

17

For the Third Sunday after Easter
12 / 103 / 146

Schlosskirche, Altenburg

Lying some fifty kilometres south of Leipzig, and well off the beaten track for Bach pilgrims, it was touch and go whether Altenburg could be fitted into our itinerary. We approached it from Görlitz on the eastern frontier with Poland, crossing into southern Thuringia and a landscape pock-marked with slag heaps and the detritus of uranium mines. Winding our way through the old medieval town we climbed up to the ducal castle crowning a rocky outcrop. There, marvellously preserved, was the early fifteenth-century palace chapel, with an L-shaped kink to its nave (aligned so as not to drop off its rocky perch), the interior dominated by its celebrated organ squashed against the north wall. What must Duke Frederick II (whose main court and musical ensemble was

situated at Gotha, 150 kilometres to the west) have been thinking when he commissioned this state-of-the-art 37-stop organ from Tobias Trost? Bach visited Altenburg about the time of its completion in 1739 and played this Baroque ‘Mighty Wurlitzer’ which, the experts say, probably came closest to his ideals about sound and tone.

Traces of Bach’s own music-making are in some ways more vivid in places like this than in the more famous metropolitan shrines. Standing in the middle of the palace chapel, listening to the majestic sounds of the *Trost-Orgel* sounding out the concerto-like opening to BWV 146 and aware of the audience’s rapt response to the way Bach’s music unfolds, any lingering doubts about the logistical difficulties in coming to Altenburg for *Jubilate* Sunday just fell away.

All three of Bach’s cantatas for *Jubilate* concern themselves with the sorrow surrounding Jesus’ farewell to his followers, with the trials that await them in his absence, and with joyful thoughts of seeing him again. Each is a journey, a theological and musical progression. Two of the three begin in deepest gloom and anguish and end in celebration. Standing behind the Gospel for the day, ‘Ye shall be sorrowful, but your sorrow shall be turned into joy’, is a verse from Psalm 126, ‘They that sow in tears shall reap in joy’, and memories of two extraordinary settings of these words by William Byrd and Heinrich Schütz came to mind during our drive through the cornfields of eastern Saxony, green and vigorous at this flag-leaf stage, promising a good harvest in a couple of months’ time.

BWV 12 **Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen** was composed in Weimar just after Bach’s promotion to *Konzertmeister* in 1714, and revived by him a decade

later in his first season in Leipzig, and it was this version from 30 April 1724 which we performed in Altenburg. It begins with a ravishing sinfonia, descriptive, one imagines, of the tearful sowing of the winter corn. The oboe’s plaintive *cantilena*, redolent of Marcello or Albinoni, sets the scene for the opening *tombeau*, one of the most impressive and deeply affecting cantata movements Bach can have composed to that point. Coming at it backwards, from long familiarity with the *Crucifixus* of the B minor Mass (which is what this movement later became), one is struck by its greater starkness and its searing pathos. In place of the four syllables *Cru-ci-fi-xus* – four hammer blows nailing Christ’s flesh to the wood of the cross – Bach inscribes the title of his cantata through four distinct vocal lines (‘Weeping... wailing... fretting... fearing’). Each word, a heart-rending sob, is stretched over the bar-line and the four-bar *passacaglia* bass. These words, we learn in the motet-like sequel, are the ‘signs of Jesus’s suffering’ with which the believer is branded. Even when conducting the *Crucifixus* version I cannot rid my mind of the thrice-articulated ‘Angst... und... Not’ (which later became ‘passus est’). If this is the nadir, the point, according to the scholar Eric Chafe, ‘where the individual has already been brought by consciousness of sin to extreme torment’, then rarely, if ever, have these sentiments been so harrowingly portrayed in music. Our time in Weimar at the outset of the pilgrimage also brought home to me that this music was composed – and first performed – less than three kilometres’ distance from the beech woods where Goethe and Liszt used to ramble, the site of what was later to become one of the bleakest places on earth, Buchenwald.

Into this bottomless pit Bach lowers an escape ladder. Its individual rungs are etched into the music, movement by movement, which ascends by intervals of a third, alternating a minor key with its relative major: f, A flat, C, E flat, g, B flat. The ‘ladder’ is manifest also in microcosm in the *accompagnato* (No.3) which sets the words of St Paul, ‘We must through much tribulation enter into the Kingdom of God’. Whilst the continuo moves circuitously down the octave (c to C), the first violin rises through a diatonic C major scale, a contrary motion to link the (human) world of tribulation and the (divine) kingdom of God. The underlying theological dualism can be reduced to this: that we need to put up with a basin-full of trouble in this world while clinging to the hope of happiness in the next.

This dualism is explored further in the alto aria (No.4). Just as the unfathomable nature of God was apparently expressed in Judaic tradition by ascribing to him contradictory attributes such as shepherd and lamb, cornerstone and stumbling block, here Bach postulates a fusion of alliterative opposites, ‘Kreuz und Krone’ (‘cross and crown’), ‘Kampf und Kleinod’ (‘conflict and jewel’), as symbols of the way the present and future life are conjoined. It comes as a relief to move on to the cheery bass aria ‘Ich folge Christo nach’, an Italianate trio sonata movement which begins like the English Easter carol, ‘This joyful Eastertide’. But there is more anguish to follow with the tenor aria, ‘Sei getreu’. Even at this early stage in his development of cantata form, Bach is uncompromising in his search for hermeneutic truth, willing to sacrifice surface attraction and to substitute a tortuous melodic line in order to convey the immense

difficulty of remaining 'steadfast' under provocation. A gritty experience is only made bearable by the presence of the hymn-tune *Jesu, meine Freude* intoned by a trumpet – like a hand outstretched to help the believer, on the last rung of the ladder, in his struggle to attain faith. A final chorale, 'Was Gott tut das ist wohlgetan', with trumpet descant, affirms Luther's goal for the individual, who through faith can 'rise beyond Christ's heart to God's heart'.

Jubilate in Leipzig traditionally marked the start of the *Ostermesse*, the Easter trade fair when, for three weeks, a flood of visitors – craftsmen, international commercial travellers, book dealers, hawkers, street entertainers – swelled the resident population to some 30,000 citizens. Bach, who timed the publication of the four sets of his *Clavier-Übung* to coincide with these fairs, would have understood the need to produce special music during this period, as trading was not permitted on Sundays, and (as his predecessor Kuhnau pointed out) 'since visitors and distinguished gentlemen [would] certainly want to hear something fine in the principal churches.'

This they would have done on 22 April 1725 when Bach first presented BWV 103 **Ihr werdet weinen und heulen**. It opens with a glittering fantasia for a concertante violin doubling a 'sixth flute' – a soprano recorder in D. These are pitted against a pair of oboes d'amore and the string band, engaging in apparently festive dialogue. Only with the entry of the four vocal *concertisten* to an angular fugal theme (comprising an augmented second and an upwards seventh) do we realise that we have been caught unawares: the festive instrumental theme represents not the disciples' joy at Christ's resurrection but the sceptics'

riotous laughter at their discomfort – hence the malicious cackles of the high recorder. A more conventional approach might have been to leave the antithesis of the two opening clauses intact with, say, a gloom-laden slow movement (as in BWV 12 and 146), followed by some form of chuckling scherzo. What Bach does is altogether more astonishing. Anticipating by a century the *Dankgesang* of Beethoven's A minor string quartet Op.132, his strategy is to superimpose these opposite moods, binding them in a mutually enlightening whole and emphasising that it is the same God who both dispenses and then ameliorates these conditions. Abruptly the music slows to *adagio e piano* while the bass soloist intones 'Ihr aber werdet traurig sein' ('And ye shall be sorrowful') while the recorder and violin contribute fragmentary arabesques. Just when joy seems most distant, it comes bounding back with a return of the fugal subject, with the earlier festive/mocking theme now turned to genuine delight.

This high level of invention is very nearly maintained in the following recitative/aria pairings, in which the antithesis between 'Schmerzen' (suffering) and 'Freuden' (joys) is pursued. The alto aria (No.3), with violin obbligato in F sharp minor, is an attempt to illustrate divine medical help dispensed to the repentant sinner. The tenor aria (No.5) features one of those hair-raising trumpet parts in which, amid the prevailing mood of exuberant relief, the player is expected to produce several non-harmonic (i.e. technically impossible) notes to match the singer's recall of 'betrübtte Sinnen' ('troubled feelings').

Bach's third *Jubilate* cantata to have survived is BWV 146 **Wir müssen durch viel Trübsal**, dating

from either 1726 or 1728. What started out as a (now lost) violin concerto and later emerged as the famous D minor harpsichord concerto (BWV 1052a) resurfaces here as the cantata's opening two movements, both with organ obbligato, the second with a four-part chorus superimposed. The latter would be impressive enough as a piece of incredibly clever grafting, if that is what it was. We shall never know for certain whether Bach had seen this particular solution at the outset, or whether, with the flair of a Grand Master of chess, he was able subsequently to anticipate so many possible permutations of future moves – the way, for example, the four vocal lines were liable to intersect with one another at certain moments, and at the same time fit with the pre-existing violin (now organ) concerto *adagio* movement. Admittedly, the structure Bach provides – an ostinato bass line heard six times in the course of the movement – gives a wonderfully solid and satisfying grounding for the twin processes of invention and elaboration at which he excelled. This is all highly speculative; what is irrefutable is the enormous control and restraint required by both singers and players to sustain the hushed, other-worldly atmosphere of this movement over 87 slow bars – an effect we tried to capture in performance by placing the choir at the far end of the chapel.

Each of the subsequent movements is a gem. First comes an alto aria with a radiant violin obbligato, predicting the future schism between 'wicked Sodom, you and I', then an agonised *accompagnato* for soprano and strings in which every single beat of its nineteen bars has an expressive function. This is followed by a *galant*-style aria for soprano with flute, two oboes d'amore and continuo (No.5) in which the

pall of gloom is lifted for the first time in this amazing cantata, to a text based on the psalm verse 'They that sow in tears shall reap in joy'. A fine tenor recitative leads to the rousing tenor/bass duet 'Wie will ich mich freuen' with oboes and strings, constructed as a *passepied* of the sort at which Bach excelled as a composer of secular music at Cöthen. It has a sturdy, irresistibly rhythmic élan which comes at precisely the right juncture in this journey's course from tribulation to joy and the anticipation of eternity.

The final chorale ends with the words 'He lives in that fortified town where God dwells; he has been led to that mansion which no calamity can touch'. It so happened that at this precise moment in the concert I exchanged glances with our young organist, Silas Standage. We both of us smiled. For just before embarking on the colossal organ solo at the start of this cantata (itself an allegory of worldly 'tribulation') poor Silas had discovered a cipher on the upper manual of the great Trost organ, and an intermittent hiss. We were forced to call for an intermission in an attempt to make running repairs. Tools and expert advice were proffered, and after much banging and hammering we were able to continue. I was reminded of a passage in Bach's private copy of Calov's Bible commentary which he chose to underline: 'Lord, I attend to my duties and do what you have commanded of me, and I will gladly labour and do whatever you will have me do. Only help me also to manage my home and to regulate my affairs, etc.'

© John Eliot Gardiner 2005

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

Schlosskirche, Altenburg

Es stand auf Messers Schneide, ob wir Altenburg, rund fünfzig Kilometer südlich von Leipzig, ein gutes Stück abseits der üblichen Bach-Pilgerroute gelegen, in unserem Reiseprogramm würden unterbringen können. Wir kamen von Görlitz, an der Ostgrenze zu Polen, und fuhren durch das südliche Thüringen, eine mit Schlackenhalde und den Überbleibseln von Uranminen übersäte Landschaft. Wir schlängelten uns durch die mittelalterlichen Gassen und stiegen zum herzoglichen Schloss hinauf, das auf einem Felsen die Stadt überragt. Dort steht, in wunderbar erhaltenem Zustand, die alte Schlosskapelle aus dem 15. Jahrhundert, mit einer L-förmigen (der Felsformation angepassten) Einwölbung im Mittelschiff und der berühmten, gegen die Nordwand gedrückten Orgel, die den Innenraum der Kirche beherrscht. Was mag sich Herzog Friedrich II. (dessen Hauptresidenz und Hofkapelle sich in Gotha befanden, hundertfünfzig Kilometer westlich) gedacht haben, als er bei Tobias Heinrich Gottfried Trost diese Orgel bestellte – mit siebenund-dreißig Registern und auf dem neusten Stand der Technik? Bach besuchte Altenburg 1739 ungefähr zur Zeit ihrer Fertigstellung und spielte diese ‚mächtige Wurlitzer‘ der Barockzeit, die seinen Idealen von Ton und Klang, wie Experten sagen, vermutlich am nächsten kam.

Spuren von Bachs eigenem Musizieren sind an Orten wie diesem in gewisser Weise lebendiger

geblieben als in den berühmteren Hochburgen. Als wir in der Mitte der Schlosskapelle standen, den majestätischen Klängen der Trost-Orgel lauschten, von der die konzertartige Einleitung zu BWV 146 erklang, und spürten, wie begeistert sich das Publikum von Bachs Musik tragen ließ, waren plötzlich alle Zweifel zerstreut, ob es sich angesichts der logistischen Schwierigkeiten gelohnt hatte, zum Sonntag *Jubilata* nach Altenburg zu kommen.

Alle drei Kantaten Bachs für *Jubilata* befassen sich mit der Sorge um Jesu Abschied von seinen Jüngern, mit den Anfechtungen, die sie in seiner Abwesenheit zu gewärtigen haben, und mit der Vorfreude, ihn wieder zu sehen. Jede Kantate ist eine Reise, eine theologische und musikalische Entwicklung. Zwei der drei Werke beginnen in düsterster Stimmung und Seelenqual und enden in Jubel. Hinter dem Evangelium für den Tag – ‚Ihr aber werdet traurig sein. Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden‘ – steht ein Vers aus Psalm 126, ‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘, und zwei außergewöhnliche Vertonungen dieses Textes von William Byrd und Heinrich Schütz kamen uns in Erinnerung, als wir durch die Kornfelder im Osten Sachsens fuhren, die in diesem Stadium ihres Wachstums grüne und kräftige Triebe zeigten und für einige Monate später eine gute Ernte versprachen.

BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen entstand in Weimar, kurz nachdem Bach 1714 zum Konzertmeister ernannt worden war, und er nahm die Kantate zehn Jahre später in seinem ersten Amtsjahr in Leipzig wieder auf. Diese zweite Version vom 30. April 1724 war es, die wir in Altenburg aufführten. Sie beginnt mit einer hinreißenden Sinfonia, in der, wie

wir uns vorstellen können, die tränenreiche Aussaat des Wintergetreides geschildert wird. Die klagende *cantilena* der Oboe, die an Marcello oder Albinoni denken lässt, bestimmt die Atmosphäre des einleitenden *tombeau*, eines der eindrucksvollsten und eindringlichsten Kantatensätze, die Bach bis zu diesem Zeitpunkt komponiert haben mag. Wenn man sich diesem Stück von rückwärts nähert, aus der langen Vertrautheit mit dem *Crucifixus* der Messe in h-moll (zu dem dieser Satz später geworden ist), überrascht der gröbere Zuschnitt und das brennende Pathos. Statt der vier Silben *Cru-ci-fi-xus* – vier Hammerschläge, die Christi Fleisch auf das Holz des Kreuzes nageln – widmet Bach dem Titel seiner Kantate vier verschiedene Gesangslinien (‚Weinen... Klagen... Sorgen... Zagen‘). Jedes Wort, ein herzzerreißender Schluchzer, dehnt sich über den Taktstrich und den viertaktigen *passacaglia*-Bass hinaus. Diese Worte, so erfahren wir in der motettenartigen Folge, ‚sind der Christen Tränenbrot, die das Zeichen Jesu tragen‘. Auch wenn ich die *Crucifixus*-Fassung dirigiere, geht mir das dreimal nachdrücklich artikulierte ‚Angst... und... Not‘ (das später zu ‚passus est‘ geworden ist) nicht aus dem Sinn. Wenn das der Nadir, der tiefste Punkt ist, wie der Gelehrte Eric Chafe sagt, ‚wohin der Mensch zu äußerster Qual gebracht wurde, weil ihm die Sünde bewusst ist‘, dann sind diese Empfindungen selten, wenn überhaupt jemals, auf so erschütternde Weise in der Musik ausgedrückt worden. Unsere Zeit in Weimar zu Beginn unserer Pilgerreise machte mir auch deutlich, dass diese Musik weniger als drei Kilometer von den Buchenwäldern entfernt, wo Goethe und Liszt umherzustreifen pflegten, komponiert – und

uraufgeführt – worden war, jenem Ort, der später eine der düstersten Stätten der Erde werden sollte: Buchenwald.

In diesen unendlich tiefen Abgrund lässt Bach eine Rettungsleiter hinab. Ihre einzelnen Sprossen werden, Satz für Satz, in die Musik gebrannt, die in Terzintervallen aufsteigt, wobei die Molllonart mit ihrer verwandten Durtonart wechselt: f, As, C, Es, g, H. Die ‚Leiter‘ ist als Mikrokosmos auch im *accompagnato* (Nr. 3) vorhanden, das die Worte des heiligen Paulus vertont: ‚Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen‘. Während sich der Continuobass umherschweifend die Oktave hinab bewegt (von c nach C), steigt die erste Violine eine diatonische C-Dur-Skala hinauf – eine Gegenbewegung, welche die (irdische) Welt der Drangsal mit dem (himmlichen) Reich Gottes verknüpft. Der theologische Dualismus, der hier der Komposition zugrunde liegt, kann auf die Formel gebracht werden: Wir müssen uns in dieser Welt mit einem gehörigen Maß an Trübsal abfinden, während wir an der Hoffnung festhalten, in der nächsten Welt glücklich zu sein.

Dieser Dualismus wird in der Alt-Arie (Nr. 4) weiter vertieft. So wie offenbar die unergründliche Natur Gottes in der jüdisch-christlichen Tradition ausgedrückt wurde, indem man ihm kontrastierende Attribute zuschrieb, zum Beispiel Hirte und Lamm, Eckstein und Stolperstein, postuliert Bach hier eine Verschmelzung alliterierender Gegensätze – ‚Kreuz und Krone‘, ‚Kampf und Kleinod‘ – als Symbol für die Art und Weise, in der das gegenwärtige und zukünftige Leben miteinander verknüpft sind. Linderung verschafft die aufmunternde Bass-Arie ‚Ich folge Christo nach‘, ein Triosonatensatz nach

italienischer Art, der wie ein englisches Osterlied beginnt: ‚This joyful Eastertide‘. Weitere Pein wird jedoch mit der Tenor-Arie folgen: ‚Sei getreu‘. Selbst in diesem frühen Stadium der Entwicklung seiner Form der Kantate geht Bach auf der Suche nach hermeneutischer Wahrheit keine Kompromisse ein; er ist gewillt, eine reizvolle Oberfläche der sich windenden Melodielinie zu opfern, um die unendliche Schwierigkeit auszudrücken, die es bedeutet, unter Anfechtung ‚getreu‘ zu bleiben. Ein mühseliger Weg ist nur zu ertragen durch die Gegenwart der Choralmelodie *Jesu, meine Freude*, die von einer Trompete angestimmt wird – gleich einer Hand, die auf der letzten Sprosse der Leiter dem Gläubigen in seinem Kampf, zum Glauben zu finden, gereicht wird. Ein abschließender Choral, ‚Was Gott tut das ist wohlgetan‘, mit Trompete im Diskant bestätigt Luthers Ziel für den Christenmenschen: ‚Nur im Glauben an den gekreuzigten Christus findet ein Mensch Gnade‘.

Am Sonntag *Jubilate* begann in Leipzig nach alter Tradition die Ostermesse, zu der drei Wochen lang so viele Besucher – Handwerker, Kaufleute aus dem In- und Ausland, Buchhändler, Höker, Straßenkünstler – herbeiströmten, dass sich während dieser Zeit rund 30.000 Menschen in der Stadt aufhielten. Bach, der die Veröffentlichung der drei Teile seiner *Clavier-Übung* zeitlich so terminierte, dass sie zu den Messen erschienen, wird sich der Notwendigkeit bewusst gewesen sein, dass bei dieser Gelegenheit eine besondere Musik dargeboten werden musste, da sonntags keine Geschäfte abgewickelt werden durften und Besucher und adlige Herrschaften, wie sein Vorgänger Kuhnau dargelegt hatte, in den Hauptkirchen gewiss ‚etwas Schönes‘ hören wollten.

Das haben sie mit Sicherheit am 22. April 1725 getan, als Bach seine Kantate BWV 103 **Ihr werdet weinen und heulen** vorstellte. Sie beginnt mit einer funkelnden Fantasia für konzertante Violine, die eine ‚Sixth Flute‘ – eine Sopran-Blockflöte in D – verdoppelt. Beide Instrumente sind einem Oboe d’amore-Paar und den Streichern gegenübergestellt und lassen sich auf einen scheinbar fröhlichen Dialog ein. Erst mit dem Einsatz der vier vokalen *Concertisten* zu einem kantigen Fugenthema (das eine übermäßige Sekunde und eine aufwärts gerichtete Septime enthält) erkennen wir, dass wir auf eine falsche Fährte geführt worden sind: Das fröhliche Instrumentalthema schildert nicht die Freude der Jünger über die Auferstehung Christi, sondern das schallende Gelächter der Zweifler über ihr Unbehagen – daher das arpeggierte Gackern der hohen Flöte in boshaft-schrillem Ton. Eine konventionellere Verfahrensweise wäre gewesen, die Antithese der beiden Anfangsteile unangetastet und, sagen wir, auf einen von Düsternis erfüllten langsamen Satz (wie in BWV 12 und 146) ein glucksendes Scherzo irgendeiner Art folgen zu lassen. Was Bach tut, ist noch viel erstaunlicher. Um ein Jahrhundert nimmt er den *Dankgesang* von Beethovens Streichquartett in a-moll op. 132 vorweg, indem er die gegensätzlichen Stimmungen einander überlagert und zu einem Ganzen verknüpft, dessen Teile sich gegenseitig erhellen. So hebt er hervor, dass es derselbe Gott ist, der diese Lage herbeiführt und dann verbessert. Plötzlich verlangsamt sich die Musik zu einem *adagio e piano*, während der Bass sein Solo ‚Ihr aber werdet traurig sein‘ anstimmt und Blockflöte und Violine Arabeskenfragmente beisteuern. Genau

dann, wenn die Freude in weiteste Ferne gerückt zu sein scheint, kehrt sie hüpfend mit dem Fugenthema zurück, und was früher spöttisch wirkte, wird nun reine Wonne.

Ähnlich erfindungsreich sind die folgenden Rezitative mit Arie gestaltet, in denen die Antithese zwischen ‚Schmerz‘ und ‚Freude‘ aufrechterhalten und weitergeführt wird. Die Alt-Arie (Nr. 3), mit obligater Violine in fis-moll, ist ein Versuch, die göttliche Heilung zu schildern, die dem reuigen Sünder zuteil wird. Die Tenor-Arie (Nr. 5) enthält einen jener haarsträubenden Trompetenparts, bei denen der Trompeter in einer Atmosphäre unbändiger Erleuchtung einige nicht-harmonische (d.h. technisch unmögliche) Töne hervorzubringen hat, die den Text des Sängers – ‚betrübe Sinnen‘ – untermalen.

Bachs dritte Kantate für *Jubilate*, die uns erhalten ist, BWV 146 **Wir müssen durch viel Trübsal**, stammt entweder aus dem Jahr 1726 oder 1728. Was ursprünglich ein (inzwischen verloren gegangenes) Violinkonzert war und später das berühmte Cembalokonzert in d-moll (BWV 1052a) wurde, taucht hier wieder auf als die zwei einleitenden Sätze der Kantate, beide mit obligater Orgel, der zweite zusätzlich mit vierstimmigem Chor. Letzterer wäre eindrucksvoll genug als unglaublich klug aufgepfropftes Stück, wenn es das gewesen war. Wir werden nie mit Sicherheit wissen, ob Bach von Anfang an genau diese Lösung im Sinn hatte oder ob er, mit der Spürnase eines Großmeisters im Schach, so viele mögliche Veränderungen und Konstellationen späterer Züge voraussehen konnte – zum Beispiel dass die vier Gesangslinien an gewissen Stellen leicht

einander überschneiden und gleichzeitig zu dem schon vorhandenen *adagio*-Satz des Violin-(jetzt Orgel-)Konzertes passen würden. Zugegeben, das Gerüst, das Bach liefert – eine ostinate Basslinie, die im Laufe des Satzes sechsmal zu hören ist –, ergibt eine wunderbar solide Grundlage für den doppelten Prozess des Erfindens und Ausfeilens, worin er brillierte. Das ist alles reine Spekulation; unstreitig ist allerdings, dass die Sänger und Instrumentalisten eine ungeheure Kontrolle und Selbstbeherrschung aufzubieten haben müssen, um die gedrückte, in die andere Welt entrückende Stimmung dieses Satzes über siebenundachtzig Takte durchhalten zu können – eine Wirkung, die wir in der Aufführung zu erreichen versuchten, indem wir den Chor an das andere Ende der Kapelle stellten.

Jeder der folgenden Sätze ist ein Kleinod: Die Alt-Arie mit einer strahlenden obligaten Violine, die dem ‚schnöden Sodom‘ ihre Abkehr verkündet, dann ein qualerfülltes *accompagnato* für Sopran und Streicher, worin jede einzelne Zählzeit der insgesamt neunzehn Takte eine affektive Funktion erfüllt. Diesem folgt eine Arie im galanten Stil für Sopran mit Flöte, zwei Oboen d’amore und Continuo (Nr. 5), in der sich zum ersten Mal in dieser überwältigenden Kantate die gedrückte Stimmung aufhellt – zu einem Text, der auf dem Psalmvers ‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘ basiert. Ein schönes Tenor-Rezitativ leitet zu dem mitreißenden Duett ‚Wie will ich mich freuen‘ zwischen Tenor und Bass über, das von Oboen und Streichern begleitet wird und wie ein *passepied* angelegt ist, jene Art weltlicher Musik, wie sie Bach während seiner Zeit in Köthen so wunderbar komponierte. Das Stück weist einen kräftigen und

unwiderstehlichen Schwung auf, der genau zum richtigen Zeitpunkt kommt auf dieser Reise von der Trübsal zur Vorfreude auf die Ewigkeit.

Der abschließende Choral endet mit den Worten: ‚Er ist in der festen Stadt, da Gott seine Wohnung hat; er ist in das Schloss geführt, das kein Unglück nie berührt‘. Genau an dieser Stelle während des Konzertes war es, dass Silas Standage, unser junger Organist, und ich Blicke tauschten. Wir schmunzelten beide. Denn kurz bevor er mit dem gewaltigen Orgelsolo zu Anfang dieser Kantate (selbst eine Allegorie auf die weltliche ‚Trübsal‘) beginnen wollte, hatte der arme Silas auf dem oberen Manual der berühmten Trost-Orgel einen Heuler entdeckt. Wir waren gezwungen, um eine Unterbrechung zu bitten, um die möglicherweise notwendige Reparatur durchzuführen. Werkzeug wurde ausgepackt, Expertenrat eingeholt, und nach vielen Hämmern und Klopfen konnten wir fortfahren. Ich erinnerte mich an eine Stelle in Bachs Handexemplar der Calov-Bibel, die er unterstrichen hatte: ‚Herr, ich walte meins Ampts – und thuer was du mir besehen hast – und will gerne alles arbeiten und thun – was du haben wilt – allein hilff du mir auch haushalten – hilff du mir auch regieren – e.c.‘

© John Eliot Gardiner 2005

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Third Sunday after Easter (Jubilate)

CD 17

Epistle 1 Peter 2:11-17

Gospel John 16:16-22

BWV 12

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (1714/24)

1 1. Sinfonia

2 2. Coro

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
sind der Christen Tränenbrot,
die das Zeichen Jesu tragen.

3 3. Recitativo: Alt

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich
Gottes eingehen.

BWV 12

Weeping, wailing, fretting, fearing

1. Sinfonia

2. Chorus

Weeping, wailing,
fretting, fearing,
anxiety and distress
are the tearful bread of Christians,
who bear the sign of Jesus.

3. Recitative

We must through much tribulation enter into
the kingdom of God.

4 4. Aria: Alt

Kreuz und Krone sind verbunden,
Kampf und Kleinod sind vereint.
Christen haben alle Stunden
ihre Qual und ihren Feind,
doch ihr Trost sind Christi Wunden.

5 5. Aria: Bass

Ich folge Christo nach,
von ihm will ich nicht lassen
im Wohl und Ungemach,
im Leben und Erblassen.
Ich küsse Christi Schmach,
ich will sein Kreuz umfassen.
Ich folge Christo nach,
von ihm will ich nicht lassen.

6 6. Aria con Choral: Tenor

Sei getreu, alle Pein
wird doch nur ein Kleines sein.
Nach dem Regen
blüht der Segen,
alles Wetter geht vorbei.
Sei getreu, sei getreu!

7 7. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
dabei will ich verbleiben,
es mag mich auf die raue Bahn
Not, Tod und Elend treiben,

4. Aria

Cross and crown are bound together,
conflict and jewel are united.
Christians have at every hour
their torment and their foe,
but Christ's wounds are their comfort.

5. Aria

I shall follow after Christ,
I shall not abandon Him
in well-being or hardship,
in life or at the hour of death.
I kiss Christ's humiliation,
I shall embrace His cross.
I shall follow after Christ,
I shall not abandon Him.

6. Aria with instrumental chorale

Be steadfast, all affliction
will be but a trifle.
After rain
blessings will bloom
and all storms pass over.
Be steadfast, be steadfast!

7. Chorale

What God doth, is well done,
to this I shall be constant.
Though I be cast onto the rough road
by affliction, death and misery,

so wird Gott mich
ganz väterlich
in seinen Armen halten:
Drum lass ich ihn nur walten.

*Text: Acts 14:22 (3); Samuel Rodigast (7);
? Salomo Franck (2, 4-6)*

BWV 103

Ihr werdet weinen und heulen (1725)

8 1. Coro e Arioso: Bass

Chor: Ihr werdet weinen und heulen, aber
die Welt wird sich freuen.
Bass: Ihr aber werdet traurig sein.
Chor: Doch eure Traurigkeit soll in Freude
verkehret werden.

9 2. Recitativo: Tenor

Wer sollte nicht in Klagen untergehn,
wenn uns der Liebste wird entrissen?
Der Seele Heil, die Zuflucht kranker Herzen
acht' nicht auf unsre Schmerzen.

10 3. Aria: Alt

Kein Arzt ist außer dir zu finden,
ich suche durch ganz Gilead;
wer heilt die Wunden meiner Sünden,
weil man hier keinen Balsam hat?
Verbirgst du dich, so muss ich sterben.
Erbarme dich, ach, höre doch!
Du suchest ja nicht mein Verderben,
wohlan, so hofft mein Herze noch.

God shall hold me
just like a father
in His arms:
that is why I let Him prevail.

BWV 103

Ye shall weep and lament

1. Chorus and arioso

Chorus: Ye shall weep and lament, but the
world shall rejoice.
Bass: And ye shall be sorrowful.
Chorus: But your sorrow shall be turned to joy.

2. Recitative

Who would not founder in lamentation,
when our beloved is snatched from us?
The salvation of our soul, the refuge of sick hearts
pays no heed to our sorrow.

3. Aria

No physician but Thee can be found,
though I search through all Gilead;
who shall heal the wounds of my transgressions,
while there is no balm here for me?
If Thou dost hide, then I must perish.
Have mercy, ah, give ear!
For Thou dost not seek my destruction,
my heart, then, shall still harbour hope.

11 4. Recitativo: Alt

Du wirst mich nach der Angst
auch wiederum erquicken;
so will ich mich zu deiner Ankunft schicken,
ich traue dem Verheißungswort,
dass meine Traurigkeit
in Freude soll verkehret werden.

12 5. Aria: Tenor

Erholet euch, betrübte Sinnen,
ihr tut euch selber allzu weh.
Lasst von dem traurigen Beginnen,
eh ich in Tränen untergeh,
mein Jesus lässt sich wieder sehen,
o Freude, der nichts gleichen kann!
Wie wohl ist mir dadurch geschehen,
nimm, nimm mein Herz zum Opfer an!

13 6. Choral

Ich hab dich einen Augenblick,
o liebes Kind, verlassen:
Sieh aber, sieh, mit großem Glück
und Trost ohn alle Maßen
will ich dir schon die Freudenkron
aufsetzen und verehren;
dein kurzes Leid soll sich in Freud
und ewig Wohl verkehren.

*Text: John 16:20 (1); Paul Gerhardt (6);
Christiane Mariane von Ziegler (2-5)*

4. Recitative

When my fear is past,
Thou shalt again revive me;
thus shall I make ready for Thy coming,
I have trust in Thy promise,
that my sadness
shall be turned into joy.

5. Aria

Recover now, O troubled feelings,
you cause yourselves too much grief.
Leave off your sorrowful beginnings,
before I founder in tears,
my Jesus shall appear again,
O joy without compare!
The happiness this causes me!
Accept my heart as sacrifice!

6. Chorale

I have but for a little while
forsaken you, dear child.
Behold, though, with great happiness
and comfort beyond all measure
shall I put on you the crown of joy
and worship you;
your brief pain shall turn to joy
and eternal well-being.

Wir müssen durch viel Trübsal
in das Reich Gottes eingehen (c.1737)

14 1. Sinfonia**15 2. Coro**

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich
Gottes eingehen.

16 3. Aria: Alt

Ich will nach dem Himmel zu,
schnödes Sodom, ich von dir
sind nunmehr geschieden.

Meines Bleibens ist nicht hier,
denn ich lebe doch bei dir
nimmermehr in Frieden.

17 4. Recitativo: Sopran

Ach! wer doch schon im Himmel wär!
Wie dränget mich nicht die böse Welt!
Mit Weinen steh ich auf,
mit Weinen leg ich mich zu Bette,
wie trüglich wird mir nachgestellt!
Herr! merke, schau drauf,
sie hassen mich, und ohne Schuld,
als wenn die Welt die Macht
mich gar zu töten hätte;
und leb ich denn mit Seufzen und Geduld
verlassen und veracht',
so hat sie noch an meinem Leide
die größte Freude.
Mein Gott, das fällt mir schwer.

We must through much tribulation
enter into the kingdom of God

1. Sinfonia**2. Chorus**

We must through much tribulation enter into
the kingdom of God.

3. Aria

I desire to go to heaven,
wicked Sodom, you and I
are henceforth through with each other.

My abode is not here,
for never more shall I
live with you in peace.

4. Recitative

Ah! to be in heaven now!
How this evil world oppresses me!
With weeping I rise,
with weeping I go to bed,
how treacherously they lie in wait for me!
Mark this, O Lord,
they hate me, and with no cause,
as though the world had the power
to kill me utterly;
and though I live with patience and sighs,
forsaken and despised,
yet the world derives from my sorrow
the greatest pleasure.
My God, that is hard to bear.

Ach! wenn ich doch,
mein Jesu, heute noch
bei dir im Himmel wär!

18 5. Aria: Sopran

Ich säe meine Zähren
mit bangem Herzen aus.
Jedoch mein Herzeleid
wird mir die Herrlichkeit
am Tage der seligen Ernte gebären.

19 6. Recitativo: Tenor

Ich bin bereit,
mein Kreuz geduldig zu ertragen;
ich weiß, dass alle meine Plagen
nicht wert der Herrlichkeit,
die Gott an den erwählten Scharen
und auch an mir wird offenbaren.
Jetzt wein ich, da das Weltgetümmel
bei meinem Jammer fröhlich scheint.
Bald kommt die Zeit,
da sich mein Herz erfreut
und da die Welt einst ohne Tröster weint.
Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,
dem wird die Krone beigelegt;
denn Gott trägt keinen nicht mit Händen
in den Himmel.

20 7. Aria (Duetto): Tenor, Bass

Wie will ich mich freuen, wie will ich mich laben,
wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!
Da glänz ich wie Sterne und leuchte wie Sonne,
da störet die himmlische selige Wonne
kein Trauern, Heulen und Geschrei.

Ah! would that I,
my Jesus, even today,
were with Thee in heaven!

5. Aria

I sow my tears
with anxious heart.
Yet my heart's distress
will bear me glory
on the day of the blessed harvest.

6. Recitative

I am prepared
to bear my cross with patience;
I know that all my sufferings
are not worthy to be compared with the splendour
that God shall reveal
to His chosen throng and me.
I weep now, when the tumult of the world
seems glad at my sorrow.
Soon the time will come
when my heart shall rejoice,
and the world weep without a Comforter.
He who struggles against and fights the foe
shall be crowned;
for you do not get carried by God to heaven.

7. Aria (Duet)

How I shall rejoice and be refreshed,
when all passing torment is over!
Then shall I gleam like stars and shine like the sun,
and my heavenly bliss shall not be disturbed
by grieving, howling and shouting.

21 8. Choral

Denn wer selig dahin fährt,
da kein Tod mehr klopfet an,
dem ist alles wohl gewähret,
was er ihm nur wünschen kann.
Er ist in der festen Stadt,
da Gott seine Wohnung hat;
er ist in das Schloss geführt,
das kein Unglück nie berührt.

Text: Acts 14:22 (2); Gregorius Richter (8); anon. (3-7)

8. Chorale

For he who, blessed, passes on,
when death no longer knocks,
to him shall be accorded
all that he desires.
He lives in that fortified town
where God dwells;
he has been led to that mansion
which no calamity can touch.

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

Silas John Standage organ

‘Of all the organ soloists during the Cantata Pilgrimage, I was the one to have the privilege of playing on one of the finest instruments to survive from Bach’s time – the famous Trost organ in Altenburg’s Schlosskirche. The other obbligato organ parts were performed on the Robin Jennings chamber organ that travelled with us, but for BWV 146 – with its truly monumental sinfonia – an exception was made. The organ itself was built between 1735 and 1739 and Bach was invited – informally – to try it out on its completion. It has two manuals and 37 stops, including a large number of foundation stops, a characteristic of High Baroque Central German design which offers a wide variety of tone colours. Of these, the fugara and gemshorn made an intriguing solo sound for the second movement, while the extraordinary deep-rooted power of the organ’s 16 and 32 foot pedal reeds brought an extra dimension to the opening sinfonia.

It was a real thrill to play this wonderful instrument, but certainly not without problems. For a start I had to learn the music in a different key – old German organs are tuned higher than modern concert pitch. Then the unseasonably warm weather, together with the warm breath of a capacity audience, raised the pitch of the organ still further. The oboists were able to compensate by making extra-short reeds; how the flautist and recorder player managed I don’t know, but they did. Then there was the issue of how to co-ordinate with the orchestra. We tried placing the instrumentalists at the same level as the organ loft in the gallery opposite, but had to reject this for practicalities of space. So we ended up with the

orchestra on the chapel floor and a camera and TV relay so that I could see John Eliot’s beat. And finally the unpredictability inherent in all old instruments had a trump card to play: just before the performance began it started to cipher – sounding the note ‘F’ without any key being pressed down. The local organist was in the audience and he quickly set about trying to sort out the problem, but to no avail. Luckily the cipher did not effect the solo stops I had chosen, so after some moments of panic and confusion (during which John Eliot accidentally got locked into the organ loft) the performance went ahead. But it was an adrenaline-packed evening that I am not likely to forget.’