demon of lies and guilt, and to ram home the point that it is Belial, a fallen angel, who effectively torpedoed God's initiative of making the Word be 'of service'. It is also his way of underlining that the devouring fowls are now identified with Satan and his cronies. This is a witty, Hitchcockian evocation, irresistible in its imagery and skill in word setting. It could almost serve as a soundtrack to a cartoon film:

a gaggle of flighty, giggly teenage girls being bounced out of a nightclub by Belial and his henchmen. Surely even Bach's easily distracted Sunday congregation, impatient for the sermon to begin, must have sat up when they heard this.

The alto recitative (No.2) points the moral: the seed that falls on stony ground is likened to the hard-hearted unbelievers who die and are dispatched below to await Christ's last word, the time when the doors will be burst apart and the graves opened. This *arioso* section bears more than a passing resemblance to the famous trio in *Acis and Galatea*, 'The flocks shall leave the mountains'. It ends with a deliciously playful descent by the continuo to describe the ease ('Look, no hands!') with which the angel rolled back Christ's tombstone, and the rhetorical question 'Would you, O heart, be harder still?' The obbligato part is missing for the ensuing tenor aria (No.3), and in answer to my request Robert Levin characteristically provided not one but three convincing reconstructions of the solo fiddle part. He found brilliant ways for the violin to complement and contrast with the voice, comparing the thorns that choke a growing plant to the cares and worldly desires that threaten the Christian life. As Bach noted in his copy of Calov's Bible commentary, 'For what is this world but a large thicket of thorns that we must tear ourselves through!'

An unremarkable soprano recitative (No.4) turns from the wasted seeds to those that fell on fertile ground, and God's Word that prepares fruitful soil in the heart of the believer is celebrated in the final movement for all the forces: choir, including a soprano/alto duet in the B section, flute, oboe, strings and, for the

first time in the cantata, a trumpet. Despite this festive instrumentation the vocal writing has a madrigalian lightness and delicacy perfectly appropriate to the joyous message of the parable and of the cantata as a whole.

There is no discernible trace of the parable in BWV 126 **Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort**, but the common thread is the emphasis on God's Word. This is a stunning, combative work, a chorale cantata written in 1725 and based on a compilation of four strophes by Luther (Nos 1, 2, 3 and the first half of No.6), two by Justus Jonas (Nos 4 and 5) and one by Johann Walter (the second half of No.6), calling on God to destroy His enemies and bring peace and salvation to His people. Luther wrote his hymn for children to sing 'against the two arch-enemies of Christ and His Holy Church' – the Pope and the Turks. However politically incorrect, when viewed from the standpoint of Wittenberg in 1542 and with the Eastern war genuinely threatening the stability of Europe, this rousing battle hymn had some topical force: both the Turks and the Papacy were considered enemies of state and a threat to international law. It was this residual fear of Ottoman aggression that led Luther to believe initially that the Turks were God's agents, poised to strike at the heart of the Christian world on account of its sins. In fact the Ottoman invasions were, paradoxically, the distraction that prevented the Protestant revolt from being crushed early on, stoking the fears of imminent catastrophic change which led many to listen to Luther's challenge to the church. The fact that Heinrich Schütz sets the final double-decker chorale strophe 'Verleih uns Frieden' (Luther) and 'Gib unsern Fürst'n' (Walter) in 1648 at the end of the

Thirty Years War is also understandable given that the Turks were never very far away from the Austrian border – and actually succeeded in besieging Vienna in 1683, around the time that Buxtehude set his ‘Erhalt uns/Verleih uns/Gib unsern Fürst’n’ triptych.

Why Bach should have felt the need, or why he was compelled, to write such a bellicose cantata in 1725, when hostilities with the Turks had abated, and indeed at this point in the church year and not, say, on St Michael’s Day or the Reformation Day, is not entirely clear. Yet what a scintillating piece it is! The opening chorus is full of martial defiance and vigorous anapaestic rhythms. It is scored for trumpet, two oboes and strings. Bach tugs on his choir in the same way that he would pull out organ stops: on this occasion to convey a cumulative plea to sustain or uphold God’s Word against those murderous Papists and Turks. The frequent return of the opening four-note trumpet signal, itself a pre-echo of the chorale melody, and the long-held notes for the trumpet and voices, ensures that the words ‘Erhalt uns, Herr’ (‘Uphold us, Lord’) are always kept in the foreground, a technique he also uses for the final word ‘Thron’, prolonged over three whole bars to testify that God’s throne cannot be budged.

There follows one of Bach’s more technically testing tenor arias, initially genial and easy-going, then erupting in staccato semiquavers and demi-semiquaver roulades to suggest first ‘gladness’ and then the scattering of the enemies’ ‘bitter mockery’. A *secco* recitative for alto and tenor (No.3) is punctuated by four slow restatements of the chorale tune, a prayer to ‘God, Holy Ghost, dear comforter’, now delivered as a soft and touching duet.

Drama returns in the bass aria with a virtuosic cello accompaniment. According to W. G. Whittaker, Bach’s ‘righteous indignation at the enemies of his faith was never expressed more fiercely than in this aria’. In the *secco* recitative (No.5) the tenor changes the mood in preparation for the chorale setting of Luther’s prayer for peace (1531), a German vernacular translation of ‘Da pacem, Domine’, and its unmetrical sequel by Johann Walter. There is nothing perfunctory about Bach’s setting, with its stirring pleas for ‘Fried und gut Regiment’ and tender hopes for ‘a quiet and peaceful life’. In fact the most memorable phrase is reserved for the final three-bar ‘Amen’, a miraculous fusion of Tudor polyphony and Bachian counterpoint, which under the wooden barrel-vaulted roof of Southwell Minster acquired a transcendental beauty.

Southwell was established as the Mother church of Nottinghamshire during the twelfth century and is surely one of the most perfect examples of Romanesque architecture in Britain. The plain cylindrical piers of the nave arcade are in warm, lion-coloured Permian sandstone. They might seem a bit squat in proportion to the high crossing arches, but are saved by the wide openings of the triforium and higher still by the clerestory, akin to Romsey Abbey 150 miles to the south where we performed a month ago. There is something almost ancient Egyptian in feel to this Norman architecture. Is it the colour of the sandstone or the subtle carving and the bold ridge end roll, cable and zigzag mouldings?

© John Eliot Gardiner 2009

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

## Kantaten für Sexagesima

### Southwell Minster

In dieser Woche standen wir vor der Aufgabe, drei der originellsten und einander erstaunlich unähnlichen Kantaten der Vorfastenzeit zu bewältigen. Trotz ihres unterschiedlichen Ursprungs können diese drei Werke durchaus in Leipzig im Abstand von jeweils zwölf Monaten aufgeführt worden sein: BWV 18 noch einmal am 13. Februar 1724, vielleicht vor der Predigt in der Nikolaikirche, und das neu komponierte BWV 181 unmittelbar danach, BWV 126 dann am 4. Februar ein knappes Jahr später. Im Brennpunkt aller drei Kantaten steht die überwältigende Macht des Wortes, das (als geistliches Manna vom Himmel) zum Glauben führt, das Thema des Tagesevangeliums (Lukas 8, 4–15), das in den ersten beiden Werken am Beispiel des Gleichnisses vom Sämann behandelt wird. Selbst an seinen eigenen Maßstäben gemessen widmet sich Bach dieser Herausforderung mit ungewöhnlicher Intensität und Findigkeit. Jede dieser Kantaten zeichnet sich aus durch eine lebendige Bildersprache, fesselnde Dramatik und eine Musik von einer Frische und Kraft, die im Gedächtnis haften bleibt.

Ein hervorragendes Beispiel dafür ist BWV 18 **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt**, das Bach vermutlich 1713 in Weimar komponierte, kurz bevor er vom Hoforganisten in das neu geschaffene Amt des Konzertmeisters berufen wurde. So viel in dieser Kantate ist höchst originell

und ungewöhnlich, angefangen mit der Besetzung für vier Bratschen und Basso continuo einschließlich Fagott. Bachs Entschluss, das übliche Weimarer Streicherensemble nach unten in eine Alt-/Tenorlage zu transponieren, war nicht auf das zufällige Auftauchen zweier zusätzlicher Bratschisten zurückzuführen, die eines Tage bei Hofe vorstellig wurden und um Arbeit nachsuchten (er hätte zweifellos seine üblichen Violinisten gebeten, in dieser Kantate bei den Bratschen mitzuspielen), sondern auf den zauberhaft dunklen Klang, den die vier Bratschen hervorzubringen vermochten. Ich glaube, es ist nicht zu abwegig, sie als Repräsentanten, vor allem in den beiden mittleren Sätzen, des warmen, fruchtbar und gut bewässerten Ackerbodens zu sehen, der eine ideale Pflanzstätte darstellt, in der Gottes Wort aufgehen und gedeihen kann. Als Bach die Kantate 1724 in Leipzig wiederaufführen wollte, ergänzte er dieses Streicherensemble um zwei Blockflöten, zur Verdopplung der beiden hohen Bratschenstimmen, dem sie einen Nimbus geben, der in gewisser Weise dem 4’-Register einer Pfeifenorgel entspricht. Das war die Version, die wir übernommen und vom Weimarer Chorton in g-moll nach a-moll transponiert haben (die Bratschen sind auf A=465 Hz gestimmt, spielen jedoch nach den ursprünglichen, in g-moll notierten Parts).

Die einleitende Sinfonia, eine richtige Ouvertüre in der Weise, wie sie Thema und Handlung vorwegnimmt, ist eine faszinierende stilistische Mischform – die Basslinie einer Chaconne im alten Stil wird zunächst unisono vorgetragen und fungiert dann als Ritornell in der allerneuesten Konzertform nach italienischem Muster. Über dem ostinaten Bass weben die

beiden Oberstimmen (in der Oktave von den Blockflöten verdoppelt) ein elegantes Geflecht und wirbeln umher wie Regenböen oder Schneeflocken in stürmischem Wind. Als Interpreten stehen wir vor der Wahl, die Wiederholungen des Grundbasses entweder formal voneinander abzusetzen oder die anschauliche Metaphorik innerhalb des einleitenden viertaktigen Unisonoritmells (zwei Takte, in denen Regen fällt, und zwei mit Schneefall, und darin inbegriffen vielleicht auch der symbolische ‚Abfall‘ der Menschheit vom Glauben) durch einen Wechsel der Dynamik hervorzuheben.

In der Begegnung mit den Worten des Propheten Jesaja, die ihm seinen Titel liefern, komponiert Bach sein erstes ‚modernes‘ Rezitativ in einer Kirchenkantate. Es wird auf Anhieb klar, dass ihn das vertraute Plappern des Opernrezitativs seiner Zeit nicht besonders reizt. Wonach er vor allem strebt, das ist eine eingängige Darbietung des Textes in einem gediegenen, sehr persönlichen Stil, einem Stil, der in ein Arioso hinein und aus ihm hervor sprießt. So repliziert der Bassist getreulich die im Text angelegte Metaphorik des Steigens und Fallens und vergleicht, Jesaja folgend, den Samen und den Einfluss des Wetters auf dessen Keimen und Wachsen mit dem Heiligen Wort.

An der Oberfläche wirkt der sich anschließende Satz wie eine harmlose Verschmelzung von Litanei und Kommentar, doch Bach macht ihn zum Herzstück seiner Kantate. Angelegt als ein faszinierender Wandteppich, einzigartig in seinen Kantaten, besteht er aus vier ausgedehnten begleiteten Rezitativen (immer noch mit dieser ungewöhnlichen und aktiv beteiligten Instrumentierung), zwei für Tenor, zwei für

Bass, durchweht von vier kurzen Gebeten. Diese werden in einer altertümlichen dreinotigen Phrase angekündigt und vom gesamten Chor beantwortet, der flehende Refrains aus Luthers Deutscher Litanei zitiert. Wie es für Litaneien typisch ist, werden diese Abschnitte musikalisch unverändert vorgetragen (enthalten sie vielleicht eine leichte satirische Anspielung auf den monotonen Gesang der Geistlichen?), mit Ausnahme des Continuoaparts, den der wilde Zorn packt, sobald der Text ‚des Türken und des Papsts grausamen Mord und Lästerungen, Wüten und Toben‘ erwähnt. Inzwischen sind die überleitenden Abschnitte durchkomponiert und schwenken an geeigneter Stelle von Adagio zu Allegro (vermutlich doppelt so schnell), um die wechselnden Stimmungen des Textes widerzuspiegeln. Da ist von Menschen die Rede, die das Wort verleugnen und ‚fallen ab wie faules Obst‘, und ‚ein ander sorgt nur für den Bauch‘. All dies fügt sich zu einer lebendigen, an Breughel erinnernden Schilderung der bauerlichen Gesellschaft bei der Arbeit zusammen – mit dem Sämänn, dem Vielfraß, dem lauerndem Teufel und auch jenen Erzschorken, den Türken und Papisten.

Alles in allem legt dieser Satz einen faszinierenden Vergleich zu Telemanns Vertonung des gleichen Textes nahe, den Erdmann Neumeister ausdrücklich für dessen Eisenacher Kantatenzyklus von 1710/11 geschrieben hatte. Während Bach und Telemann, die nur achtzig Kilometer voneinander entfernt lebten, in Bachs Weimarer Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach regelmäßigen Kontakt hatten (Telemann war Pate von C.P.E. Bach), so lässt sich die Theorie, Telemann habe auf Bachs Entwicklung als Kantatenkomponist einen starken stilistischen Einfluss ausgeübt, weniger leicht

begründen. Es besteht kein Zweifel, dass Telemanns Eisenacher Zyklus in Thüringen einiges Aufsehen erregte – ein Modell, das zeigt, wie sich die Techniken der Opernmusik dieser Zeit auf den alten Wurzelstock der aus Chorsätzen und Chorälen bestehenden Kantate aufpropfen lassen –, und tatsächlich wurde er vielleicht sogar 1712/13 in Weimar aufgeführt, wo Telemann bei Ernst August, dem amtierenden Herzog, beliebt war, also in Bachs Hörweite. Doch wenn Telemann den neuen Stil ins Werk gesetzt hatte, so übertraf Bach seinen Kollegen in jeder Hinsicht, arbeitete in einem sehr viel größeren Maßstab und erweiterte die Substanz und den Reiz seiner Musik beträchtlich. Dieser Satz ist dafür ein vorzügliches Beispiel. Auf der einen Seite haben wir Telemann, kurzatmig und Extreme vermeidend und sein Bestes gebend, um den Unterschied zwischen Psalmodie und redeähnlichem Gesang zu verwischen. Auf der anderen Seite ist da Bach, der den Gegensatz zwischen altertümlicher Litanei und seinem neuen ‚modernem‘ Rezitativstil zu genießen scheint, der ihm die Möglichkeit gibt, seine beiden Solisten mit der Vollmacht auszustatten, angesichts vielfältiger Heimsuchungen und teuflischer Tücken persönliche Bitten um Glauben und Entschlusskraft zu äußern, und dies mit immer virtuoser gestalteten Koloraturen, immer weiter ausgreifenden Modulationen und üppiger Wortmalerei bei ‚berauben‘, ‚Verfolgung‘ und ‚irregehen‘.

Ein bisschen von dieser Stimmung fließt in die einzige und kurze Arie dieser Kantate (Nr. 4) ein. Die vier unisono geführten Bratschen (wieder von Blockflöten in der Oktave verdoppelt) liefern der Sopranstimme, wenn sich diese in einer Weise an das Wort

Gottes wendet, als wäre es ihr Liebhaber, eine sinnliche und bukolisch anmutende Begleitung. Vorhanden ist ein beharrlich aufsteigendes Motiv, ‚Fort mit allen, fort, nur fort!‘, mit dem sie die Versuchungen und die ‚Netze, welche Welt und Satan stricken‘ abwehrt. Und als Krönung gibt uns Bach, was in Wahrheit die erste einer Reihe vierstimmiger Choralharmonisierungen ist – und was wir für einen ‚typischen‘ Schluss einer Kantate halten würden, diesmal die achte Strophe von Lazarus Spenglers Lied ‚Durch Adams Fall‘.

Gleichermaßen brillant und lebendig ist das zehn Jahre später in Leipzig entstandene BWV 181 **Leichtgesinnte Flattergeister**; doch wo zuvor eine naive Bildlichkeit vorhanden war, sind hier handwerkliches Geschick und Raffinesse unverkennbar. Mit den ‚leichtgesinnten Flattergeistern‘ sind jene oberflächlichen, wankelmütigen Menschen gemeint, die wie ‚die Vögel unter dem Himmel‘, von denen im Gleichnis vom Sämänn die Rede ist, den Samen vertilgen, der ‚an den Weg‘ gefallen ist – eine Beute des Teufels, denn dieser ‚nimmt das Wort von ihrem Herzen, auf dass sie nicht glauben und selig werden‘. Man kann nur staunen, wie anschaulich Bach die einzelnen Details des Gleichnisses ausmalt: eine zerklüftete Melodielinie, von Trillern durchsetzt, eine locker geführte Staccato-Artikulation im Tempo vivace und eine Instrumentierung in den oberen Stimmen mit Flöte, Oboe und Violine, die einerseits an Rameau und andererseits an den galanten Stil denken lässt, der mit der Generation der Söhne Bachs in Mode kommen würde. All dies weckt eine Vorstellung von den fahrigem, ruckartigen Bewegungen der Vögel, die den Samen stehen

und gierig um das an den Weg gefallene Saatgut wetteifern.

Diese Kantate ist eines der relativ wenigen Werke, von denen das originale (und anonyme) Libretto erhalten ist, und daraus lässt sich der Schluss ziehen, wie Malcolm Boyd ausführt, dass es Bach war und nicht sein Textdichter, dem wir die ungewöhnliche und möglicherweise einzigartige Form dieser Arie verdanken: Technisch gesehen kommt der Teil, der ein adaptiertes Dacapo des ersten Abschnittes zu werden verspricht, bereits nach vier Takten vom Weg ab und verwandelt sich zu einer Wiederholung des B-Abschnittes in veränderter Form. ‚Belial mit seinen Kindern‘ kehrt zurück, statt der erwarteten Anfangsworte und des entsprechenden Themas. Vielleicht wollte sich Bach eine weitere Gelegenheit nicht entgehen lassen, diesen Milton’schen Fürsten der Dunkelheit zu schildern, den Dämon der Lügen und Schuld, und seinen Hörern einhämmern, dass es Belial ist, ein gefallener Engel, der sich erfolgreich Gottes Initiative widersetzt, mit dem Wort ‚Nutzen zu schaffen‘. Auf seine ihm eigene Weise hebt er auch hervor, dass die Vögel, die den Samen vertilgen, jetzt als Satan und seine Spießgesellen identifiziert sind. Das ist eine geistreiche, Hitchcock vorgehende Schilderung, unwiderstehlich in ihrer Bildhaftigkeit und sinnreichen Wortmalerei. Sie könnte fast als Filmmusik für einen Zeichentrickfilm verwendet werden: eine Schar flatterhafter, kichernder junger Mädchen, die von Belial und seinen Schergen aus einem Nachtclub geworfen werden. Sicher wird selbst Bachs leicht ablenkbare, ungeduldig auf die Predigt wartende Sonntagsgemeinde die Ohren gespitzt haben, als sie das hörte.

Das Alt-Rezitativ (Nr. 2) liefert die Moral der Geschichte: Der Samen, der auf steinigen Boden fällt, ist den ‚Felsenherzen‘ gleichzusetzen, die ‚boshaft widerstehn, ihr eigen Heil verscherzen und einst zugrunde gehen‘. Doch ‚Christi letztes Wort‘ wird ‚Felsen selbst zerspringen‘ lassen. Dieser Arioso-Teil weist mehr als nur eine flüchtige Ähnlichkeit mit dem berühmten Terzett ‚The flocks shall leave the mountains‘ in *Acis and Galatea* auf. Er endet mit einem wunderbar verspielten Abstieg des Continuos, das die Leichtigkeit beschreibt, mit der ‚des Engels Hand bewegt des Grabes Stein‘, und mit der rhetorischen Frage: ‚Willst du, o Herz, noch härter sein?‘. Der Obligatopart fehlt in der sich anschließenden Tenor-Arie (Nr. 3), und als Antwort auf meine Frage lieferte Robert Levin charakteristischerweise nicht nur eine, sondern gleich drei überzeugende Rekonstruktionen des Sologeigenparts. Er fand brillante Möglichkeiten, wie bei dem Vergleich der ‚schädlichen Dornen‘, die das Wachstum der Pflanze behindern, mit den weltlichen Sorgen und Sehnsüchten, die das Leben der Christen bedrohen, die Violine die Singstimme ergänzen oder sich von ihr abheben könnte. Und auch in den Randnotizen zu seiner Calov-Bibel verglich Bach die Welt mit einem riesigen Dornendickicht, durch das sich die Menschen hindurcharbeiten müssen.

Ein nicht weiter bemerkenswertes Sopran-Rezitativ (Nr. 4) wendet sich von dem verschwundenen Saatgut dem Samen zu, der auf fruchtbaren Boden gefallen ist, und Gottes Wort, das ‚ein fruchtbar gutes Land in unseren Herzen zubereiten‘ kann, wird im letzten Satz gefeiert, wo sich alle Kräfte vereinen: Chor, im B-Teil auch ein Duett zwischen

Sopran und Alt, Flöte, Oboe, Streicher – und zum ersten Mal auch eine Trompete. Trotz dieser festlichen Instrumentierung weist der Vokalsatz eine madrigalartige Zartheit und Leichtigkeit auf, die der frohen Botschaft des Gleichnisses und der Kantate insgesamt in jeder Hinsicht gerecht werden.

In BWV 126 **Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort** ist von dem Gleichnis keine Spur mehr zu finden, aber das gemeinsame Band ist die Bedeutung von Gottes Wort. Diese 1725 entstandene Choralkantate ist ein überwältigendes, kampflustiges Werk. Sie basiert auf der Kompilation verschiedener Liedstrophen: Vier stammen von Luther (Nr. 1, 2, 3 und die erste Hälfte von Nr. 6), zwei von Justus Jonas (Nr. 4 und 5) und eine von Johann Walter (die zweite Hälfte von Nr. 6) und fordern Gott auf, seine Feinde zu vernichten und seinem Volk Frieden und Erlösung zu bringen. Luther schrieb diesen Choral für Kinder, die es ‚gegen die beiden Erzfeinde Christi und seiner heiligen Kirche – den Papst und die Türken – singen sollten. Wie politisch unkorrekt, 1542 vom Standpunkt Wittenbergs aus betrachtet und angesichts des Krieges im Osten, der die Stabilität Europas ernsthaft gefährdete, diese zündende Schlachthympne auch gewesen sein mag, sie hatte einen mächtigen aktuellen Bezug: Die Türken galten ebenso wie das Papsttum als Staatsfeinde und Bedrohung für das internationale Recht. Es war diese immer noch vorhandene Furcht vor Übergriffen der Osmanen, die Luther ursprünglich hatte glauben lassen, die Türken hätten von Gott den Auftrag erhalten, in das Herz der Christenwelt vorzudringen, um sie für ihre Sünden zu strafen. Tatsächlich waren die türkischen Invasionen paradoxerweise die Ablenkung, die verhinderte,

dass die protestantische Revolte schon in ihren Anfängen erstickt wurde, und sie schürten die Furcht vor einer katastrophalen Veränderung, die wiederum für viele der Grund war, für Luthers Kritik an der Kirche ein offenes Ohr zu haben. Verständlich ist auch, dass Heinrich Schütz 1648, am Ende des Dreißigjährigen Krieges, die abschließende Choralstrophe mit den beiden Teilen ‚Verleih uns Frieden‘ (Luther) und ‚Gib unsern Fürst’n‘ (Walter) vertonte, denn die Türken waren nie sehr weit von der Grenze Österreichs entfernt – und 1683 gelang ihnen sogar die Belagerung Wiens, ungefähr zu der Zeit, als Buxtehude sein Triptychon ‚Erhalt uns / Verleih uns / Gib unsern Fürst’n‘ schuf.

Warum Bach das Bedürfnis oder die Notwendigkeit verspürt haben sollte, 1725 eine derart kriegerische Kantate zu schreiben, zu einer Zeit, als die feindlichen Auseinandersetzungen mit den Türken abgeflaut waren, und dann auch noch zu diesem Zeitpunkt im Kirchenjahr, und nicht etwa zu Michaelis oder am Reformationstag, ist nicht völlig klar. Doch welch ein funkelndes Werk ist sie! Der Eingangsschor ist erfüllt von martialischer Verachtung und anapästischen Rhythmen. Als Besetzung sind eine Trompete, zwei Oboen und Streicher vorgesehen. Bach zieht an seinem Chor in der gleichen Weise, wie er Orgelregister ziehen würde, hier um die Bitte, Gottes Wort gegen jene mörderischen Papisten und Türken zu verteidigen und zu stärken, immer dringlicher wirken zu lassen. Die häufige Wiederkehr des einleitenden viertotigen Trompetensignals, selbst schon ein Vorgriff auf die Chormelodie, und die lange gehaltenen Noten der Trompete und Singstimmen sorgen dafür, dass die Worte ‚Erhalt uns, Herr‘ immer präsent

bleiben, eine Technik, die Bach auch für das letzte Wort ‚Thron‘ benutzt, das er über drei ganze Takte ausdehnt, um kundzutun, dass sich Gottes Thron nicht von der Stelle bewegen lässt.

Dann folgt eine der technisch anspruchsvolleren Tenor-Arien Bachs, anfangs freundlich und unbeschwert, dann aufbrechend in Staccato-Rouladen aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, die zunächst eine ‚freudige‘ Stimmung vermitteln, dann sich der Aufgabe widmen, ‚der Feinde bitteren Spott augenblicklich zu zerstreuen‘. Ein Secco-Rezitativ für Alt und Tenor (Nr. 3) wird durch vier langsame Wiederholungen der Choralmelodie unterbrochen, ein Gebet zu ‚Gott Heil‘ger Geist, du Tröster wert‘, jetzt vorgetragen als ein sanftes und bewegendes Duett.

Dramatisch wird es wieder in der Bass-Arie (‚Stürze zu Boden‘) mit virtuoser Cellobegleitung. Laut W. G. Whittaker hat ‚Bach seinen gerechten Zorn über die Feinde seines Glaubens nie grimmiger zum Ausdruck gebracht als in dieser Arie‘. An den Traufgesimsen der Fenster über dem Eingangsportal des Southwell Minster sind Grottesken zu sehen, darunter eine Figur, die Judas darstellt, wie er von Satan verschlungen wird – eine treffende Parallele! Im Secco-Rezitativ (Nr. 5) wechselt der Tenor die Stimmung und bereitet auf die Choralvertonung von Luthers Friedensgebet (1531) vor, die deutsche Übersetzung von ‚Da pacem, Domine‘, dem sich die reimlose Strophe Johann Walters anschließt. Nichts ist oberflächlich an Bachs Vertonung, an der eindringlichen Bitte um ‚Fried und gut Regiment‘ und der zarten Hoffnung auf ‚ein geruh‘g und stilles Leben‘. Und die denkwürdigste Phrase wird für das drei Takte

umfassende ‚Amen‘ aufgespart, eine wunderbare Verschmelzung polyphonen Tudorstils mit Bach'schem Kontrapunkt, die unter dem hölzernen Tonnengewölbe des Southwell Minster überirdische Schönheit erlangte.

Southwell wurde im 12. Jahrhundert als Mutterkirche von Nottinghamshire errichtet und gehört sicher zu den besten Beispielen romanischer Architektur in Großbritannien. Die schlichten zylindrischen Pfeiler der Hauptschiffarkade sind aus einem warmen, löwenfarbenen permischen Sandstein. Sie wirken vielleicht ein bisschen gedrunken im Verhältnis zu den hohen Kreuzbögen, was jedoch ausgeglichen wird durch die weiten Öffnungen des Triforiums und des Obergadens, ähnlich wie in der Romsey Abbey rund zweihundertfünfzig Kilometer südlich, wo wir einen Monat zuvor aufgetreten waren. Diese normannische Architektur hat etwas Altägyptisches an sich. Ist es die Farbe des Sandsteins, das subtile Schnitzwerk, oder sind es die kühnen volutenartigen Verzierungen am Firstende, die Wulstleisten, Taustäbe und Zickzackornamente?

© John Eliot Gardiner 2009  
Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For Sexagesima

CD 10

Epistle 2 Corinthians 11:19-12:9

Gospel Luke 8:4-15

**BWV 18**

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt  
(1713/14)

### 1 1. Sinfonia

### 2 2. Recitativo: Bass

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt und nicht wieder dahin kommet, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und wachsend, dass sie gibt Samen zu säen und Brot zu essen: Also soll das Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein; es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern tun, das mir gefällt, und soll ihm gelingen, dazu ich's sende.

**BWV 18**

For as the rain cometh down, and the snow from heaven

### 1. Sinfonia

### 2. Recitativo

For as the rain cometh down, and the snow from heaven, and returneth not thither, but watereth the earth, and maketh it bring forth and bud, that it may give seed to the sower, and bread to the eater: so shall my word be that goeth forth out of my mouth: it shall not return unto me void, but it shall accomplish that which I please, and it shall prosper in the thing whereto I sent it.

**3. Recitativo e Litanía: Tenor, Bass***Tenor*

Mein Gott, hier wird mein Herze sein:  
 Ich öffne dir's in meines Jesu Namen;  
 so streue deinen Samen  
 als in ein gutes Land hinein.  
 Mein Gott, hier wird mein Herze sein:  
 Lass solches Frucht, und hundertfältig, bringen.  
 O Herr, Herr, hilf! o Herr, lass wohlgelingen!

Du wollest deinen Geist und Kraft  
 zum Worte geben.

Erhör uns, lieber Herre Gott!

*Bass*

Nur wehre, treuer Vater, wehre,  
 dass mich und keinen Christen nicht  
 des Teufels Trug verkehre.  
 Sein Sinn ist ganz dahin gericht',  
 uns deines Wortes zu berauben  
 mit aller Seligkeit.

Den Satan unter unsre Füße treten.

Erhör uns, lieber Herre Gott!

*Tenor*

Ach! viel' verleugnen Wort und Glauben  
 und fallen ab wie faules Obst,  
 wenn sie Verfolgung sollen leiden.  
 So stürzen sie in ewig Herzeleid,  
 da sie ein zeitlich Weh vermeiden.

Und uns für des Türken und des Papsts  
 grausamen Mord und Lästerungen,  
 Wüten und Toben väterlich behüten.  
 Erhör uns, lieber Herre Gott!

**3. Recitative and Chorale (Litany)***Tenor*

My God, here shall my heart abide:  
 I open it to Thee in Jesus' name;  
 so scatter Thy seed,  
 as if on fertile land.  
 My God, here shall my heart abide:  
 let it bring forth fruit an hundredfold.

O Lord, Lord, help! O Lord, let it prosper!  
 Mayest Thou add Thy spirit and power  
 to the Word.  
 Hear us, dear Lord!

*Bass*

Prevent, faithful father, prevent  
 the devil's guile  
 from turning me and any Christian away from Thee.  
 That is his sole intention,  
 to deprive us of Thy word  
 and of all happiness.

May Satan be trodden beneath our feet.

Hear us, dear Lord!

*Tenor*

Ah! many renounce both Word and faith  
 and fall away like rotting fruit  
 when they suffer persecution.  
 And so they are plunged into lasting grief  
 for avoiding earthly woe.

And from the Turk's and the Papist's  
 cruel murder and blaspheming,  
 raging and fury, fatherlike protect us.  
 Hear us, dear Lord!

*Bass*

Ein andrer sorgt nur für den Bauch;  
 inzwischen wird der Seele ganz vergessen;  
 der Mammon auch  
 hat vieler Herz besessen.  
 So kann das Wort zu keiner Kraft gelangen.  
 Und wie viel' Seelen hält  
 die Wollust nicht gefangen?  
 So sehr verführt sie die Welt,  
 die Welt, die ihnen muss anstatt des Himmels stehen,  
 darüber sie vom Himmel irgehen.  
 Alle Irrige und Verführte wiederbringen.  
 Erhör uns, lieber Herre Gott!

**4. Aria: Sopran**

Mein Seelenschatz ist Gottes Wort;  
 außer dem sind alle Schätze  
 solche Netze,  
 welche Welt und Satan stricken,  
 schnöde Seelen zu berücken.  
 Fort mit allen, fort, nur fort!  
 Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.

**5. Choral**

Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund,  
 du wollst nicht von mir nehmen  
 dein heil'ges Wort aus meinem Mund;  
 so wird mich nicht beschämen  
 mein Sünd und Schuld, denn in dein Huld  
 setz ich all mein Vertrauen:  
 Wer sich nur fest darauf verlässt,  
 der wird den Tod nicht schauen.

*Bass*

Another man may only tend his belly;  
 his soul meanwhile is quite forgotten;  
 and Mammon too  
 has possessed the heart of many.  
 The Word, therefore, cannot increase in strength.  
 And how many souls  
 are held captive by lasciviousness?  
 The world leads them so astray,  
 the world, which replaces heaven for them,  
 that they wander far from heaven.  
 Bring back all who have been led astray.  
 Hear us, dear Lord!

**4. Aria**

My soul's true treasure is God's Word;  
 all other treasures are  
 mere snares,  
 set by the world and Satan,  
 to bewitch contemptible souls.  
 Away with them all, away, away!  
 My soul's true treasure is God's Word.

**5. Chorale**

I bid Thee, Lord, from the depths of my heart,  
 do not take Thy holy Word  
 away from my mouth;  
 my sin and guilt  
 will not then shame me, for in Thy care  
 I place all my trust:  
 he who truly trusts in that  
 shall never look on death.

*Text: Isaiah 55:10-11 (2); Erdmann Neumeister (3-4);  
 Lazarus Spengler (5)*



**6 1. Aria: Bass**

Leichtgesinnte Flattergeister  
rauben sich des Wortes Kraft.  
Belial mit seinen Kindern  
suchet ohnedem zu hindern,  
dass es keinen Nutzen schafft.

**7 2. Recitativo: Alt**

O unglücksel'ger Stand verkehrter Seelen,  
so gleichsam an dem Wege sind;  
und wer will doch des Satans List erzählen,  
wenn er das Wort dem Herzen raubt,  
das, am Verstande blind,  
den Schaden nicht versteht noch glaubt.  
Es werden Felsenherzen,  
so boshaft widerstehn,  
ihr eigen Heil verscherzen  
und einst zugrundegehn.  
Es wirkt ja Christi letztes Wort,  
dass Felsen selbst zerspringen;  
des Engels Hand bewegt des Grabes Stein,  
ja, Mosis Stab kann dort  
aus einem Berge Wasser bringen.  
Willst du, o Herz, noch härter sein?

**8 3. Aria: Tenor**

Der schädlichen Dornen unendliche Zahl,  
die Sorgen der Wollust, die Schätze zu mehren,  
die werden das Feuer der höllischen Qual  
in Ewigkeit nähren.

**1. Aria**

Frivolous flibbertigibbets  
deprive themselves of the Word's strength.  
Belial with his brood  
also seeks to prevent it  
from being of service.

**2. Recitative**

O wretched state of perverse souls,  
who stand by the wayside, as it were;  
and who shall tell of Satan's guile,  
if he steals the Word from the heart  
which, blind in good judgement,  
neither believes nor grasps the harm.  
And hearts of rock,  
which spitefully resist,  
will forfeit their own salvation  
and meet at last their doom.  
So powerful were Christ's last words  
that the very rocks did crumble;  
the angel's hand moved the tombstone,  
yea, Moses' staff was able there  
to smite water from a mountain.  
Would you, O heart, be harder still?

**3. Aria**

The endless number of harmful thorns,  
pleasure's concern to increase its riches,  
these shall be nourished by the flames  
of hellish torment for evermore.

**9 4. Recitativo: Sopran**

Von diesen wird die Kraft erstickt,  
der edle Same liegt vergebens,  
wer sich nicht recht im Geiste schickt,  
sein Herz bezeiten  
zum guten Lande zu bereiten,  
dass unser Herz die Süßigkeiten schmecket,  
so uns dies Wort entdecket,  
die Kräfte dieses und des künft'gen Lebens.

**10 5. Coro**

Lass, Höchster, uns zu allen Zeiten  
des Herzens Trost, dein heilig Wort.  
Du kannst nach deiner Allmachtshand  
allein ein fruchtbar gutes Land  
in unsern Herzen zubereiten.

*Text: anon.*

**11 1. Coro (Choral)**

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort,  
und steur' des Papsts und Türken Mord,  
die Jesum Christum, deinen Sohn,  
stürzen wollen von seinem Thron.

**12 2. Aria: Tenor**

Sende deine Macht von oben,  
Herr der Herren, starker Gott!  
Deine Kirche zu erfreuen  
und der Feinde bitterm Spott  
augenblicklich zu zerstreuen.

**4. Recitative**

By these will our strength be choked,  
the noble seed will lie unfruitful,  
if we do not live according to the spirit,  
and make ready in good time  
our heart for the fertile land,  
that it may savour the sweet rewards  
which this Word reveals to us,  
the vigour of this life and of the life hereafter.

**5. Chorus**

Give to us, O Lord, in every season  
our heart's repose, Thy holy Word.  
Only through Thine almighty hand  
canst Thou prepare in our hearts  
a good and fruitful soil.

**1. Chorus (Chorale)**

Uphold us, Lord, in Thy Word,  
and fend off murderous Papists and Turks  
who wish to topple Jesus Christ,  
Thy son, from His throne.

**2. Aria**

Send down Thy might from heaven,  
Lord of Lords, mighty God!  
To fill Thy church with gladness  
and to scatter in an instant  
our enemies' bitter mockery.

**13 3. Recitativo e Choral: Alt, Tenor***Alt*

Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen,  
wenn du nicht willst das arme Häuflein schützen,

*Beide*

Gott Heilger Geist, du Tröster wert,

*Tenor*

du weißt, dass die verfolgte Gottesstadt  
den ärgsten Feind nur in sich selber hat  
durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder.

*Beide*

Gib dein'm Volk einerlei Sinn auf Erd,

*Alt*

dass wir, an Christi Leibe Glieder,  
im Glauben eins, im Leben einig sei'n.

*Beide*

Steh bei uns in der letzten Not!

*Tenor*

Es bricht alsdann der letzte Feind herein  
und will den Trost von unsern Herzen trennen;  
doch lass dich da als unsern Helfer kennen.

*Beide*

G'leit uns ins Leben aus dem Tod!

**14 4. Aria: Bass**

Stürze zu Boden, schwülstige Stolz!  
Mache zunichte, was sie erdacht!

Lass sie den Abgrund plötzlich verschlingen,  
wehre dem Toben feindlicher Macht,  
lass ihr Verlangen nimmer gelingen!

**3. Recitative and Chorale***Alto*

Man's favour and might shall be of little avail  
if Thou wilt not protect Thy wretched flock.

*Both*

God, Holy Ghost, dear comforter,

*Tenor*

Thou knowest that God's persecuted city  
harbours the bitterest foe within its walls,  
through the danger posed by its false brethren.

*Both*

Make Thy people to be of one accord on earth,

*Alto*

that we, members of Christ's body,  
may be one in faith and united in life.

*Both*

Stand by us in our extremity!

*Tenor*

When the final enemy would enter in  
and rob our hearts of comfort,  
reveal Thyself as our Helper.

*Both*

Lead us from death into life!

**4. Aria**

Fall to the ground, O swollen pride!  
Destroy all her inventions!

Let the abyss of a sudden devour her,  
repulse the raging might of the foe,  
let their desires ever be thwarted!

**15 5. Recitativo: Tenor**

So wird dein Wort und Wahrheit offenbar  
und stellet sich im höchsten Glanze dar,  
dass du vor deine Kirche wachst,  
dass du des heil'gen Wortes Lehren  
zum Segen fruchtbar machst;  
und willst du dich als Helfer zu uns kehren,  
so wird uns denn in Frieden  
des Segens Überfluss beschieden.

**16 6. Choral**

Verleih uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott, zu unsern Zeiten;  
es ist doch ja kein andrer nicht,  
der für uns könnte streiten,  
denn du, unser Gott, alleine.

Gib unsern Fürst'n und aller Obrigkeit  
Fried und gut Regiment,  
dass wir unter ihnen  
ein geruh'g und stilles Leben führen mögen  
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.  
Amen.

*Text: Martin Luther (1, 3, 6); Johann Walter (6);  
anon., after Luther (2, 3) and Justus Jonas (4, 5)*

**5. Recitative**

Thus are Thy Word and truth made manifest,  
and reveal themselves in their utmost glory,  
showing how Thou dost watch over Thy church  
and bless and bring to fruition  
the teachings of Thy sacred Word;  
and if Thou wilt turn to us and succour us,  
the abundance of Thy blessing  
shall be bestowed upon us in peace.

**6. Chorale**

Graciously grant us peace,  
Lord God, in our time;  
for there is surely no other  
who could fight for us,  
than Thou alone, our God.

Give to our princes and to all in authority  
good government and peace,  
that we, under their rule,  
may lead a quiet and peaceful life  
in all godliness and honesty.  
Amen.

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