

15

For the First Sunday after Easter
150 / 67 / 42 / 158

Johann-Sebastian-Bach-Kirche, Arnstadt

After the uplifting experience of celebrating the Easter Festival in Eisenach, Bach's birthplace, we moved on some thirty miles southeast through the Thuringian forest to Arnstadt. Said to be the oldest town in Thuringia, this was once the 'nerve-centre of the Bach family', the 'major hub' of their musical activities since the 1640s (Christoph Wolff). It was also the seat of a small principality ruled at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries by Count Anton Günther of Schwarzburg, who, ever since the death in 1693 of Johann Christoph, Bach's uncle and court and town musician, had been on the look-out for another available family member; 'for he should and must have a Bach again'. It took him eight years to find his man.

One day in June 1703, a private coach drew up outside the ducal castle in Weimar to escort the eighteen-year-old Johann Sebastian Bach, then a minor court servant (officially registered as 'the lackey Bach') to Arnstadt. His task was to inspect and evaluate the new organ in the rebuilt Saint Boniface's or New Church, where we were due to perform on Low Sunday. Had the 800 florins paid by the Council to the organ builder J F Wender been good value for money? For the next couple of days Bach needed to draw on his impressive, precocious technical know-how: measuring wind-pressure, the thickness and quality of the pipes (had Wender cheated by substituting lead for tin in those that were out of sight, for example?), the voicing of the reeds, including the three big 16' stops, the touch and rebound of the depressed keys and so on. No-one put organs to the test 'so severely and yet so honestly as he', asserted CPE Bach much later, after his father's death. 'The first thing he would do in trying an organ was this: he would say, in jest, "Above all I must know whether the organ has good lungs", and, to find out, he would draw out every speaking stop, and play in the fullest and richest possible texture. At this the organ builders would often grow quite pale with fright.'

They need not have worried: the young examiner seemed satisfied, Wender got his certificate and the Burgomaster promptly asked Bach whether he would mind staying on till Sunday to inaugurate the new organ 'in public assembly', a thinly-disguised audition for the post of organist. Bach duly played his inaugural recital on St John the Baptist's Day, very likely featuring the ebullient and showy D minor Toccata and Fugue (BWV 565) as its centrepiece – and

received his full fee and expenses out of the city's tax on beer. A few weeks later and he was confirmed as organist of the *Neue Kirche* with a salary twice that which his father had received as town piper of Eisenach. Count Schwarzburg had got his Bach – for the time being...

We arrived to find the *Neue Kirche* (now the *Johann-Sebastian-Bach-Kirche*) aglow with fresh white paint and gold trimmings. With its three tiers of galleries it seemed even more theatre-like than St George's in Eisenach. Tucked under the vaulted roof was Wender's newly-restored 23-stop organ. Opposite it and centrally above the altar was the pulpit. You could pick out the initials 'SDG', so closely associated with Bach's spirit.

It seemed fitting to open with BWV 150 **Nach dir, Herr, verlanget mich**, now generally accepted to be Bach's very first church cantata and composed here very possibly for this church at some stage during his time as organist, but for no known occasion. It is an astonishing piece. Forget the occasional technical lapse; you have to admire how Bach skilfully alternates the anonymous text with verses from Psalm 25, his already theologically astute emphasis on the need to hold on to faith amid the doubts that assail us, a theme this cantata shares, interestingly, with the cantatas composed specifically for this Sunday. Viewed one way, it is a portfolio of what he had assimilated and achieved thus far, and the perfect riposte to the members of the Arnstadt Consistory who had complained of his failure to provide 'figural' music hitherto (though his contract as organist stipulated no such obligation). To them he seemed to be saying, 'Here, then, I'm offering you an opening

sonata da chiesa – variations on a descending chromatic bass – followed by a chorus of the kind I learnt from Buxtehude in Lübeck (sorry, by the way, that I stayed away four months and not the four weeks you sanctioned). Next, a fetching little aria for soprano with violin obbligato (the very piece, by the way, I was rehearsing in the choir loft with the only competent singer I could find here – the so-called 'unauthorised maiden' – actually my cousin and fiancée, Maria Barbara). You'll also find a multi-sectioned chorus (No.4), beginning in the bass and climbing through all four voices and from them to the two violins, in which, perhaps, you might detect a play on words – 'Leite' ('lead') sounding similar to 'Leiter' ('ladder'): in effect I've portrayed man's aspirations to attain God's truth by means of twenty-six separate rungs of a tonal ladder. To this I've added a trio with a *moto perpetuo* cello line and a *fagotto* part which will stretch the technique of Herr Geysersbach, that "Zippel Fagottist" (plausibly translated as 'a prick of a bassoonist') who attacked me unawares with his cronies in the Market Square and then sneaked off to complain to you. There's a permutation fugue and a finale in which I've solved the problem of how to turn an instrumental *chaconne* into a choral peroration over a ground bass: a diatonic stepwise ascent of a fifth which inverts the shape of the chromatic tetrachord I used in my opening sinfonia. You can see that it is an allegory in music of human spite and of my own struggles here, with God's help, to "daily win the battle"!

But this cantata is more than just a clever piece of self-advertisement (Brahms, for one, was sufficiently impressed with this *chaconne* to use it as the basis of the passacaglia in the finale of his fourth symphony).

There is a distinctive voice to the music, a more than embryonic feeling for biblical mood-evocation and a delight in textural permutations. It shows both a willingness to experiment and a grasp of what was achievable with an unruly choir of disaffected mature students (the Cantor of the Upper Church having creamed off the best singers for his own choir). The patina of the music holds your attention long after the cantata has ended.

Twenty years down the road, with BWV 67 **Halt im Gedächtnis Jesum Christ** we enter a different world. From the superb opening chorale fantasia with *corno da tirarsi*, flute and two oboes d'amore, the music vibrates with a pulsating rhythmic energy and a wealth of invention. Evidently much thought went into the planning of this impressive cantata, the first in a sequence of five leading up to Whit Sunday – almost a mini-cycle within Bach's first annual Leipzig *Jahrgang* of 1723/4, no doubt assembled in haste following the huge creative outpouring of the *St John Passion*. His purpose is to depict the perplexed and vacillating feelings of Christ's disciples, their hopes dashed after the Crucifixion, and to maintain the tension between Thomas' legitimate doubts and the paramount need to keep faith (the *corno* blasts this out as a sustained single note in the opening chorus, an injunction to 'hold' ('halt') Jesus in remembrance). The way even a poised and chirpy gavotte for tenor, oboe d'amore and strings (No.2) splinters already in its second bar – 'But what affrights me still?' – is indicative of Bach's purpose in juxtaposing these contrary *Affekts*, one sceptical, the other affirming the Resurrection. He captures the jittery mind-frame of the beleaguered Christian in a triptych of recitative-chorale-recitative

(Nos 3, 4 and 5), the alto soloist exhorting the choir to keep their spirits up by singing the iconic Easter hymn 'Erschienen ist der herrlich Tag'. Now, as the culmination of the cantata, comes a dramatic *scena* in which the strings work up a storm to illustrate the raging of the soul's enemies. Using a trick like a cinematic dissolve, Bach melts this into a slower, gently dotted triple-rhythm sequence for the three woodwind instruments. Jesus suddenly appears to his disciples gathered together in a locked room 'for fear of the Jews'. Two opposed moods and textures alternate. The upper three-voiced choir of stricken disciples is sucked in by the *furioso* strings to convey the sense of alienation of the Christian community in the here and now. Three times their anguish is quelled by Jesus' beatific utterance 'Peace be unto you' ('Friede sei mit euch'). At its fourth and final appearance, the strings symbolically abandon their storm-rousing function and ease into the woodwind's gently lulling rhythms. In this way the *scena* ends peacefully. A concluding chorale, Jakob Ebert's 'Du Friedefürst, Herr Jesu Christ', acknowledges the Prince of Peace as 'a strong helper in need, in life and in death'.

The following year, 1725, Bach came up with a very different solution. For the opening of BWV 42 **Am Abend aber desselbigen Sabbats** he assigns the first verse of the Gospel text not to his exhausted choir but to a tenor, as Evangelist. This is preceded by an extended Sinfonia cast as a kind of *concerto a due cori* with strings versus woodwinds (two oboes and bassoon). Tempting as it is to see an illustrative, theological purpose behind Bach's choice of an instrumental overture – Eric Chafe, for example, considers that it 'invites interpretation' as the

appearance of the risen Christ in the midst of His apprehensive disciples – it is in fact lifted from a lost birthday serenata for Prince Leopold of Anhalt-Cöthen (BWV 66a). As another of those instances where Bach is parodying pre-existent secular material, you wonder whether he allowed for its dual purpose at the moment of its inception or, as a result of his unique penetrative insight into the manifold yet apt re-use of material, fished it out of the bottom drawer as the thought flashed across his brain when he sat down to compose this cantata. However, abstract instrumental music is one thing: any subjective interpretation can neither be proven nor repudiated. Texted music is another matter altogether. I could not detect any signs of 'Jesus "in the midst" of an agitated world' (Chafe again) in the alto aria (No.3), and would not have expected to do so in music whose original text (also from the Cöthen serenata) opens: 'Fortunate land of sweet calm and quiet, / in your breast flows but a sea of joys'. Yet as with some of Rameau's pastoral music, I found it almost unbearably pained and sad at our first performance and far more serene and consoling at the second. Perhaps there is less of a contradiction between these two subjective impressions than may at first appear. Could it be that Bach's own accumulated experiences of grief and disappointment lie at the heart of the calm acceptance of the power of prayer and forgiveness 'where two or three are gathered together' and (as in the B section) 'that which occurs out of love or need does not contravene the Highest's order'?

Bach inserts a 'chorale' in the centre of this cantata, to intensify the vulnerability of his 'little flock' in a hostile world, but disguises it almost completely

in the instrumental (and occasionally vocal) lines. C H Terry once suggested that the curiously bucolic bassoon obbligato was intended to accompany a chorale melody 'never actually sounded', which might lead one to suppose that it is a device to convey the 'hiddenness' of the church in the world. This seems to be confirmed in the bass recitative (No.5), which describes Jesus' sudden appearance to His disciples 'to prove that He would protect His church'. Bach switches to '*animoso*' for the last couple of bars, in which his entire continuo group (cello, violone, bassoon, harpsichord and organ) seem intent on booting the raging enemy into the bottomless pit – and continue to do so for much of the final A major aria (No.6). The bass soloist meanwhile celebrates the power of light to overcome darkness: Jesus, by shielding His persecuted followers, guarantees that 'for them the sun must shine'. Whittaker refers to the violins 'gleaming in thirds' by way of illustrating the golden superscription, which made me glance up at the gold-embazoned 'SDG' on the pulpit. Bach's scoring here is for twin violin parts, specifically apportioned between the four first violins, two per part. Outwardly this seemed so implausible that we tried it as a straightforward trio sonata (two per part being much harder to blend than one or three). It sounded well but nothing more; so we experimented with three per part, antiphonally arranged. Finally we reverted to the two per part apportionment exactly as Bach instructs, and of course it proves that he knew exactly what he wanted. The final chorale is Luther's version of *Da pacem, Domine* cleverly stitched on to Johann Walther's prayer for good governance and peace.

The final piece in our programme is sometimes considered an oddity, a composite work, even a fragment. Presented in its present form some time during the late 1720s for Easter Tuesday, BWV 158 **Der Friede sei mit dir** is a fine addition to Bach's two celebrated cantatas for solo bass (BWV 56 and 82). It condenses and at the same time refines the mood of the bass aria in BWV 67, Jesus' words 'Peace be unto you' this time addressed not to the disciples but to the 'troubled conscience'. The ravishing, world-weary aria with high violin obbligato and a super-imposed chorale (No.2) seems an entirely appropriate accompaniment to the distribution of the Eucharist, the function of Part II of all Bach's double-decker cantatas. It ends with the fifth verse of Luther's great Easter hymn 'Christ lag in Todesbanden'.

Five concerts in eight days over the Easter festival in two towns so closely associated with Bach's life and family, a total of ten cantatas, several of them rooted in the Thuringian landscape, had drawn us close to the rhythms of Bach's work schedule and to the operation of his creative imagination. Not for him the pencil-sucking inspiration of country walks, the daydreaming next to a babbling stream of the Romantics in search of self-expression: instead, a more mundane, disciplined rhythm of composing to order on a Monday or Tuesday to underpin the following Sunday's sermon. One is dumbfounded by the peerless craftsmanship of this weekly and seasonal output; but still more by the limitless invention, the subtlety and complexity of these unsurpassed flights of creative fantasy.

© John Eliot Gardiner 2007
From a journal written in the course of the
Bach Cantata Pilgrimage

Kantaten für den ersten Sonntag nach Ostern (Quasimodogeniti)

Johann-Sebastian-Bach-Kirche,
Arnstadt

Nach dem erhebenden Erlebnis, Ostern in Eisenach, Bachs Geburtsort, feiern zu können, fuhren wir durch die Ausläufer des Thüringer Waldes rund fünfzig Kilometer weiter in südöstlicher Richtung nach Arnstadt. Diese Stadt, die als ältester Ort Thüringens gilt, war seit den 1640er Jahren ein Zentrum der musikalischen Aktivitäten der Familie Bach. Sie war auch die Residenzstadt eines kleinen Fürstentums, das um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert von Graf Anton Günther von Schwarzburg regiert wurde, der seit 1693, als Bachs Onkel Johann Christoph, Hofmusiker und Stadtpfeifer, gestorben war,

Ausschau hielt, 'ob denn kein Bach mehr vorhanden, der sich ümb solch Dienst anmelden wollte, Er sollte und müste wieder einen Bachen haben'. Acht Jahre dauerte es, bis er seinen Mann fand.

An einem Junitag 1703 hielt eine private Kutsche vor dem herzoglichen Schloss in Weimar, um den achtzehnjährigen Johann Sebastian, der damals als 'Laquey' im Dienst des Herzogs stand, nach Arnstadt zu bringen. Bachs Aufgabe würde es sein, die Orgel in der als Neue Kirche wiedererrichteten Bonifatiuskirche – wo wir am Klein-Ostertag, am ersten Sonntag nach Ostern, auftreten sollten – zu inspizieren und zu bewerten. Waren die 800 Gulden, die der Rat dem Orgelbauer Johann Friedrich Wender gezahlt hatte, gut angelegt gewesen? In den nächsten Tagen bewies Bach sein beeindruckendes, für einen so

jungen Mann erstaunliches technisches Fachwissen: Er hatte den Winddruck zu messen, die Dicke und Qualität der Pfeifen zu prüfen (hatte Wender gemogelt und zum Beispiel bei den nicht sichtbaren Pfeifen Zinn durch Blei ersetzt?), die Intonation der Zungenstimmen, darunter die drei großen 16'-Register, die Ansprache und den Rückprall der niedergedrückten Tasten und vieles mehr. 'Noch nie hat jemand so scharf u. doch dabey aufrichtig Orgelproben übernommen', versicherte Carl Philipp Emanuel Bach sehr viel später, nach dem Tod seines Vaters: 'Das erste, was er bey einer Orgelprobe that, war dieses: Er sagte zum Spaß, vor allem Dingen muß ich wissen, ob die Orgel eine gute Lunge hat, um dieses zu erforschen zog er alles Klingende an, u. spielte so vollstimmig, als möglich. Hier wurden die Orgelbauer oft für Schrecken ganz blaß.'

Sie hätten sich keine Sorgen zu machen brauchen, der junge Prüfer schien zufrieden, Wender erhielt sein Zertifikat, und der Bürgermeister fragte Bach sofort, ob es ihm etwas ausmache, bis zum nächsten Sonntag zu bleiben und die neue Orgel 'in öffentlicher Versammlung' einzuweihen, eine kaum verbrämte Einladung zur Bewerbung um den Posten des Organisten. Bach absolvierte pflichtschuldig sein Vorspiel am Tag Johannes des Täufers, brillierte in der 'Manier der Clavier-Husaren' offensichtlich mit einem seiner eigenen Paradestücke – der Toccata und Fuge in d-moll (BWV 565) – und erhielt aus der städtischen Biersteuer volle Bezahlung für seine Dienste und 'während der Zeit, alß er hier gewesen, vor Kost vndt Quartier' alle Auslagen ersetzt. Ein paar Wochen später folgte die Bestallung zum Organisten der Neuen Kirche, mit einem Gehalt, das doppelt so

hoch war wie der Verdienst seines Vaters als Stadtpfeifer in Eisenach. Graf von Schwarzburg hatte nun seinen Bach – vorläufig wenigstens...

Als wir in Arnstadt ankamen, begegnete uns die Neue Kirche (die zur Johann-Sebastian-Bach-Kirche umbenannt wurde) im Glanz frischer weißer Farbe und goldener Verzierungen. Mit ihren zweigeschossigen Emporen ähnelt sie eher noch mehr einem Theater als die Georgenkirche in Eisenach. Dicht unter dem Tonnengewölbe befindet sich die nach Wenders Plänen rekonstruierte Orgel mit ihren 23 Registern, ihr gegenüber und in der Mitte über dem Altar die Kanzel. Zu erkennen sind die Initialen ‚SDG‘ des Mottos, das mit Bachs Geist so eng verknüpft ist: Soli Deo Gloria – Gott allein sei Ehre.

Er erschien uns angebracht, unser Programm mit BWV 150 **Nach dir, Herr, verlanget mich** zu eröffnen, einem Werk, das heute allgemein als Bachs frühestes und während seiner Zeit als Organist sehr wahrscheinlich für diese Kirche komponierte Kantate gilt, deren Zweckbestimmung jedoch nicht bekannt ist. Sie ist ein erstaunliches Werk. Die gelegentlich vorhandenen technischen Entgleisungen können wir vergessen; bewundernswert ist, wie geschickt Bach zwischen dem anonymen Text und Versen aus Psalm 25 wechselt und damit bereits mit theologischem Scharfblick betont, dass wir inmitten der uns bedrängenden Zweifel unbedingt am Glauben festhalten müssen, ein Thema, das diese Kantate interessanterweise mit den ausdrücklich für diesen Sonntag komponierten Kantaten teilt. In gewisser Hinsicht ist sie eine Bestandsaufnahme dessen, was er sich bisher angeeignet und erreicht hatte, und dazu die passende, an die Mitglieder des Arnstädter

Konsistoriums gerichtete Erwiderung auf den Vorwurf, dass ‚bißher gar nichts musiciret‘ worden sei (obwohl sein Vertrag als Organist eine solche Verpflichtung nicht vorsah). Er schien ihnen zu sagen: ‚Hier also biete ich euch als Einleitung eine *sonata da chiesa* – Variationen auf einen absteigenden chromatischen Bass –, auf die ein Chor in der Art folgt, wie ich das bei Buxtehude in Lübeck gelernt habe (Verzeihung übrigens, dass ich vier Monate weggeblieben bin und nicht die vier Wochen, die ihr genehmigt hattet). Dann folgt eine hübsche kleine Arie für Sopran mit obligater Violine (das Stück übrigens, das ich auf der Chorempore mit der einzigen brauchbaren Sängerin, die ich hier finden konnte, einstudiert habe, mit dieser angeblich ‚frembden Jungfer‘, die meine Kusine und Verlobte Maria Barbara ist). Dann habt ihr auch noch einen Chor mit mehreren Abschnitten (Nr. 4), der im Bass beginnt, durch alle vier Stimmen hinaufwandert und von diesen dann zu den beiden Violinen und bei dem euch vielleicht ein Wortspiel auffällt: ‚Leite‘ klingt so ähnlich wie ‚Leiter‘; ich habe nämlich das Streben der Menschen zur Wahrheit Gottes durch sechsundzwanzig einzelne Sprossen einer Tonleiter dargestellt. Dazu gibt es ein *moto perpetuo* der Cellolinie und einen Fagottpart, der die Technik des Herrn Geyersbach erschöpfen dürfte, dieses ‚Zippelfagotisten‘, der mir mit seinen Kumpanen auf dem Marktplatz aufgelauert hat und dann zu euch geschlichen kam, um sich zu beschweren. Und schließlich eine Permutationsfuge und ein Finale, wo ich das Problem gelöst habe, wie sich aus einer instrumentalen Chaconne über ostinatem Bass ein Schlusschor machen lässt: eine diatonische Bewegung, stufenweise eine Quinte

aufwärts, bei der die Form des chromatischen Tetra-chords, den ich in der Sinfonia am Anfang benutzt habe, umgekehrt wird. Ihr könnt sehen, dass das eine musikalische Allegorie für den ‚Menschenrutz‘, für meinen eigenen Kampf hier und für Gottes ‚treuen Schutz‘ ist, denn er ‚hilft mir täglich sieghaft streiten‘.

Aber diese Kantate ist mehr als nur eine schlaue Werbung in eigener Sache (Brahms zum Beispiel war von dieser Chaconne dermaßen beeindruckt, dass er sie der Passacaglia im Finale seiner Vierten Symphonie zugrunde legte). Diese Musik hat eine unverkennbar charakteristische Stimme, sie enthält mehr als ein noch unausgereiftes Gespür dafür, wie sich eine biblische Atmosphäre heraufbeschwören lässt, und sie lässt das Vergnügen an der Veränderung von Formelementen erkennen. Sie beweist eine Bereitschaft zum Experimentieren und zeigt, dass Bach klar erkannte, was mit einem ungebärdigen Chor aus älteren, unmotivierten Gymnasiasten zu bewerkstelligen war (der Kantor der Oberen Kirche hatte die besten Sänger für seinen eigenen Chor abgezogen). Der Nachhall dieser Musik bleibt uns, wenn diese Kantate verklungen ist, noch lange gegenwärtig.

Zwanzig Jahre sind ins Land gegangen, und wir betreten mit BWV 67 **Halt im Gedächtnis Jesum Christ** eine andere Welt. Schon in der wunderbaren Choralfantasie mit *cornu da tirarsi*, Flöte und zwei Oboen d’amore, die das Werk einleitet, durchpulst rhythmische Kraft die an Einfällen überreiche Musik. Offensichtlich machte sich Bach viele Gedanken über die Anlage dieser eindrucksvollen Kantate, die erste einer Folge von fünf bis hin zum Pfingstsonntag – fast ein Minizyklus innerhalb seines ersten Leipziger

Jahrgangs 1723/24, den er zweifellos in aller Eile zusammenstellte, nachdem ihn die Komposition der gewaltigen Johannespassion über die Maßen beansprucht hatte. Seine Absicht ist es, die Verwirrung und den Wankelmut der Jünger Jesu zu schildern, ihre Hoffnungen, die mit der Kreuzigung zunichte gemacht worden waren, und die Spannung aufrechtzuerhalten zwischen Thomas‘ berechtigten Zweifeln und der unerlässlichen Notwendigkeit, am Glauben festzuhalten (‚halt‘, fordert das Horn in einer lange gehaltenen Note im Anfangschor, ‚im Gedächtnis Jesum Christ‘). So wie sich selbst eine ausgeglichene, vergnügte Gavotte für Tenor, Oboe d’amore und Streicher (Nr. 2) bereits in ihrem zweiten Takt aufsplittert – ‚Allein, was schreckt mich noch?‘ –, wird Bachs Absicht deutlich, diese gegensätzlichen ‚Affekte‘ nebeneinander zu stellen: hier der Zweifel, dort die Gewissheit, das Jesus auferstanden ist. Bach hält die Gemütsverfassung des auferzinstigsten und verstörten Christen in einem Triptychon Rezitativ-Choral-Rezitativ (Nr. 3, 4 und 5) fest, wo der Soloalt den Chor auffordert, guten Mutes zu sein und den ikonenhaften Osterchoral ‚Erschienen ist der herrlich Tag‘ anzustimmen. Als Höhepunkt der Kantate folgt eine dramatische *scena*, in der die Streicher einen Sturm entfachen, um das Wüten der Feinde zu schildern, die noch immer die Seele bedrängen. Mit einem Trick, ähnlich einer Überblendung im Film, lässt sie Bach in eine langsamere, behutsam punktierte Sequenz im Dreiertakt für die drei Holzbläser zerfließen. Jesus erscheint plötzlich seinen Jüngern, die sich ‚aus Furcht für denen Juden‘ hinter verschlossener Tür verschanzt haben. Zwei gegensätzliche Stimmungen und Texturen wechseln

einander ab. Der Chor aus Sopran-, Alt- und Tenorstimmen wird von den *furioso* ausladenden Streichern aufgesogen und lässt spüren, wie fremd sich die christliche Gemeinde in der gegenwärtigen Welt fühlt. Dreimal zügelt Jesus ihre Angst durch seinen Segensspruch ‚Friede sei mit euch!‘. Bei seinem vierten und letzten Erscheinen verzichten die Streicher symbolisch auf ihre Funktion, Sturm auszulösen, und gleiten in die sanft wiegenden Rhythmen der Holzbläser, und so endet die *scena* friedlich. Der abschließende Choral von Jakob Ebert, ‚Du Friedefürst, Herr Jesu Christ‘, würdigt den Erlöser als ‚starken Nothelfer im Leben und im Tod‘.

Im folgenden Jahr, 1725, fand Bach in der Kantate BWV 42 **Am Abend aber desselbigen Sabbats** zu einer völlig anderen Lösung. Er gab den Anfang des Textes aus dem Johannesevangelium nicht dem erschöpften Chor, sondern einem Tenor – als Evangelisten. Seiner Lesung geht eine ausgedehnte Sinfonia voraus, die einem *concerto a due cori* ähnelt – Streicher sind gegen Holzbläser gesetzt (zwei Oboen und Fagott). Es mag zwar verlockend sein, hinter Bachs Entscheidung für eine instrumentale Ouvertüre eine ausdeutende theologische Absicht zu sehen – Eric Chafe ist zum Beispiel der Meinung, sie lege die Interpretation nahe, der auferstandene Christus erscheine inmitten seiner besorgten Jünger –, sie stammt jedoch in Wahrheit aus einer verschollenen Serenata zum Geburtstag des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (BWV 66a). Sie ist ein weiteres Beispiel für jene Stücke, in denen Bach vorhandenes weltliches Material parodiert, und man stellt sich die Frage, ob er die doppelte Zweckbestimmung von Anfang berücksichtigt hatte oder ob er sie, da er

genau erkannte, auf welch vielfältige, doch durchaus geeignete Weise sich vorrästiges Material verwerten ließ, aus der untersten Schublade hervorholte, als ihm der Gedanke kam, dass sie für die geplante Kantate zu gebrauchen sein könnte. Freie Instrumentalmusik ist jedoch die eine Sache: Ob sie einen subjektiven Stempel trägt, der eine bestimmte Interpretation nahe legt, lässt sich weder beweisen noch widerlegen. Eine andere Sache ist Musik, der ein Text unterlegt ist. Ich konnte keinerlei Anzeichen dafür entdecken, dass sich in der Alt-Arie Nr. 3 ‚Jesus inmitten‘ einer aufgewühlten Welt‘ befindet (wieder Chafe), und hätte es auch nicht in einer Musik erwartet, deren Originaltext (ebenfalls aus der Köthener Serenata) mit den Worten beginnt: ‚Beglücktes Land von süßer Ruh und Stille! / In deiner Brust wallt nur ein Freuden-Meer‘. Doch fand ich sie, manchen pastoralen Stücke Rameaus vergleichbar, bei unserer ersten Aufführung unerträglich qualvoll und traurig, sehr viel heiterer und trostreicher bei der zweiten. Vielleicht sind diese beiden subjektiven Eindrücke weniger widersprüchlich, als es zunächst den Anschein haben mag. Könnte es sein, dass Bachs eigene schmerzvollen Erfahrungen und enttäuschenden Erlebnisse dieser Gelassenheit zugrunde liegen, mit der er die Macht des Gebetes und der Vergebung akzeptiert: ‚Wo zwei und drei versammelt sind‘ und (im B-Teil) ‚Denn was aus Lieb und Not geschieht, / das bricht des Höchsten Ordnung nicht‘?

Bach setzt in die Mitte dieser Kantate einen Choral, um die Verletzlichkeit des ‚Häuflein klein‘ in einer feindlich gesinnten Welt zu betonen, verbirgt ihn jedoch fast vollständig in den instrumentalen (und gelegentlich vokalen) Linien. C. H. Terry hat einmal die

Vermutung geäußert, das merkwürdig bukolisch klingende Fagottobligato sei dazu bestimmt, eine Choralmelodie zu begleiten, ‚die eigentlich überhaupt nicht erklingt‘, was zu der Vermutung führen könnte, dieser Kunstgriff drücke das ‚Verborgensein‘ der Kirche in der Welt aus. Ein solcher Eindruck scheint sich im Bass-Rezitativ (Nr. 5) zu bestätigen, wo mitgeteilt wird, Jesus sei seinen Jüngern ‚zum Zeugnis, dass er seiner Kirche sein will‘, plötzlich erschienen. Bach leitet in den letzten wenigen Takten zu einem *animoso* über, wo die gesamte Continuo-gruppe (Cello, Violine, Fagott, Cembalo und Orgel) die Absicht zu haben scheint, den wütenden Feind in den unergründlichen Schlund zu stoßen –, und dies ebenso über eine weite Strecke der abschließenden Arie in A-dur (Nr. 6). Der Bass-Solist feiert unterdessen die Macht des Lichts, das die Finsternis überwindet: Jesus als ‚ein Schild der Seinen, wenn sie die Verfolgung trifft‘, ist der Garant dafür, dass ihnen ‚die Sonne scheinen‘ wird. Whittaker verwies auf die ‚in Terzen leuchtenden‘ Violinen, die uns diese Sonne ‚mit der güldnen Überschrift‘ schildern, und sie lenkten meinen Blick auf das mit Gold verzierte ‚SDG‘ auf der Kanzel. Bach hat diesen Abschnitt für zwei Violinstimmen vorgesehen, in die sich die vier ersten Violinen teilen, zwei pro Part. Nach außen hin schien er so wenig überzeugend, dass wir ihn als ganz normale Triosonate aufzuführen versuchten (zwei Violinen pro Part lassen sich viel schwieriger harmonisch verbinden als eine oder drei). Es klang gut, aber nicht mehr; daher experimentierten wir mit drei Instrumenten pro Part, die wir antiphonal gegeneinander setzten. Schließlich kehrten wir wieder zu der ursprünglichen Aufteilung zwei

Stimmen pro Part zurück – und diese beweist natürlich, dass Bach genau wusste, was er wollte. Der abschließende Choral enthält Luthers Version von *Da Pacem, Domine*, die dieser Johann Walthers Gebet um ‚Fried und gut Regiment‘ geschickt aufgefropft hat.

BWV 158 **Der Friede sei mit dir**, mit dem wir unser Programm beendeten, gilt zuweilen als Kuriosität, als zusammengestückeltes Werk, gar als Fragment. In seiner gegenwärtigen Form, so wie es irgendwann Ende der 1720er Jahre für den Osterdienstag vorgesehen wurde, ist es eine schöne Ergänzung zu den beiden gefeierten Kantaten Bachs für Bass solo (BWV 56 und 82). Es verdichtet und vergeistigt zugleich die Atmosphäre der Bass-Arie in BWV 67, denn Jesu Worte ‚Der Friede sei mit dir‘ sind diesmal nicht an die Jünger gerichtet, sondern an das ‚ängstliche Gewissen‘. Die hinreißende, weltverdrossene Arie mit hohem Violinobligato und darüber gelagertem Choral (Nr. 2) scheint die genau richtige Begleitung zu sein für die Feier des Abendmahls – wie es die Aufgabe des zweiten Teils in allen zweiteiligen Kantaten Bachs ist. Das Werk endet mit dem fünften Vers aus Luthers wunderbarem Osterchoral ‚Christ lag in Todesbanden‘.

Über die Ostertage fünf Konzerte innerhalb einer Woche und in zwei Städten, die mit Bachs Leben und Familie so eng verknüpft sind – insgesamt zehn Kantaten, einige von ihnen in der Thüringer Landschaft verwurzelt –, hatten uns in Bachs Arbeitrhythmus und das Wirken seiner schöpferischen Phantasie Einblick gewinnen lassen. Bei ihm war es nicht die Inspiration eines gedankenvoll die Natur durchstreifenden Wanderers, nicht das Tagträumen

des Romantikers am plätschernden Bach auf der Suche nach seinem Selbst: Er komponierte in einem weltzugewandten, disziplinierten Rhythmus, wenn er montags oder dienstags die Order bekam, die Predigt des folgenden Sonntags mit seiner Musik zu untermauern. Man ist sprachlos angesichts der beispiellosen Kunstfertigkeit dieser wöchentlichen, auf die Jahreszeit abgestimmten Produktion, aber noch mehr erstaunt diese unendliche Fülle an Einfällen, die Raffinesse und Komplexität dieser unübertroffenen Höhenflüge seiner Schöpferkraft.

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the First Sunday after Easter (Quasimodogeniti)

CD 15

Epistle 1 John 5:4-10
Gospel John 20:19-31

BWV 150

Nach dir, Herr, verlangst mich (c.1708-9)
(Occasion unspecified)

1. Sinfonia

2. Coro

Nach dir, Herr, verlangst mich. Mein Gott, ich hoffe auf dich. Lass mich nicht zuschanden werden, dass sich meine Feinde nicht freuen über mich.

3. Aria: Sopran

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
obgleich hier zeitlich toben
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,
Recht ist und bleibet ewig Recht.

BWV 150

Unto Thee, O Lord, do I lift up my soul

1. Sinfonia

2. Chorus

Unto Thee, O Lord, do I lift up my soul. O my God, I trust in Thee. Let me not be ashamed, let not mine enemies triumph over me.

3. Aria

Yet I am and shall remain content,
though cross, storm and other trials
may rage here on earth,
death, hell, and what must be.
Though mishap strike Thy faithful servant,
right is and remains ever right.

4. Coro

Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich; denn du bist der Gott, der mir hilft, täglich harre ich dein.

5. Aria (Terzetto): Alt, Tenor, Bass

Zedern müssen von den Winden
oft viel Ungemach empfinden,
oftmals werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellt,
achtet nicht, was widerbellet,
denn sein Wort ganz anders lehrt.

6. Coro

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn; denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.

7. Coro

Meine Tage in dem Leiden
endet Gott dennoch zur Freuden;
Christen auf den Dornenwegen
führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schatz,
achte ich nicht Menschenkreuz,
Christus, der uns steht zur Seiten,
hilft mir täglich sieghaft streiten.

Text: Psalm 25:1-2 (2); Psalm 25:5 (4); Psalm 25:15 (6); anon. (3, 5, 7)

4. Chorus

Lead me in Thy truth, and teach me: for Thou art the God of my salvation; on Thee do I wait all the day.

5. Aria (Trio)

Cedars must before the tempest
often suffer much torment,
and are often uprooted.
Entrust to God both thought and deed,
do not heed what howls against you,
for His word teaches us quite otherwise.

6. Chorus

Mine eyes are ever toward the Lord; for He shall pluck my feet out of the net.

7. Chorus

All my days of suffering
are ended by God in gladness;
Christians on the thorny paths
are led by heaven's power and blessing.
If God remains my faithful jewel,
I shall ignore human affliction;
Christ, who stands by us,
helps me daily win the battle.

8 1. Coro

Halt im Gedächtnis Jesum Christ, der auferstanden
ist von den Toten.

9 2. Aria: Tenor

Mein Jesus ist erstanden,
allein, was schreckt mich noch?
Mein Glaube kennt des Heilands Sieg,
doch fühlt mein Herze Streit und Krieg,
mein Heil, erscheine doch!

10 3. Recitativo: Alt

Mein Jesu, heißest du des Todes Gift
und eine Pestilenz der Hölle:
Ach, dass mich noch Gefahr und Schrecken trifft!
Du legtest selbst auf unsre Zungen
ein Loblied, welches wir gesungen:

11 4. Choral

Erschienen ist der herrlich Tag,
dran sich niemand g'nug freuen mag:
Christ, unser Herr, heut triumphiert,
all sein Feind er gefangen führt.
Halleluja!

12 5. Recitativo: Alt

Doch scheint fast,
dass mich der Feinde Rest,
den ich zu groß und allzu schrecklich finde,
nicht ruhig bleiben lässt.

1. Chorus

Remember that Jesus Christ was raised from
the dead.

2. Aria

My Jesus is risen,
but what affrights me still?
My faith knows the Saviour's triumph,
but my heart feels strife and war.
My Saviour, I beg Thee, appear!

3. Recitative

My Jesus, Thou art called the poison of death
and the plague of Hell:
ah, that danger and terror still afflict me!
Thou wouldst place on our tongues
a hymn of praise, that we have sung:

4. Chorale

The glorious day is come,
at which no one can rejoice enough:
Christ, our Lord, triumphs today,
He holds His enemies captive and leads them away.
Alleluia!

5. Recitative

Yet it seems as though
the remaining foe,
whom I find too many and terrible,
will not leave me in peace.

Doch, wenn du mir den Sieg erworben hast,
so streite selbst mit mir, mit deinem Kinde.
Ja, ja, wir spüren schon im Glauben,
dass du, o Friedefürst,
dein Wort und Werk an uns erfüllen wirst.

13 6. Aria: Bass e Coro

Friede sei mit euch!
Wohl uns! Jesus hilft uns kämpfen
und die Wut der Feinde dämpfen,
Hölle, Satan, weich!
Friede sei mit euch!
Jesus holet uns zum Frieden
und erquicket in uns Müden
Geist und Leib zugleich.
Friede sei mit euch!
O Herr, hilf und lass gelingen,
durch den Tod hindurchzudringen
in dein Ehrenreich!
Friede sei mit euch!

14 7. Choral

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
wahr' Mensch und wahrer Gott,
ein starker Nothelfer du bist
im Leben und im Tod:
Drum wir allein
im Namen dein
zu deinem Vater schreien.

*Text: 2 Timothy 2:8 (1); Nikolaus Herman (4);
Jakob Ebert (7); anon. (2, 3, 5, 6)*

But now Thou hast gained victory for me,
fight at my side with Thine own child.
Yes, our faith already tells us
that Thou, O Prince of Peace,
will fulfil Thy Word and work in us.

6. Aria and Chorus

Peace be unto you!
O joy! Jesus helps us fight
to subdue the fury of our foe.
Hell, Satan, be gone!
Peace be unto you!
Jesus summons us to peace,
and restores in us weary ones
soul and body alike.
Peace be unto you!
Help us, Lord, to enter
through the realm of death
Thy glorious Kingdom!
Peace be unto you!

7. Chorale

Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ,
very man and very God,
Thou art a strong helper in need,
in life and in death:
we therefore,
in Thy name alone,
cry unto Thy Father.

15 1. Sinfonia**16 2. Recitativo: Tenor**

Am Abend aber desselbigen Sabbats, da die Jünger versammelt und die Türen verschlossen waren aus Furcht für den Jüden, kam Jesus und trat mitten ein.

17 3. Aria: Alt

Wo zwei und drei versammelt sind in Jesu teurem Namen, da stellt sich Jesus mitten ein und spricht dazu das Amen.

Denn was aus Lieb und Not geschicht, das bricht des Höchsten Ordnung nicht.

18 4. Choral (Duetto): Sopran, Tenor

Verzage nicht, o Häuflein klein, obgleich die Feinde willens sein, dich gänzlich zu verstören, und suchen deinen Untergang, davon dir wird recht angst und bang: Es wird nicht lange währen.

19 5. Recitativo: Bass

Man kann hiervon ein schön Exempel sehen an dem, was zu Jerusalem geschehen; denn da die Jünger sich versammelt hatten im finstern Schatten, aus Furcht für den Jüden,

1. Sinfonia**2. Recitative**

Then the same day at evening, being the first day of the week, when the doors were shut where the disciples were assembled for fear of the Jews, came Jesus and stood in the midst.

3. Aria

Where two or three are gathered together in the precious name of Jesus, Jesus comes into their midst and utters His Amen.

For that which occurs out of love or need, does not contravene the Highest's order.

4. Chorale (Duet)

Do not despair, O little flock, though the foe is disposed to destroy you utterly and seeks to bring you down, that you might know great fear and dread: it shall not last for long.

5. Recitative

One can see here a fine example of what happened in Jerusalem; for when the disciples had assembled in dark shadows, because they feared the Jews,

so trat mein Heiland mitten ein, zum Zeugnis, dass er seiner Kirche Schutz will sein. Drum lasst die Feinde wüten!

20 6. Aria: Bass

Jesus ist ein Schild der Seinen, wenn sie die Verfolgung trifft. Denen muss die Sonne scheinen mit der güldnen Überschrift: Jesus ist ein Schild der Seinen, wenn sie die Verfolgung trifft.

21 7. Choral

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

Gib unsern Fürsten und all'r Obrigkeit Fried und gut Regiment, dass wir unter ihnen ein ruhig und stilles Leben führen mögen in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit. Amen.

Text: John 20:19 (2); Jakob Fabricius (4); Johann Walther/Martin Luther (7); anon. (3, 5, 6)

my Saviour came into their midst to prove that He would protect His church. Therefore, let the enemy rage!

6. Aria

Jesus shields His own people, whenever persecution strikes them. The sun must shine for them with the golden superscription: Jesus shields His own people, whenever persecution strikes them.

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

Der Friede sei mit dir
(For Easter Tuesday)

22 1. Recitativo: Bass

Der Friede sei mit dir,
du ängstliches Gewissen!
Dein Mittler stehet hier,
der hat dein Schuldenbuch
und des Gesetzes Fluch
verglichen und zerrissen.
Der Friede sei mit dir,
der Fürste dieser Welt,
der deiner Seele nachgestellt,
ist durch des Lammes Blut
bezwungen und gefällt.
Mein Herz, was bist du so betrübt,
da dich doch Gott durch Christum liebt?
Er selber spricht zu mir:
Der Friede sei mit dir!

23 2. Aria: Bass con Choral

Welt, ade, ich bin dein müde,
Salem's Hütten stehn mir an,
Welt, ade, ich bin dein müde,
ich will nach dem Himmel zu,
wo ich Gott in Ruh und Friede
ewig selig schauen kann.
da wird sein der rechte Friede
und die ewig stolze Ruh.
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
nichts denn lauter Eitelkeit;
da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

Peace be unto you

1. Recitative

Peace be unto you,
O troubled conscience!
Your intercessor stands here,
He has annulled and torn up
your book of guilt
and the curse of the Law.
Peace be unto you:
the Prince of this world,
who has lain in wait for your soul,
has been overcome and laid low
by the blood of the Lamb.
My heart, why are you so downcast,
since God loves you through Christ?
He Himself saith to me:
Peace be unto you!

2. Aria and Chorale

World, farewell, I am weary of you,
Salem's dwellings are what is meet for me,
World, farewell, I am weary of you,
I wish to enter Heaven,
where I may contemplate God
in peace and calm and eternal bliss.
where there is true peace
and eternal stately repose.
There shall I abide, there delight to dwell,
World, you know but war and strife,
naught but merest vanity;
there be crowned in the glory of heavenly splendour.

in dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.

24 3. Recitativo ed Arioso: Bass

Nun, Herr, regiere meinen Sinn,
damit ich auf der Welt,
so lang es dir, mich hier zu lassen, noch gefällt,
ein Kind des Friedens bin,
und lass mich zu dir aus meinen Leiden
wie Simeon in Frieden scheiden!

Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

25 4. Choral

Hier ist das rechte Osterlamm,
davon Gott hat geboten,
das ist hoch an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gebraten,
des Blut zeichnet unsre Tür,
das hält der Glaub dem Tode für,
der Würger kann uns nicht rühren.
Halleluja!

*Text: Johann Georg Albinus (2); Martin Luther (4);
anon.(1, 3)*

in Heaven there always reigns
peace, happiness and bliss.

3. Recitative and Arioso

Now, O Lord, govern my thoughts,
that I in this world,
for as long as it pleases Thee to let me stay,
may be a child of peace,
and let me turn from my affliction to Thee,
like Simeon, in peace!

There shall I abide, there delight to dwell,
there be crowned in the glory of heavenly splendour.

4. Chorale

Here is the true Easter Lamb,
that God has offered;
high on the tree of the cross
it was burned in ardent love.
His blood marks our door,
faith holds it up in the face of death,
the strangler cannot touch us.
Alleluia!

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

Alison Bury *leader*

'The fact that we performed in churches throughout the year was absolutely crucial to the whole experience. It felt as though we were playing these pieces in the right surroundings, especially in the German churches. There was very definitely a spiritual element to many of the concerts, and in the best of them it seemed that the audience contributed with the quality of their listening and appreciation. These were not easy concerts to listen to – sometimes almost two hours without an interval. It is not difficult music but it does require some kind of effort and understanding on the part of the listener, and I felt that the audience came with us, and made this journey with us. That was very much a part of the experience of the whole year for me.

BWV 158 *Der Friede sei mit dir* was one of the year's challenges. It has a huge aria for solo bass and obbligato violin framed by two recitatives, an enormous piece for the violin. The aria is about somebody welcoming death, and the violin part lies very high. It is ethereal, climbing up to heaven, and the challenge is to make that sound very beautiful. Initially I played it in an intense and emotional way, but when we got to Arnstadt John Eliot asked Stephen Varcoe to sing it very quietly. James Gilchrist was listening and said that if Stephen was singing softly then I should play it softly too. This was a complete shift in approach and I ended up playing it very quietly and meditatively, giving an unworldly affect. In the end I think it worked. When you see someone who is near death or very ill you feel they are transparent, not quite there, out of the world. That was the feeling we aimed at.'