

16

For the Second Sunday after Easter
104 / 85 / 112

Basilique St Willibrord, Echternach

What must once have been a splendid eleventh-century Benedictine Abbey, bombed late in the Second World War, is now a garish reconstructed modern church. The marble floor and pebbledash walls make for a harsh acoustical response but with a long reverberation, fortunately reduced to manageable – even agreeable – proportions when filled for our concert with a thousand listeners. This was the opening concert of the *Festival International Echternach* in the Grand Duchy of Luxembourg, an attractively sleepy French-style provincial town in a valley bottom, where the people speak ‘luxembourgish’, a strange Franconian dialect peppered with the odd French word. One of the priests, apparently disapproving of our musical

presence in his church, provided strong counter-attractions – loud door-slamming and ‘happy-clappy’ children’s services.

Hard on the heels of Bach’s magnificent cantatas for Low Sunday came three pastoral cantatas all inspired by the twenty-third Psalm. I feared a certain monotony of mood and *Affekt*. How wrong this proved! One should have guessed that Bach was capable of more than a single pastoral idiom, and as so often there is an enthralling quality to his inventive and sensitive responses to the same seminal Gospel ideas present in these three cantatas. It is worth remembering that in a predominantly agrarian society like eighteenth-century Saxony there was a much closer linking of the seasons to the preoccupations of Christianity than there is today, as well as an unself-conscious transfer of rural imagery to contemplative religious texts. So there would have been nothing quaint or folksy even to Bach’s townish audience in hearing pastoral music as a metaphor for their own Lutheran community watched over by Jesus as the good shepherd, a world away from the contemporaneous French vogue for *bergeries* and urban aristocrats, like second-home owners today, indulging in an idealised, wholly unrealistic image of rural life – one thinks of Marie Antoinette and her perfumed sheep.

BWV 104 **Du Hirte Israel, höre**, from Bach’s first Leipzig cycle, displays the clearest of aspiring, upward tonal designs (known as *anabasis*) moving from G major (the opening chorus), through B minor (tenor recitative and aria) and D major (bass recitative and aria) to A major (a chorale paraphrase of Psalm 23) as the faithful are led towards the ‘meadow of

heaven’ by Christ the shepherd. It opens with the first verse of Psalm 80 set as a gentle choral dance. The overall mood is benign, suffused with a tender lyricism, and if it doesn’t ‘ache’ quite in the way that Rameau’s pastoral dances pull on your heartstrings, it evokes the image of pastoral care and comfort to a tee. This is no banal or literal idyll of a shepherd with his flock trotting obediently behind him. The emphasis is placed firmly on the allegorical purpose: an appeal to Jesus by the community of believers to ‘shine forth’ and ‘give ear’. Quite early on, after the voices have peeled off in pairs, Bach provides a clever musical parallel between the unruly sheep and wayward believers, both hesitant and prone to scatter. Seeing how closely the baroque oboe is associated with shepherds’ music and how Bach (like Telemann in this regard) relishes the special sonority of three of them in tandem, it is strange to discover that they were added to the string parts only as an afterthought. In fact this opening chorus may have been ‘parodied’ from a lost university graduation cantata, ‘Siehe, der Hüter Israel’ (BWV Anh.I, 15). It is quite a challenge to pace and balance this subtle chorus. Giving a gentle, unhurried *gigue*-like lilt to the 9/8 triplet quavers is perhaps the key, and then digging out the fugal entries so that an overlapping voice in a higher register does not mask each new entry.

The first of two arias is for tenor with a pair of oboes d’amore, evoking the image of a lost soul in search of the ‘hidden’ shepherd. There is a strange chromatic passage midway suggesting the fear and disorientation of the solitary pilgrim lost in the wilderness. Finer still is the bass aria ‘Beglückte Herde’ (No.5), describing how the shepherd gathers

his flock and thereby guides the believer towards a glimpse of heaven. A sequence of four initial phrases in 12/8 metre, the first three just a bar long, the fourth three bars long with rich writing for the inner voices, creates its own potent alchemy. So when in the ‘B’ section Bach describes ‘death’s gentle slumber’ as the ‘reward’ for faith, the listener is cushioned into fearless security by the calm of this lulling pastoral dance. There is a miraculously beautiful passage when the voice sinks, settling first on an unexpected C natural (‘Todesschlaf’) before gently levitating and alighting this time on a B natural. This is balanced by upward motion coming to rest on an A and then a C sharp for the word ‘hoffet’ – the ‘hope’ for faith’s reward. It is hard to say which contributes more to the creation of this soothing atmosphere, the glorious undulating melody, the rhythmic pulse and pedal points and variations of emphasis, or the cunning part-writing, with the violas dipping in and out of the texture, a crucial component in the rich harmonic weave of the music with its plentiful sixths and flattened sevenths.

Bach’s *bête noire*, his ex-pupil and chief critic Johann Adolph Scheibe, maintained [*Critischer Musikus*, Leipzig 1745] that one should avoid all excesses and ‘let nature (as it were) creep into the stillness and let no turgid or strange progressions and inventions distance us from the peace, innocence and tenderness of such pieces’. But as Laurence Dreyfus comments, ‘from a later historical vantage point, of course, it is precisely those turgid progressions, those momentary incursions of suffering into the innocence and tenderness that characterise what is so very remarkable about Bach [and, I would add, Rameau]

and his music'. His willingness, in other words, to drop the mask and to allow the intensity of his own emotions to seep into his music is what makes these pastoral cantatas so moving to us.

Bach and Rameau, so different in character and virtually contemporaries, though they never met, were equally committed, each after his own fashion, to render the *Affekt* implied in a text or given situation with complete truth and intensity. While Rameau employs a similar harmonic language to Bach's in his pastoral dances, loading them with equally expressive inner dissonances, the results are utterly different. With Rameau the effect of his pastorals is elegiac, languorous, indolent even, where with Bach it is restful and consoling. What Girdlestone calls Rameau's 'sceptical nostalgia' is felt at its keenest in his slower pastoral music (*musettes* and the like), suggestive of a 'profound and simple longing for something out of reach and beyond belief and known to be so'. With Bach, of course, it is usually the opposite. Belief is the motor for this music, his exegetical purpose to demonstrate that, with Christ's help, the 'meadow of heaven' is not a lost Arcadia but a realistically attainable destination.

Bach approaches the same pastoral field by a different route in 1725. BWV 85 **Ich bin ein guter Hirt** is the third of three cantatas on consecutive feast days (the others are BWV 6 and 42) that form a coherent sequence, each a fresh response to the increasing anxiety of the disciples, then and now, at life in the world without Jesus' physical presence. All three feature Johannine themes in contemporary texts, possibly by a single author, compiled the year before and intended by Bach for his first Leipzig

Jahrgang of 1723/4. This had to be put on hold, perhaps as a result of the colossal effort which went into the completion of the *St John Passion* for Good Friday 1724, obliging him to turn to pre-existing material for some of the cantatas in that post-Resurrection season. Cantata 85 is the culmination of this sub-group, focussing on the image of Jesus as good shepherd, melding the power of the protector with the gentleness of the friend. St John's famous quote, 'I am the good shepherd: the good shepherd giveth His life for the sheep' is set as an opening arioso for bass. Its forty-four bars constitute an intriguing expansion of two thematic germs heard together in the very first bar, the one burgeoning into a wistful, lyrically moulded oboe melody, the other appearing first in the continuo and later as the singer's first phrase. The way the oboe's held note turns in on itself and then blossoms, inviting an answer by the violins, suggests an affinity both in melodic shape and in key with the slow movement of Bach's C minor Double Concerto BWV 1060. The prevalent mood is contemplative rather than genuinely bucolic, more a musical equivalent to a gentle 'Umarmung' or embrace, yet tinged with sadness.

As a meditation on Christ the good shepherd the choice of cello piccolo as obbligato instrument for the ensuing alto aria in G minor (No.2) is inspired. One would so like to know whether Bach was reacting to the chance availability of this particular, smaller cello (with E as its top string), and/or to a particularly talented exponent of it, or being proactive in seeking it out as central to his poetic and interpretative approach to the sequence of cantatas in the spring of

1725 (he uses it five times within the 'great fifty days' between Easter and Whitsun). Whatever the truth, it seems that this particular instrument with its plangent, tenor sonority tugs on the listener's heartstrings as only two other of Bach's favourite instruments, the viola d'amore and the oboe da caccia, can in not dissimilar situations. You sense that with this mantra-like sound, any 'lamb' would feel confidently armed against the sheep-rustler – wolf, fox or human. As in BWV 6, heard thirteen days earlier, Bach uses the four-string version of the cello piccolo with its extra 'glow' to mediate between the vocal soloist and the continuo, both in range and in harmonic function. In these two cantatas the instrument seems theologically associated with the believer's personal relationship to Jesus, providing an element of stability in a world of increasing darkness (BWV 6) and as an emblem for the loving, protecting 'arm' of the good shepherd (BWV 85).

Next comes a chorale setting of the twenty-third Psalm in Cornelius Becker's translation, with two oboes weaving an elaborate two-part invention – in effect a trio sonata texture, since it encompasses the continuo around the soprano's delicate ornamented melody. In the cantata's only recitative (No.4) the tenor refers to Jesus as head shepherd, forced to step in, as the hirelings sleep on, to rescue his flock – the cue for abrupt string arpeggios in contrary motion as the 'Höllenvolf' ('the wolf of Hell', or Satan) threatens to break in. It anticipates the recitative in the *St Matthew Passion* where Christ, having arrived with his disciples at the Mount of Olives, reminds them of the prophecy that the shepherd will be slain and the sheep will scatter.

The cantata's most inspired movement is the ensuing tenor aria in E flat, 'Seht, was die Liebe tut', again a pre-echo of the *St Matthew Passion* and the sublime alto aria 'Sehet, Jesus hat die Hand' in the same key which epitomises the pastoral love emanating from the cross, Jesus' outstretched arms offering a haven to the sinner and gathering in the faithful like 'lost chicks'. With its rich, flowing melody and gently rocking rhythm the cantata aria presents a complementary image of sheep safely penned and folded, watched over by the good shepherd who, when hanging on the cross, 'shed... his precious blood for them', the first four syllables 'nailed' with a single repeated note by the singer. These thematic links to the *St Matthew Passion* are too close to be accidental: its music, though not completed in time for Good Friday, was never far from Bach's thoughts in the run-up to Easter 1725, his original plan being to insert it as the central jewel in his second *Jahrgang* of cantatas, so as to complement and balance the *St John Passion* of the previous year.

Bach had something quite different in mind when he composed the third cantata for this Sunday, BWV 112 **Der Herr ist mein getreuer Hirt**, in 1731. A late addition to his chorale-cantata cycle of 1724/5, it features all five strophes of a metrical paraphrase of Psalm 23 this time by Wolfgang Meuslin, but to the same hymn-tune by Nikolaus Decius ('Allein Gott in der Höh sei Ehr') used in the two earlier works. It gives a fresh twist to the stock-in-trade of German pastoral music adapted for church use: characteristically soothing and peaceful in mood, as with the two earlier cantatas – manifestations of solace, or gestures that transform death into a welcome release from the

pains of living. The opening chorale fantasy is a masterpiece of compression. The presence of two horns, both crooked in G, one stratospherically high (and given no moment to breathe), the other given arresting reiterated three-note calls, reveals a much more regal portrait of the good shepherd than we have previously met. What Bach has done here is to combine several quasi-independent elements into one astonishing, polychromatic whole. To the calm ascent of the soprano hymn-tune he has added a burnished sheen (the first horn), serenity fused with majesty, as it were. The counter-subject (first violins and first oboes d'amore) is vigorous and *mouvementé*, representing gambolling lambs headed pasture-wards, or a busy crowd on the move, or perhaps both. Apart from this arresting contrast (and there are several others including those between the successive, imitative voice entries underpinning the soprano/horn melody), is the irregular structural mosaic of prelude, strophes, intermezzo etc. in the following pattern of bars: 11 : 5 : 1 : 5 : 9 : 5 : 1 : 5 : 1 : 5 : 2 : 5 : 3 : 5 : 10 = 73 Was he reproducing some arcane numerological template here – and if so, what does it signify?

Verse 2 is an exquisite and outwardly pastoral aria for alto with oboe d'amore obbligato, replete with complex cross-rhythms against which the voice tries to insist on the 'proper path'. Verse 3 begins with an *arioso*, the imposing basso continuo in its lower register preceding the bass voice as he bravely enters 'the valley of darkness'. The upper strings arriving late give expressive chromatic force to the words inserted within the psalm text, a mere eight bars which evoke the horrors attendant on life's journey

via a modulatory descent of A flat – g – f and then, as 'Thy rod and Thy staff comfort me', to the serenity of E major, finally coming to rest in G major. Verse 4 is a soprano/tenor duet in the form of an irrepressible *bourrée* for strings, and considerably easier for the two singers to dance than to sing!

All five verses of this superb cantata are tailored to the expression of the text, the music imaginatively and cunningly conceived, an example of Bach drawing on his experience and skill to articulate his religious convictions and to exhort, stimulate and charm his listeners. But did he succeed?

Just when 'we are beginning to understand the shape and content of the music', as our principal oboe Marcel Ponselee put it, 'we have to stop' – and proceed to the next week's instalment.

© John Eliot Gardiner 2007

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

Basilika Sankt Willibrord, Echternach
Die sicher einst prächtige, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zerstörte Benediktinerabtei aus dem 11. Jahrhundert ist heute eine im protzigen Stil wiedererrichtete moderne Kirche. Der Marmorfußboden und die Wände mit ihrem Kieselrauputz bewirken eine harte Akustik, aber mit langem Nachhall, der sich zum Glück auf ein überschaubares – sogar annehmbares – Maß reduzierte, sobald sich der Raum mit den rund tausend Zuhörern füllte, die zu unserem Konzert kamen. Es war das Eröffnungskonzert des *Festival International Echternach* im Großherzogtum Luxemburg, in dem verträumten Provinzstädtchen französischen Stils, das in einer Talsenke liegt, wo man ‚Luxemburgisch‘ spricht, einen mit französischen Wörtern durchsetzten moselfränkischen Dialekt. Einer der Priester, der unsere musikalische Gegenwart in dieser Kirche offenbar missbilligte, offerierte ein reizvolles Anti-programm – Kindergottesdienste mit ‚Happy-Clappy‘-Beschallung, untermalt von lautem Türknallen.

Bachs wunderbaren Kantaten für den Klein-Ostertag dicht auf den Versen folgten drei pastorale Kantaten, deren gemeinsame Quelle Psalm 23 ist. Ich fürchtete eine gewisse Monotonie der Stimmung und ‚Affekte‘. Als wie falsch erwies sich diese Furcht! Man hätte vermuten können, dass sich Bach mehr als einem einzigen pastoralen Idiom gewachsen zeigen würde, und es immer wieder ein faszinierendes

Erlebnis, zu entdecken, auf welch einfallsreiche und einfühlsame Weise er die biblischen Kerngedanken verarbeitet, die diesen drei Kantaten gemeinsam sind. Man sollte sich ins Gedächtnis zurückrufen, dass die Menschen in einer Gesellschaft, die vorwiegend von der Landwirtschaft lebte, wie es im 18. Jahrhundert in Sachsen der Fall war, die Jahreszeiten sehr viel enger auf Fragen des christlichen Glaubens bezogen, als es heute geschieht, und dass sie Bilder aus dem Alltag ihrer ländlichen Umgebung unbefangen auf den gedanklichen Inhalt religiöser Texte übertrugen. Daher werden sie es keineswegs als wunderbar oder ‚volksnah‘ empfunden haben, nicht einmal Bachs Publikum in den Städten, als Metapher für ihre lutherische Gemeinde, über die Jesus als guter Hirte wacht, pastorale Musik zu hören, eine Welt von der zur gleichen Zeit in Frankreich kursierenden Begeisterung für *bergeries* und von jenen urbanen Aristokraten entfernt, die, ähnlich den Landhaus-eignern unserer Zeit, einer idealisierten, völlig unrealistischen Vorstellung von einem Leben auf dem Lande fröhen – man denke an Maria Antoinette und ihre parfümierten Schafe.

BWV 104 **Du Hirte Israel, höre**, aus Bachs erstem Leipziger Zyklus, zeigt die aufwärts, in erhabene Höhen strebende („Anabasis“ genannte) tonale Entwicklung sehr deutlich: Die Bewegung verläuft von G-dur (Eingangschor) über h-moll (Rezitativ und Arie für Tenor) und D-dur (Rezitativ und Arie für Bass) zu A-dur (Choralparaphrase von Psalm 23), während Christus als Hirte seine Gläubigen auf die ‚Himmelsweide‘ führt. Das Werk beginnt mit dem ersten Vers von Psalm 80, der als gefälliger Chortanz gesetzt ist. Die Stimmung ist freundlich, von einer zarten Lyrik

durchtränkt, und wenn diese nicht in der gleichen Weise ‚schmerzt‘, wie uns Rameaus pastorale Tänze zu Herzen gehen, so erweckt sie in uns das Bild von liebevoller Fürsorge und Trost. Das ist keine banale Idylle, nicht die textgetreue Schilderung eines Hirten, dessen Herde gehorsam hinter ihm her trottet. Betont ist hier die allegorische Absicht: der Appell der Gemeinschaft der Gläubigen an Jesus, zu ‚erscheinen‘ und zu ‚hören‘. Recht bald, nachdem sich die Stimmen paarweise herausgeschält haben, liefert Bach eine sinnreiche musikalische Parallele zwischen den unlenksamen Schafen und den wankelmütigen Gläubigen, die beide zögerlich sind und Gefahr laufen, ihren Weg zu verlieren. Wenn man sich verdeutlicht, wie eng die Barockoboe mit Hirtenmusik assoziiert ist und wie sehr Bach (in dieser Hinsicht ähnlich wie Telemann) den besonderen Klang dreier dieser gemeinsam eingesetzten Instrumente goutiert, verwundert es doch, dass sie den Streicherstimmen erst nachträglich hinzugefügt wurden. In Wahrheit könnte der Eingangschor eine ‚Parodie‘ der verschollenen Promotionskantate ‚Siehe, der Hüter Israel‘ (BWV Anh. I, 15) gewesen sein. Es stellt eine nicht geringe Herausforderung dar, diesen subtil gearbeiteten Chor im angemessenen Tempo zu gewichten. Wenn die Achteltrioen des 9/8-Taktes den gemütlich schwingenden Rhythmus einer Gigue bekommen, während die fugierten Einsätze so herausgearbeitet werden, dass eine überlappende Stimme in einer höheren Lage nicht den neuen Einsatz überdeckt, ist das vielleicht die Lösung.

Die erste der beiden Arien ist für Tenor bestimmt, der von zwei Oboen d’amore begleitet wird, und weckt das Bild einer verlorenen Seele, die sich auf

der Suche nach dem ‚verborgenen‘ Hirten befindet. Eine merkwürdig chromatische Passage auf halbem Wege lässt die Furcht und gestörte Orientierung des einsamen Pilgers erkennen, der sich in der Wüste verirrt hat. Noch schöner ist die Bass-Arie ‚Beglückte Herde‘ (Nr. 5), die beschreibt, wie der Hirte seine Schafe um sich sammelt und auf diese Weise die Gläubigen einen flüchtigen Blick auf das Himmelreich erhaschen lässt. Vier aufeinander folgende Anfangsphasen im 12/8-Takt, die ersten drei nur einen Takt lang, die vierte dreitaktig und differenziert in den Mittelstimmen, schaffen ihre eigene Alchemie von beachtlicher Wirkung. So wird der Hörer, wenn Bach im ‚B‘-Teil den ‚sanften Todesschlaf‘ als ‚des Glaubens Lohn‘ beschreibt, durch die ruhige, wiegende Bewegung dieses pastoralen Tanzes in furchtlose Sicherheit gebettet. Wunderschön ist die Passage, wo die Stimme sinkt, sich auf einem C niederlässt, dessen Vorzeichen unvermittelt aufgelöst wurde, wieder sanft zu schweben beginnt und nun auf einem H mit aufgelöstem Vorzeichen Ruhe findet. Dieser steht eine Aufwärtsbewegung entgegen, die auf einem A und dann einem Cis bei dem Wort ‚hoffet‘ zum Stillstand kommt – der ‚Hoffnung‘ auf die Belohnung für den Glauben. Es lässt sich schwer sagen, was diese beruhigende Atmosphäre eher bewirkt – die herrlich wiegende Melodie, der rhythmische Puls, die Orgelpunkte und der wechselnde Akzent oder die ausgeklügelte Polyphonie, Bratschen, die in das Stimmengeflecht eintauchen und wieder auftauchen, eine wesentliche Komponente des reichen harmonischen Gefüges dieser mit Sexten und erniedrigten Septimen reichlich ausgestatteten Musik.

Bachs schwarzes Schaf, sein ehemaliger Schüler und heftigster Kritiker, Johann Adolph Scheibe, wettete im *Critischen Musicus* [Leipzig 1745], der Komponist entzöge seinen Stücken ‚durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche‘, verdunkele ihre Schönheit durch ‚allzu große Kunst‘, und diese ‚Schwülstigkeit‘ habe ‚von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt‘. Und Laurence Dreyfus kommentierte: ‚Im historischen Rückblick sind es natürlich eben diese schwülstigen, diese flüchtigen Einbrüche des Leidens in die Unschuld und Zärtlichkeit, die das kennzeichnen, was an Bach [und Rameau, möchte ich hinzufügen] und seiner Musik bemerkenswert ist.‘ Mit anderen Worten seine Bereitschaft, die Maske fallen zu lassen und seinen eigenen heftigen Empfindungen in seine Musik einsickern zu lassen, das ist das, was diese pastoralen Kantaten für uns so bewegend macht.

Bach und Rameau, so sehr sie sich in ihrem Charakter unterscheiden mochten und praktisch Zeitgenossen, die einander allerdings nie begegneten, beide waren in gleicher Weise bestrebt, jeder auf seine Art, den in einem Text oder einer gegebenen Situation angelegten ‚Affekt‘ in seiner ganzen Wahrheit und Intensität wiederzugeben. Während Rameau in seinen pastoralen Tänzen eine ähnliche harmonische Sprache wie Bach verwendet, sie mit gleichermaßen ausdrucksvollen inneren Dissonanzen befrachtet, sind die Ergebnisse völlig unterschiedlich. Die pastorale Musik Rameaus wirkt elegisch, wohligh verträumt, gar träge, während sie bei Bach Ruhe und Trost vermittelt. Was Girdlestone bei Rameau ‚skeptische Nostalgie‘ nennt, ist am

deutlichsten in seinen langsameren Stücken (Musetten und ähnlichen) zu erkennen, die auf eine ‚tiefe und schlichte Sehnsucht‘ hindeuten, ‚die sich auf etwas Unerreichbares und Unglaubliches richtet, von dem man weiß, das es so ist‘. Natürlich ist bei Bach gewöhnlich das Gegenteil der Fall. Der Glaube ist der Motor für diese Musik, Bach will in seiner Exegese vermitteln, dass die ‚Himmelsweide‘ kein verlorenes Arkadien ist, sondern mit Christi Hilfe durchaus erreicht werden kann.

Bach nähert sich 1725 dem gleichen pastoralen Gelände auf einem anderen Weg. BWV 85 **Ich bin ein guter Hirt** ist die dritte von drei Kantaten an aufeinander folgenden Festtagen (die anderen sind BWV 6 und 42), die eine in sich geschlossene Folge bilden, und jede ist eine neue Antwort auf die wachsende Sorge der Jünger, damals und heute, wie das Leben in einer Welt ohne die körperliche Präsenz Jesu zu bewerkstelligen sei. Allen drei Kantaten liegen zeitgenössische, Themen aus dem Johannes-evangelium verarbeitende und vermutlich von einem einzigen Autor stammende Texte zugrunde, die Bach im Jahr zuvor zusammengestellt und für seinen ersten Leipziger Jahrgang 1723/24 vorgesehen hatte. Diesen Zyklus musste er zurückstellen, vielleicht weil die Vollendung der *Johannespassion* für Karfreitag 1724 seine Kräfte übermäßig beanspruchte und ihn nötigte, bei einigen der in diesem Jahr für die Zeit nach Ostern bestimmten Kantaten auf bereits vorhandenes Material zurückzugreifen. Die Kantate BWV 85 ist der Höhepunkt dieser Untergruppe, die Jesus als guten Hirten in den Mittelpunkt stellt und die Macht des Beschützers mit der Freundlichkeit des Freundes vereint. ‚Ich bin ein guter Hirte, ein guter Hirt lässt sein

Leben für die Schafe‘, dieses berühmte Zitat aus dem Johannesevangelium, leitet das Werk ein, als Arioso für Bass gesetzt. Die vierundvierzig Takte erweitern auf faszinierende Weise zwei im Keim angelegte Themen, die beide im allerersten Takt zu hören sind, und während das eine zu einer versonnenen, lyrisch gestalteten Oboenmelodie erblüht, erscheint das andere zunächst im Continuo, später in der ersten Phrase des Sängers. In der Weise, wie die gehaltene Note der Oboe sich ihrer selbst besinnt und dann aufblüht, die Violinen zu einer Antwort auffordernd, verweisen melodische Gestaltung und Tonart auf den langsamen Satz in Bachs Doppelkonzert BWV 1060 in c-moll. Die vorherrschende Stimmung ist kontemplativ, nicht bukolisch im eigentlichen Sinne, eher die musikalische Entsprechung zu einer Umarmung, doch von Traurigkeit umhaucht.

In der Meditation über Christus als guten Hirten ist das Violoncello piccolo, das Bach als obligates Instrument für die sich anschließende Alt-Arie in g-moll (Nr. 2) vorschreibt, eine geniale Entscheidung. Man wüsste so gern, ob er dieses spezielle, kleinere Cello (mit E als oberster Saite) einsetzte, weil das Instrument und/oder einer seiner besonders talentierten Exponenten zufällig vorhanden war(en), oder ob er selbst die Initiative ergriff und es in voller Absicht als zentralen poetischen Bedeutungsträger seiner Ausdeutung der für dieses Frühjahr 1725 vorgesehenen Kantaten zugrunde legte (er verwendet es fünfmal in den fünfzig Tagen zwischen Ostern und Pfingsten). Wie es auch immer gewesen sein mag, dieses besondere Instrument scheint mit seinem wehmütigen Tenorklang die Herzen der Hörer so zu bewegen, wie es sonst nur zwei anderen Lieblings-

instrumenten Bachs und in nicht unähnlichen Situationen gelingt, der Viola d'amore und der Oboe da caccia. Man spürt, dass dieser mantraähnliche Klang den ‚Schafen‘ die Zuversicht gibt, gegen jeden Viehdieb, Wolf, Fuchs oder Menschen gerüstet zu sein. Wie in BWV 6, das dreizehn Tage zuvor zu hören war, verwendet Bach die viersaitige Version des Violoncello piccolo mit seinem besonderen ‚Schein‘, um zwischen Vokalsolisten und Continuo sowohl im Tonbereich als auch harmonisch zu vermitteln. In diesen beiden Kantaten scheint das Instrument die persönliche Beziehung des Gläubigen zu Jesus theologisch auszudeuten, es liefert ein Element der Stabilität in einer Welt zunehmender Dunkelheit (BWV 6) und fungiert als Symbol für die liebenden, schützenden ‚Arme‘ des guten Hirten (BWV 85).

Als nächstes folgt eine Choralvertonung des 23. Psalms in der Übersetzung von Cornelius Becker, in der sich die Stimmen zweier Oboen zu einer kunstvoll gestalteten Invention verweben – in der Wirkung die Textur einer Triosonate, da der Continuo die behutsam ornamentierte Melodie des Soprans umfängt. Im einzigen Rezitativ der Kantate (Nr. 4) wendet sich der Tenor an Jesus als den Oberhirten, der eingreifen muss, ‚wenn die Mietlinge schlafen‘, um seine Herde zu retten – das Stichwort für abrupte Streicherarpeggien in Gegenbewegung, während der ‚Höllenvolf‘ (oder Satan) einzudringen sucht. Es nimmt bereits das Rezitativ der *Matthäuspassion* vorweg, wo Jesus, mit seinen Jüngern am Ölberg angekommen, an die Prophezeiung erinnert, in der es hieß: ‚Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen‘.

Der seelenvollste Satz der Kantate ist die sich anschließende Tenor-Arie in Es, ‚Seht, was die Liebe tut‘, ein weiterer Hinweis auf die *Matthäuspasion* und die wunderbare Alt-Arie ‚Sehet, Jesus hat die Hand‘ in der gleichen Tonart, Inbegriff der Liebe des Hirten, die sich am Kreuz offenbart, wenn Jesus mit seinen ausgestreckten Armen den Sündern eine Zuflucht bereithält, um die Gläubigen wie ‚verlass‘ne Küchlein‘ bei sich aufzunehmen. Mit ihrer reichen, fließenden Melodie und dem sanft wiegenden Rhythmus bietet diese Arie, in der die ersten vier Silben mit einer einzelnen wiederholten Note vom Sänger ‚festgenagelt‘ werden, das komplementäre Bild von Schafen, die ‚fest eingeschlossen‘ und ‚in zarter Hut‘ des Hirten sind, der ‚am Kreuzestamm für sie vergossen sein teures Blut‘. Diese thematischen Bezüge zur *Matthäuspasion* sind zu eng, um zufällig zu sein: Ihre Musik, die er zwar nicht rechtzeitig bis Karfreitag vollendete, war in der Vorosterzeit 1725 Bachs Gedanken nie fern, hatte er doch ursprünglich geplant, sie als Juwel in die Mitte seines zweiten Kantatenjahrgangs zu stellen, als Pendant zu seiner *Johannespasion* des vorangegangenen Jahres.

Bach hatte etwas ganz anderes im Sinn, als er 1731 die dritte Kantate für diesen Sonntag komponierte, BWV 112 **Der Herr ist mein getreuer Hirt**. Als späte Erweiterung seines Choralkantaten-Jahrgangs 1724/25 enthält sie alle fünf Strophen einer metrischen Paraphrase von Psalm 23, diesmal von Wolfgang Meuslin, verwendet jedoch die gleiche Chormelodie von Nikolaus Decius („Allein Gott in der Höh sei Ehr“) wie in den beiden früheren Werken. Sie gibt dem Repertoire der deutschen Pastoralmusik,

das für kirchliche Zwecke adaptiert wurde, eine neue Richtung: Auf typische Weise sanft und friedlich in der Stimmung, wie es die zwei früheren Kantaten waren, enthält sie trostreiche Worte und Gesten, die den Tod als Erlösung von der Pein und Mühsal des Lebens willkommen heißen. Die einleitende Choralfantasie ist in ihrer Verdichtung ein Meisterwerk. Die Verwendung von zwei Hörnern, beide in G mit Aufsatzbogen, das eine stratosphärische Höhen erklimmend (und ohne Atempause), das andere mit fesselnden, aus jeweils drei Noten bestehenden Rufen, offenbart ein sehr viel majestätischeres Portrait des guten Hirten, als uns vorher begegnet ist. Bach hat hier verschiedene, so gut wie unabhängige Elemente zu einem einzigen erstaunlichen polychromatischen Ganzen zusammengefügt. Die ruhige, in der Sopranstimme aufsteigende Chormelodie hat er zu schimmerndem Glanz poliert (erstes Horn), Beschaulichkeit gewissermaßen mit Majestät vereint. Das Gegenthema (erste Violinen und erste Oboen d’amore) ist energisch und bewegt, es schildert die zur Weide tollenden Lämmer – oder eine vorwärts strebende Menschenmenge oder beides. Abgesehen von diesem fesselnden Kontrast (und es gibt noch weitere Gegensätze, zum Beispiel zwischen der Abfolge imitativer Stimmensätze zur Unterstützung der Sopran-/Hornmelodie) formieren sich Präludium, Strophen, Intermezzo usw. zu einem unregelmäßigen Mosaik, das folgendes Taktmuster zeigt: 11 : 5 : 1 : 5 : 9 : 5 : 1 : 5 : 1 : 5 : 2 : 5 : 3 : 5 : 10 = 73 Hat Bach hier eine geheimnisvolle numerologische Schablone verwendet – und wenn er es tat, was hat es zu bedeuten?

Die zweite Vers ist eine erlesene, dem äußeren Anschein nach pastorale Arie für Alt mit obligater

Oboe d’amore, reich ausgestattet mit vertrackten Gegenrhythmen, gegen die sich die Stimme ‚auf rechter Straß‘ zu behaupten versucht. Der dritte Vers beginnt mit einem Arioso, der imposante Continuo-bass schreitet in tiefer Lage der Bass-Stimme voran, die sich tapfer ‚im finstern Tal‘ zu wandeln anschickt. Die hohen Streicher erscheinen spät und geben den Worten, die in den Psalmtext eingefügt sind, chromatischen Nachdruck, lediglich acht Takte, die mit einem modulatorischen Abstieg von As über g nach f auf die Leiden und Schrecken der Lebensreise verweisen, in der Heiterkeit von E-dur verweilen, denn ‚dein Stecken und Stab trösten mich‘, und schließlich in G-dur zur Ruhe kommen. Die vierte Strophe ist ein Duett für Sopran und Tenor in der Form einer unbändigen Bourrée für Streicher – und für die beiden Sänger erheblich leichter zu tanzen als zu singen!

Alle fünf Strophen dieser herrlichen Kantate sind auf den Sinngehalt des Textes zugeschnitten, die Musik ist voller glänzender, kluger Einfälle, ein Beispiel dafür, wie Bach auf seine Erfahrung und seine Kunstfertigkeit zurückgriff, um seine religiösen Überzeugungen zu artikulieren, seine Zuhörer zu ermahnen, anzuspornen und zu entzücken. Doch ist es ihm gelungen?

‚Wenn wir gerade beginnen, Form und Inhalt der Musik zu begreifen‘, wie es unser erster Oboist Marcel Ponsoe ausdrückte, ‚müssen wir aufhören‘ – und uns dem Programm der nächsten Woche zuwenden.

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Second Sunday after Easter (Misericordias Domini)

CD 16

Epistle Peter 2:21-25

Gospel John 10:12-16

BWV 104

Du Hirte Israel, höre (1724)

1 1. Coro

Du Hirte Israel, höre, der du Joseph hütetest wie der Schafe, erscheine, der du sitztest über Cherubim.

2 2. Recitativo: Tenor

Der höchste Hirte sorgt für mich,
was nützen meine Sorgen?
Es wird ja alle Morgen
des Hirten Güte neu.
Mein Herz, so fasse dich,
Gott ist getreu.

BWV 104

Give ear, O Shepherd of Israel

1. Chorus

Give ear, O Shepherd of Israel, Thou that leadest Joseph like a flock; Thou that dwellest between the Cherubims, shine forth.

2. Recitative

The highest shepherd provides for me,
what use is all my sorrow?
For the shepherd's goodness
is new every morning.
And so, my heart, compose yourself,
God is faithful.

3 3. Aria: Tenor

Verbirgt mein Hirte sich zu lange,
macht mir die Wüste allzu bange,
mein schwacher Schritt eilt dennoch fort.
Mein Mund schreit nach dir,
und du, mein Hirte, wirkst in mir
ein gläubig Abba durch dein Wort.

4 4. Recitativo: Bass

Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise,
ein Labsal meiner Brust,
die Weide, die ich meine Lust,
des Himmels Vorschmack, ja mein Alles heiße.
Ach! sammle nur, o guter Hirte,
uns Arme und Verirrte;
ach lass den Weg nur bald geendet sein
und führe uns in deinen Schafstall ein!

5 5. Aria: Bass

Beglückte Herde, Jesu Schafe,
die Welt ist euch ein Himmelreich.
Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon
und hoffet noch des Glaubens Lohn
nach einem sanften Todesschlaf.

6 6. Choral

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
dem ich mich ganz vertraue,
zu Weid er mich, sein Schäflein, führt,
auf schöner grünen Aue,
zum frischen Wasser leit' er mich,
mein Seel zu laben kräftiglich
durchs selig Wort der Gnaden.

Text: Psalm 80:1 (1); Cornelius Becker (6); anon. (2-5)

3. Aria

Though my shepherd hides too long,
though the desert frightens me,
my feeble steps still hasten on.
I cry to Thee,
and Thy Word, my shepherd, doth cause me
to utter a faithful Abba.

4. Recitative

Yea, this word is food to my soul
and balm to my breast,
the pasture, which I call my delight,
a foretaste of heaven, yea my all.
Ah, gather together, O good Shepherd,
us poor and bewildered creatures;
ah, bring us soon to the end of our journey
and lead us into Thy fold!

5. Aria

Happy flock, sheep of Jesus,
the world for you is a heavenly kingdom.
Here already you taste Jesus' goodness,
and also hope for faith's reward
after death's gentle slumber.

6. Chorale

The Lord is my faithful shepherd,
in whom I put all my trust,
He leads me, His little lamb, to graze
on beautiful green pastures,
He leads me to fresh waters,
to refresh and nourish my soul
through His blessed word of Grace.

7 1. Aria: Bass

Ich bin ein guter Hirt, ein guter Hirt lässt sein Leben
für die Schafe.

8 2. Aria: Alt

Jesus ist ein guter Hirt,
denn er hat bereits sein Leben
für die Schafe hingegeben,
die ihm niemand rauben wird.
Jesus ist ein guter Hirt.

9 3. Choral: Sopran

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
dem ich mich ganz vertraue,
zur Weid er mich, sein Schäflein, führt
auf schöner grünen Aue,
zum frischen Wasser leit' er mich,
mein Seel zu laben kräftiglich
durch selig Wort der Gnaden.

10 4. Recitativo: Tenor

Wenn die Mietlinge schlafen,
da wachet dieser Hirt bei seinen Schafen,
so dass ein jedes in gewünschter Ruh
die Trift und Weide kann genießen,
in welcher Lebensströme fließen.
Denn sucht der Höllenwolf gleich einzudringen,
die Schafe zu verschlingen,
so hält ihm dieser Hirt doch seinen Rachen zu.

1. Aria

I am the good shepherd: the good shepherd giveth
His life for the sheep.

2. Aria

Jesus is a good shepherd,
for He has already given His life
for His sheep,
which no man shall steal from Him.
Jesus is a good shepherd.

3. Chorale

The Lord is my faithful shepherd,
in whom I put all my trust,
He leads me, His little lamb, to graze
on beautiful green pastures,
He leads me to fresh waters,
to refresh and nourish my soul
through His blessèd word of Grace.

4. Recitative

When the hirelings sleep,
this shepherd will watch over His sheep,
that each one in longed-for rest
may enjoy the mead and pasture
in which life's streams are flowing.
For should the wolf of hell strive to enter,
to devour the sheep,
this shepherd will keep the wolf's maw shut.

11 5. Aria: Tenor

Seht, was die Liebe tut.
Mein Jesus hält in zarter Hut
die Seinen feste eingeschlossen.
Ihr hat am Kreuzesstamm vergossen
für sie sein teures Blut.

12 6. Choral

Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt,
kein Unglück mich berühren wird:
Weicht, alle meine Feinde,
die ihr mir stiftet Angst und Pein,
es wird zu eurem Schaden sein,
ich habe Gott zum Freunde.

*Text: John 10:11 (1); Cornelius Becker (3);
Ernst Christoph Homburg (6); anon. (2, 4, 5)*

5. Aria

Behold what love can do.
My Jesus takes tender care
of His own flock.
He has shed on the cross
His precious blood for them.

6. Chorale

With God as my refuge and faithful shepherd,
no calamity can touch me:
retreat, all who are my enemies,
you who cause me anxiety and torment,
it shall be to your own harm,
I have God as my friend.

13 1. Versus I: Coro

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
hält mich in seiner Hute,
darin mir gar nichts mangeln wird
irgend an einem Gute,
er weidet mich ohn Unterlass,
darauf wächst das wohlschmeckend Gras
seines heilsamen Wortes.

14 2. Versus II: Alt

Zum reinen Wasser er mich weist,
das mich erquickten tue.
Das ist sein fronheiliger Geist,
der macht mich wohlgemute.
Er führet mich auf rechter Straß
seiner Geboten ohn Ablass
von wegen seines Namens willen.

15 3. Versus III: Bass

Und ob ich wandelt im finstern Tal,
fürcht ich kein Ungelücke
in Verfolgung, Leiden, Trübsal
und dieser Welte Tücke,
denn du bist bei mir stetiglich,
dein Stab und Stecken trösten mich,
auf dein Wort ich mich lasse.

1. Verse I

The Lord is my faithful shepherd,
He has me in His care,
wherein I shall want nothing
that is good.
He feeds me continually
on pastures where the sweet-tasting grass
of His wholesome Gospel grows.

2. Verse II

He leads me to the pure waters
that restore my soul.
It is the Lord's holy spirit
that makes me light in heart.
He leads me on the proper path
of His commandments, ceaselessly,
for His name's sake.

3. Verse III

And though I walk through the valley of darkness,
I fear no misfortune,
no persecution, no suffering, no sadness,
no malice in this world;
for Thou art ever with me,
Thy rod and Thy staff comfort me,
I trust in Thy Word.

16 4. Versus IV: Sopran, Tenor

Du bereitest für mir einen Tisch
vor mein' Feinden allenthalben,
machst mein Herze unverzagt und frisch,
mein Haupt tust du mir salben
mit deinem Geist, der Freuden Öl,
und schenkest voll ein meiner Seel
deiner geistlichen Freuden.

17 5. Versus V: Choral

Gutes und die Barmherzigkeit
folgen mir nach im Leben,
und ich werd bleiben allezeit
im Haus des Herren eben,
auf Erd in christlicher Gemein
und nach dem Tod da werd ich sein
bei Christo, meinem Herren.

Text: Wolfgang Meuslin, after Psalm 23

4. Verse IV

Thou preparest a table for me
before my enemies on every side,
Thou dost make my heart unafraid and fresh,
Thou anointest my head
with Thine own spirit's joyful oil,
and Thou dost fill my soul
with Thy spiritual gladness.

5. Verse V

Goodness and mercy
follow me all the days of my life,
and I shall dwell
in the house of the Lord forever,
on earth in Christian company,
and after death I shall be
with Christ, my Lord.

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