

19

For the Fifth Sunday after Easter  
86 / 87 / 97

## Annenkirche, Dresden

To Bach, frustrated and disgruntled in Leipzig, Dresden was a sort of Shangri-La. It was here that he had been crowned unopposed keyboard champion in 1717, and it was here that his *Missa* (the first two movements of what we know as the B minor Mass) was first performed in 1733. To see how music functions when it is properly valued and organised, he told the Leipzig Town Council, 'one need only go to Dresden and see how the musicians are paid... relieved of all concern for their living, free from *chagrin*...'. The multiple layers of the city's history seem difficult now for the foreign visitor to disentangle. Vestiges of the great eighteenth-century cultural metropolis are there for all to see in the rebuilt *Zwinger*, and the clean-up operation is gradually ridding the city of evidence of its gruesome 1945 bombing. Even that Baroque marvel the *Frauenkirche*, constructed like some celestial theatre, is on its way to being rebuilt. The functional 1950s shoebox housing of the GDR era is still much in evidence, as are the former army barracks of the departed Russians.

We were due to perform in the grey-stoned and severe *Annenkirche*, a rare survivor of the night of horror thanks to its robust steel roof. We were packed like sardines onto the tiny stage area against the hard-surfaced back wall for two successive concerts that opened this year's Dresdner Musikfestspiele. I was not sure how we could make it work except to urge

the singers and obbligato players to face and engage with the audience, to be aware of the mysterious process of re-creation and response in which we and they are all bound. I wondered what the four Germans in our group would make of the occasion. Many of the English musicians showed signs of being aware of the delicacy of the situation we found ourselves in. In addition to our habitual position of 'bringing coals to Newcastle', the potential impertinence of interpreting Bach to the Germans, we faced the far pricklier issue of performing Bach in the city whose cultural treasures had been wantonly destroyed by British bombs in one mad night towards the end of the war and with colossal loss of life.

The first concert on the Saturday night was a bit tense, the telling stillness at the end of each cantata disturbed by a persistent and enthusiastic early clapper. But on Sunday we were more relaxed and the audience seemed utterly caught up in the music, assenting to familiar words and chorales like all the other East German audiences we have encountered this year. For the things we most cherish in the music may not be what others respond to – and could of course be different to what Bach intended. This has struck me again and again in the course of the year: a 'meaningfulness' in Bach's music beyond that of its original message.

It all depends on your point of view, something noted by Bach's Leipzig contemporary Johann Martin Chladenius in his *Introduction to the Correct Interpretation of Reasonable Discourses*, 1742. No author, he claimed, could be aware of all that his writing might imply, the meaning of words going far beyond any specific intentions. Bach's first cantata

for Rogation Sunday, BWV 86 **Wahrlich, wahrlich, ich sage euch** (1724), opens with a dictum from Christ's farewell address to his disciples (John 16) sung by the bass soloist as *Vox Domini*, accompanied by strings and oboes: 'Verily, verily, I say unto you, Whatsoever ye shall ask the Father in my name, he will give it you'. In the context of who we were, where we were and to whom we were singing and playing, this opening cantata had a particular poignancy. With almost any other composer the treatment of this subject matter could easily come over as crass, impertinent even, since it invites the listener to ask how these words of Jesus can be reconciled with his or her own experience. In presenting three fugal motifs reverentially and lucidly in the introduction, soon to be taken up by the bass soloist, Bach ensures that these are vocally conceived (as Dürr notes, it would be easy to sing the entire movement as a four-part motet with just continuo accompaniment).

Bach's anonymous librettist now expands his theme: we would all prefer to gather roses, even at the risk of being pricked by the thorns, but in the sure knowledge that our prayers will be answered (No.2); for God keeps his promises (Nos 3 and 4), even if his help may be delayed (No.5); and he doesn't set a time, but knows when it will be for the best (No.6). Bach reinforces the intrinsic optimism of the cantata's libretto by describing a downward modulatory arc, beginning and ending in E major, a key positioned at the upper limit of his tonal spectrum and hence a-glimmer with positive associations and sentiments. The virtuosic breaking of chords by the obbligato violin in the alto aria (No.2) stands of course for the breaking of the rose stems. It illustrates the hazardous

business of negotiating the thorns in order to reach the blooms (metaphor for spiritual joy and beauty). The cut here is no easy snip of the scatevates, but a twisting, tearing figure for 'brechen', and a dissonance for the 'stechen' (pricking) of the thorns. The gently evocative mood of the B section is abruptly intensified at the words 'that my entreaty and supplication will go straight to God's heart' in five bars of intense dissonance over a pedal E, with wild rhapsodic exclamations by the solo violin. Then abruptly the clouds lift, the violin is silent, and the alto (now with continuo alone) sings 'For He has pledged His word', Bach's perfect way of conveying that our prayers have reached their target and will indeed be answered in due course.

Next comes a chorale setting for soprano with two oboes d'amore and continuo (we chose bassoon) confirming God's promise and word. In its apparent disregard for the needs of the two d'amore players to refill their lungs (one passage has seventy-two consecutive semiquavers for the first oboe!) this movement feels as if it might have been conceived as an organ chorale. Yet the oboists' task is to create the illusion of a graceful dance, suggesting to us the use of *notes inégales*, perhaps even the stratospheric circling of the angelic host referred to in Georg Grünwald's hymn. A short secco recitative (No.4), contrasting the ways of the world ('making many promises, keeping few') with God's delight in granting what he pledges, shows in miniature Bach's skill and panache in placing angular, dissonant intervals to reinforce his text and its meanings. Finally there is a return to E major for a tenor aria with full strings, a sturdy *bourrée*-like movement in which the singer

is assigned only a fragment (just a bar and half) of the introductory motif. Though instrumentally derived, this phrase has sufficient lapidary concision – quirkiness, even – for the singer’s recapitulations to etch the message in the listener’s consciousness: ‘God’s help is sure’, a declaration of faith, and one that is clinched by the closing chorale.

Whether Bach’s congregation was up to noticing the presence of features shared with its predecessor from the year before in the structure of the opening movement of BWV 87 **Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen** – the opening Gospel quotation of Jesus’ words set for bass voice and four-part strings doubled by oboes, the way its fugally-conceived polyphonic interplay of themes is taken up by the singer – we shall never know. But there, no doubt, propped up on his desk as a reminder and point of reference, was last year’s cantata. On this occasion Bach seems intent on projecting a more complex, nuanced theological message, even if it means writing against the grain of his listeners’ expectations. The stern, declamatory energy of the music accords with man’s reprehensible neglect of Jesus’ words of promise: ‘Hitherto have ye asked nothing in my name’ (John 16:24). Nor is there any instant release; in fact Bach drags the listener down through three descending minor keys (d, g, c) for the first five of its seven movements, all in the interests of emphasising the world as a place of suffering or, as the second motto from St John’s Gospel puts it, ‘In the world ye shall have tribulation’. It is the second half of that dictum, ‘but be of good cheer; I have overcome the world’ (John 16:33), which marks the beginning of the tonal upswing back to D minor. This

is the third successive post-Easter cantata which Bach set in 1725 to texts by Christiane Mariane von Ziegler, all of them, as Eric Chafe notes, dealing with ‘the understanding of Jesus’ suffering within the context of victory and love, increasingly articulating how the tribulation of the world is overcome’ in preparation for the Ascension.

In stark contrast to the dramatised urgency of its preceding recitative, the D minor aria ‘Vergib, o Vater’ (‘Forgive, O Father, all our sins and be patient with us yet’) unfolds in a mood of sustained reverence and penitence. The plangent sonorities of the paired oboes da caccia merge with those of the alto soloist. Their repeated slurred duplets for the word ‘Vergib’ contrast and alternate with ascending arpeggios in the (bassoon) continuo, so that gestures of grief and entreaty are registered concurrently. The urgent supplication intensifies in the middle section as Bach propels his continuo instruments upwards through seven chromatic steps (d, e, f, f#, g, g#, a) and then five diatonic intervals (d, e, f, g, a). This reflects the penitent’s belief in plain-speaking (‘no more... parables’), a reference to Jesus’ promise that ‘the time cometh, when I shall no more speak unto you in proverbs, but I shall shew you plainly of the Father’ (John 16:25). Ziegler and Bach are here emphasising the Lutheran theme that prayer, corresponding to the depth of the human predicament, is the best means of establishing and retaining contact with God in a hostile world.

Dürr speculates that the second recitative (No.4), which does not appear in Ziegler’s printed text (1729), may have originated with Bach himself. Its presence softens the abrupt transition to the ‘comfortable

words’ of Jesus in No.5, which represent the turning point in a musical design that Bach had been developing since his Mühlhausen days (in BWV 71 and 106). Bach ensures the prominence of this interpolated recitative by means of its string accompaniment, and by switching to the first person shifts the focus onto the individual believer’s acknowledgment of his guilt, then via the subsequent tonal re-ascent to D minor charts the way that this guilt and anxiety is overcome through faith.

Just where you might expect a richly scored set-piece for Christ’s last words from the same chapter of John’s Gospel, Bach (and presumably Ziegler) decides to omit the emollient phrase ‘These things have I spoken unto you, that in me ye might have peace’. Instead, he shrinks his tonal palette and limits his *Spruch* to a continuo accompaniment (No.5): angular, severe and angst-ridden, in patterns hinting at a descending chromatic tetrachord. Even the pivotal phrase ‘ich habe die Welt überwunden’ is almost submerged, despatched in an upwards movement to E flat minor lasting a mere nine bars before lapsing back to C minor. It is not until the sixth movement, an extended B flat major *siciliano* for tenor, strings and continuo of ineffable beauty, that Bach’s overall strategy becomes plain: to balance sorrow and joy, minor and major, and to show that the promise of comfort to the beleaguered soul is achieved at the cost of Christ’s passion and crucifixion. So the prevalent mood of tender, lyrical, semi-pastoral contrition and acceptance is both spiked and spiced with momentary dissonance at the words ‘leiden’ (‘suffer’), ‘Schmerz’ (‘pain’) and ‘verzagen’ (‘despair’). This is confirmed in the final

chorale drawn from the pietistic ‘Jesu, meine Freude’, with its characteristic references to pain being sweeter than honey, and to the thousand sweet kisses Jesus presses upon us. The return to D minor, as Chafe notes, is a reminder of ‘the necessary simultaneity in the world of suffering and of the divine love that ultimately overcomes it’.

The final piece in the programme was BWV 97 **In allen meinen Taten**, a cantata without liturgical designation first performed in 1734. It uses the haunting Heinrich Isaac hymn tune ‘Innsbruck, ich muss dich lassen’ in both its opening and concluding movements. One theory is that, like the other three late chorale cantatas (BWV 100, 117 and 192), it started life as a wedding cantata. In retrospect, we should really have included this splendid cantata at the outset of our Pilgrimage, since Paul Fleming’s hymn was apparently written to mark the start of a long and hazardous journey he undertook to Moscow in 1633. Bach sets all nine verses unaltered, four of them as arias, one as a duet and two as recitatives, so ensuring variety in instrumentation (unusually, he instructs the organ not to play in movements 3, 4 and 7) and in mood, in ways that keep both the performer and the listener fully engaged. He opens in ceremonial French overture style with antiphonal exchanges between reeds and strings. Only when the *grave* gives way to a *vivace* fantasia does he introduce his voices: sopranos intoning the ‘Innsbruck’ cantus firmus, the lower voices in animated imitation, borrowing the motivic outline from the instrumental lines, and all fluently embedded in the fugally conceived structure. The voices break into an urgent homophonic concluding statement: ‘[God] must in all affairs, if they

are to succeed, counsel and act', an injunction Bach leaves ringing in the listeners' ears by eschewing the expected symmetrical return to the opening *Grave*.

Verse 2 is a proto-Schubertian Lied for bass and continuo with elegant 6/8 rhythms and emphatic 6/4/2 pivotal chords. Verse 4 is an astonishing tenor aria with one of the most elaborate violin obbligatos in all the cantatas, complete with virtuosic figuration, ample double stopping and three- and four-part broken chords placed as the dramatic launch-pad for the tenor soloist's syncopated exclamations of 'nichts!'. One wonders whether this reversion by Bach to the style he had developed in Weimar and Cöthen in his solo violin sonatas and partitas was designed as a possible test piece for a particular virtuoso violinist, until one sees that the purpose here is to lay down the law – his laws of music, which are given a brilliant exposition in conformity with Fleming's text, 'I trust in His mercy... if I live by His laws'. The sixth movement is an alto aria in C minor with full strings: thick-textured, rich in passing dissonance and full of pathos, and with a natural swing adjusted to the distinct motions of preparing for bed, waking up, lying down or just walking along. The seventh verse is cast as a quirky, almost jazzy duet for soprano and bass with continuo, a line that keeps interrupting itself. This is a catch-as-catch-can stretto for the two singers, part canzonet, part Rossini. Perhaps it is the word 'Unfall' ('mishap' or 'accident') which triggered Bach's musical imagination here, since he is constantly teasing the listener with the potential for false entries, collisions or collapse. There is more than a hint of cartoon chase to it; yet it is not at all frivolous, showing a distinct likeness to another

'I-go-to-my-fate' duet with a palpably speech-like continuo, the much more sinister 'O Menschenkind, hör auf geschwind' (BWV 20, No.10). Order is restored in the delightful soprano aria with two oboes which follows (No.8): 'I have surrendered myself to Him', a carefree acceptance of God's will that leaves it to Him whether to extend or conclude one's lifespan. The final 'Innsbruck' chorale has three independent string parts augmenting the luminescent harmony.

In performing these cantatas we had to contend with the variable acoustic of Dresden's unalluring *Annenkirche* – boomy yet shrill when empty, far drier when full – and with the uncomfortable sensation that the sounds we produced were dropping two paces in front of us. Clearly this was not a problem for the Dresden audience, whose response at the end of the concert was warm and generous. I got the impression that all of us were intensely moved to have been granted this opportunity to celebrate Bach's music in the city of his dreams.

© John Eliot Gardiner 2008

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

Für den fünften Sonntag  
nach Ostern (Rogate)

*Annenkirche, Dresden*

Für Bach, den die Arbeitsbedingungen in Leipzig enttäuscht und verstimmt hatten, muss Dresden ein Paradies gewesen sein. In dieser Stadt war er 1717 aus einem Improvisationswettbewerb widerstandslos als ‚allein[iger] Meister des Kampfplatzes‘ hervorgegangen, und hier wurde 1733 seine *Missa* uraufgeführt (die ersten beiden Sätze des Werkes, das wir heute als Messe in h-moll kennen). Damit sich die Leipziger Ratsherren davon überzeugen könnten, wie Musik funktioniert, wenn sie entsprechend wertgeschätzt und richtig organisiert wird, sollten sie ‚nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von

Königlicher Majestät die Musici salariret werden: Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet...'. Die wechselvolle Geschichte Dresdens ist heute für einen fremden Besucher wohl nicht so einfach zu entwirren. Überreste der großen Kulturmetropole des 18. Jahrhunderts liegen mit dem wiederaufgebauten Zwinger deutlich vor Augen, und in umfangreichen Sanierungskampagnen wird die Stadt allmählich von den Spuren des grauenvollen Bombenangriffs von 1945 befreit. Auch die aus der Barockzeit stammende, wie ein Himmelstheater angelegte herrliche Frauenkirche ist wieder aufgebaut worden (ihre Vollendung wurde im Oktober 2005 gefeiert). Die funktionalen Plattenbauten aus den 1950er Jahren der DDR-Ära sind immer noch

überall zu sehen, ebenso die früheren Kasernen der abgezogenen Rotarmisten.

Wir sollten in dem faden, streng wirkenden Gemäuer der Annenkirche auftreten, die dank ihres kräftigen Stahldachs zu den wenigen Gebäuden gehört, die jene Schreckensnacht mit geringen Schäden überstanden hatten. In zwei aufeinanderfolgenden Konzerten, mit denen in diesem Jahr die Dresdner Musikfestspiele eröffnet wurden, standen wir auf dem winzigen Podium dicht aneinander und gegen die harte Hinterwand gedrängt. Mir war nicht klar, wie wir es anders hätten bewerkstelligen sollen, als die Sänger und Obligatospieler so aufzustellen, dass sie mit Sichtkontakt zum Publikum die Hörer motivierten, an dem geheimnisvollen Prozess der Neuschöpfung und Reaktion auf diese Musik teilzunehmen, in den wir alle in gleicher Weise eingebunden sind. Ich fragte mich, wie die vier Deutschen in unserer Gruppe mit der Situation umgehen würden. Vielen der englischen Musiker war anzumerken, dass sie sich der heiklen Lage bewusst waren, in der wir uns befanden. Zusätzlich zu unserer üblichen Position, dass wir ‚Eulen nach Athen‘ trugen, und der Frage, ob unser Vorhaben, Bach für die Deutschen aufzuführen, nicht als Impertinenz ausgelegt werden könnte, stand die noch viel unerquicklichere Tatsache im Raum, dass wir Bach genau in der Stadt aufführten, deren kulturelle Schätze von britischen Bombern in einer Wahnsinnsnacht gegen Ende des Krieges, in der unzählige Menschen ihr Leben verloren, mutwillig zerstört worden waren.

Die Atmosphäre im ersten Konzert am Samstagabend war etwas angespannt, ein begeisterter vorfrüher Applaus störte die bedeutungsvolle Stille

am Ende der ersten Kantate. Am Sonntag waren wir dann lockerer, das Publikum schien in der Musik sprichwörtlich aufzugehen, reagierte zustimmend auf vertraute Worte und Choräle, genau wie die Zuhörer, denen wir in anderen deutschen Städten begegnet waren. Immerhin ist das, was wir selbst in der Musik am meisten schätzen, vielleicht nicht immer mit dem identisch, wofür andere empfänglich sind – und es könnte sich natürlich von dem unterscheiden, was Bach beabsichtigt hatte. Das ist mir im Lauf des Jahres immer wieder aufgegangen: eine ‚Sinnhaftigkeit‘ in Bachs Musik, die über ihre ursprüngliche Botschaft hinausgeht.

Es kommt allein auf den Standpunkt an, wie Bachs Leipziger Zeitgenosse Johann Martin Chladenius in seiner *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* 1742 notierte. Kein Autor, argumentierte er, könne sich all der Dinge bewusst sein, die seine Schriften möglicherweise implizieren, die Bedeutung der Worte gehe weit über alle konkreten Absichten hinaus. Bachs erste Kantate für Rogate, BWV 86 **Wahrlich, wahrlich, ich sage euch** (1724), beginnt mit einem Zitat aus Jesu Abschiedsrede an seine Jünger (Johannes 16), das der Bass in seiner Eigenschaft als *Vox Domini* vorträgt, von Streichern und Oboen begleitet: ‚Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er’s euch geben‘. Im Kontext dessen, wer wir waren, wo wir waren und für wen wir sangen und spielten, hatte diese erste Kantate eine besondere Brisanz. Bei fast jedem anderen Komponisten hätte die Behandlung dieses Themas leicht als schroff, gar anmaßend aufgefasst werden können, denn sie

fordert die Hörer dazu auf, sich die Frage zu stellen, wie sich diese Worte Jesu mit ihrer persönlichen Erfahrung vereinbaren lassen. Indem Bach ehrerbietig und klar erkennbar drei fugierte Motive in der Einleitung präsentiert, die der Bass bald übernehmen wird, bietet er die Gewähr, dass sie als vokale Elemente verstanden werden (wie Dürr bemerkt, ließe sich der ganze Satz leicht als vierstimmige Motette singen, nur vom Continuo begleitet).

Bachs anonymer Librettist erweitert nun sein Thema: Wir würden alle liebend gern Rosen brechen, auch auf die Gefahr hin, von den Dornen gestochen zu werden, denn wir sind zuversichtlich, dass unsere flehentlichen Bitten bei Gott Gehör finden werden (Nr. 2); er hält sein Wort (Nr. 3 und 4), auch wenn seine Hilfe auf sich warten lassen sollte (Nr. 5); Gott setzt kein Datum dafür fest, er weiß, wann der beste Zeitpunkt gekommen ist (Nr. 6). Bach betont den Optimismus, der im Text der Kantate angelegt ist, indem er einen abwärts gerichteten modulatorischen Bogen beschreibt, der in E-dur beginnt und endet, einer Tonart, die an der obersten Grenze seines tonalen Spektrums angesiedelt ist und daher positive Assoziationen und Empfindungen aufblitzen lässt. Die auf der obligaten Violine virtuos vorgetragene gebrochene Akkorde in der Alt-Arie (Nr. 2) symbolisieren natürlich die Rosenzweige, die gebrochen werden sollen. Die Arie schildert das gewagte Unterfangen, die Dornen zu überwinden, um zur Blüte vorzudringen (eine Metapher für spirituelle Freude und Schönheit). Das Brechen der Rose ist hier nicht einfach nur ein Schnitt mit der Gartenschere, sondern eine sich drehende, zerrende Figur bei dem Wort ‚brechen‘, und die Dissonanz kennzeichnet die

‚stechenden‘ Dornen. Die behutsam in die Erinnerung verweisende Stimmung des B-Teils nimmt bei den Worten ‚dass mein Bitten und Flehen Gott gewiss zu Herzen gehen‘ mit wilden rhapsodischen Aufschreien der Solovioline in fünf scharf dissonanten Takten über einem Orgelpunkt auf E unvermittelt einen heftigen Ton an. Doch plötzlich heben sich die Wolken, die Violine schweigt, und die Altstimme (jetzt nur mit Continuo) singt: ‚weil es mir sein Wort verspricht‘. Auf diese unnachahmliche Weise lässt Bach deutlich werden, dass unsere Bitten ihr Ziel erreicht haben und wirklich zu gegebener Zeit in Erfüllung gehen werden.

Darauf folgt eine Choralvertonung für Sopran mit zwei Oboen d’amore und Continuo (wir entschieden uns für Fagott), die Gottes Versprechen bestätigt. Dieser Satz, der das Bedürfnis der beiden Oboisten, frische Luft zu schöpfen (an einer Stelle werden der ersten Oboe zweiundsiebzig Sechzehntel hintereinander zugemutet!), so offensichtlich missachtet, legt die Vermutung nahe, dass er als Orgelchoral geplant war. Doch den Oboisten kommt die Aufgabe zu, die Illusion eines anmutigen Tanzes zu wecken (der die Verwendung von *notes inégales* nahelegt), vielleicht gar des himmlischen Reigens ‚der Engel Schar‘, auf die sich Georg Grünwald in seinem Text bezieht. Ein kurzes Seccorezitativ (Nr. 4), das die Gepflogenheiten der Welt, ‚die viel verspricht und wenig hält‘, Gottes Gewohnheit gegenüberstellt, uns zu unserer Lust und Freude das zu gewähren, was er zugesagt hat, zeigt im Kleinformat Bachs Kunstfertigkeit, steife, dissonante Intervalle dort zu setzen, wo sie dem Text und seiner Bedeutung besonderes Gewicht verleihen. Die Rückkehr zu E-dur erfolgt schließlich mit vollem Streichersatz in der Tenor-Arie,

einem robusten Stück in der Art einer Bourrée, der dem Sänger nur ein Fragment (gerade einmal anderthalb Takte) des einleitenden Motivs zuweist. Trotz ihres instrumentalen Ursprungs ist diese Phrase prägnant genug und – auf fast skurrile Weise – lapidar, um den Sänger in den Stand zu versetzen, die Botschaft in das Bewusstsein der Hörer einzumeißeln: ‚Gott hilft gewiss!‘, ein Glaubensbekenntnis, das zusätzlich vom abschließenden Choral bekräftigt wird.

Ob Bachs Gemeinde zu erkennen vermochte, dass Formelemente im Kopfsatz der Kantate BWV 87 **Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen** bereits im Vorgängerwerk aus dem Jahr zuvor vorhanden waren – das einleitende Zitat der Worte Jesu aus dem Evangelium, vom Bass in einem vierstimmigen, von Oboen verdoppelten Streichersatz vorgetragen, die Art und Weise, wie der Sänger das fugiert angelegte polyphone Wechselspiel der Themen aufgreift –, werden wir nie erfahren. Aber es besteht kein Zweifel, dass Bach die Kantate des vergangenen Jahres als Gedächtnisstütze und zur Orientierung vor Augen hatte. Diesmal scheint er die Absicht zu haben, eine komplexere, differenziertere theologische Botschaft zu vermitteln, auch wenn das bedeuten sollte, dass er den Erwartungen seiner Hörer zuwiderläuft. Die unnachgiebige deklamatorische Kraft der Musik entspricht der sträflichen Vernachlässigung, die der Mensch den verheißungsvollen Worten Jesu entgegenbringt: ‚Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen‘ (Johannes 16, 24). Auch ist nicht gleich die Erlösung in Sicht, stattdessen zieht Bach seine Hörer in den ersten fünf der insgesamt sieben Sätze drei Molltonarten abwärts

(d, g, c), all dies in der Absicht, die Welt als ein Jammertal zu brandmarken, oder, wie das zweite Motto aus dem Johannes-Evangelium lautet: ‚In der Welt habt ihr Angst‘. Die zweite Hälfte dieses Jesusworts ist es, ‚aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden‘ (Johannes 16, 33), mit der die tonale Aufwärtsbewegung zurück zu d-moll beginnt. Dieses Werk ist die dritte von drei aufeinanderfolgenden Kantaten, die Bach 1725 auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler für die Sonntage nach Ostern komponiert hat, und alle, wie Eric Chafe bemerkt, befassen sich mit dem ‚Verständnis für das Leiden Jesu in einer Atmosphäre des Triumphes und der Liebe, die als Vorbereitung auf die Himmelfahrt immer wieder deutlich zum Ausdruck bringt, wie die Angst der Welt überwunden wird‘.

Im krassen Gegensatz zu der drängenden Dramatik des vorherigen Rezitatifs bestimmt eine Atmosphäre der Ehrfurcht und Bußfertigkeit die Arie in d-moll, ‚Vergib, o Vater, unsre Schuld und habe noch mit uns Geduld‘. Der wehmütige Klang der paarigen Oboen da caccia verwebt sich mit der Altstimme. Die bei dem Wort ‚vergib‘ wiederholten und verschleiften Duolen kontrastieren und wechseln mit den aufsteigenden Arpeggien des Continuos (Fagott), so dass Äußerungen des Grams und flehentlichen Bittens gleichzeitig vernehmbar werden. Das Flehen wird noch eindringlicher im Mittelteil, wo Bach seine Continuoinstrumente über sieben chromatische Stufen (d, e, f, f#, g, g#, a) und anschließend fünf diatonische Intervalle (d, e, f, g, a) nach oben treibt. Hier spiegelt sich der Glaube des reuigen Sünders an eine klare und deutliche Sprache (‚rede nicht mehr sprichwortsweis‘), ein Bezug auf Jesu Versprechen:

‚Es kommt aber die Zeit, dass ich nicht mehr durch Sprichwörter mit euch reden werde, sondern euch frei heraus verkündigen werde von meinem Vater‘ (Johannes 16, 25). Ziegler und Bach legen hier Nachdruck auf das lutherische Thema, das der Drangsal des Menschen entsprechend inständige Gebet sei das beste Mittel, in einer feindlich gesinnten Welt den Kontakt zu Gott herzustellen und aufrechtzuerhalten.

Dürr äußert die Vermutung, das zweite Rezitativ (Nr. 4), das in Zieglers Druckausgabe (1729) nicht enthalten ist, stamme von Bach selbst. Es mildert den abrupten Übergang zu den ‚tröstenden‘ Worten Jesu in Nr. 5, die in einem musikalischen Konzept, das Bach bereits in seiner Mühlhausener Zeit (in BWV 71 und 106) zu entwickeln begonnen hatte, den Wendepunkt darstellen. Durch die begleitenden Streicher gewährleistet Bach, dass das eingeschobene Rezitativ genügend Gewicht erhält, und indem er zur ersten Person wechselt, verlagert er das Schwergewicht auf das Schuldanerkennen des einzelnen Gläubigen und weist über den tonalen Aufstieg zurück zu d-moll den Weg, wie diese Schuld und die mit ihr verbundenen Sorgen überwunden werden können.

Genau dort, wo sich ein üppig orchestriertes Versatzstück für die letzten Worte Jesu aus eben diesem Kapitel des Johannes-Evangeliums erwarten ließe, beschloss Bach (und vermutlich auch Ziegler), auf den beschwichtigenden Satz ‚Solches habe ich mit euch geredet, dass ihr in mir Frieden habet‘ zu verzichten. Stattdessen reduziert er seine tonale Palette und beschränkt seinen Spruch auf eine Continuo Begleitung (Nr. 5): hager, streng und angst-erfüllt, in Mustern, die auf einen absteigenden

chromatischen Tetrachord hindeuten. Selbst der Schlüsselsatz ‚ich habe die Welt überwunden‘ wird fast erdrückt, verschluckt in einer Aufwärtsbewegung nach es-moll, die gerade einmal neun Takte anhält, bevor sie wieder nach c-moll abfällt. Erst im sechsten Satz, einem ausgedehnten Siciliano in B-dur von unbeschreiblicher Schönheit für Tenor, Streicher und Continuo, wird Bachs Gesamtkonzept deutlich: Er will Sorge und Freude, Moll und Dur so gewichten, dass die Verheißung, der gequälten Seele werde Trost zuteil, nur um den Preis der Passion und Kreuzigung Christi erfüllt werden kann. Die sanfte, lyrische, fast pastorale Stimmung, in der Reue und Akzeptanz geäußert werden, ist daher mit Dornen bespickt, gewürzt mit vereinzelt Dissonanzen bei den Wörtern ‚leiden‘, ‚Schmerz‘ und ‚verzagen‘. Das bestätigt auch der abschließende Choral, der auf dem pietistischen Lied ‚Jesu meine Freude‘ basiert und die üblichen ‚Zuckermetaphern‘ für den Schmerz enthält – ‚über Honig süße, tausend Zuckerküsse‘. Die Rückkehr zu d-moll, so bemerkt Chafe, sei eine Erinnerung daran, dass ‚in der Welt des Leidens notwendigerweise auch die göttliche Liebe vorhanden ist und sie bezwingt‘.

Das letzte Werk in unserem Programm war BWV 97 **In allen meinen Taten**, eine nicht liturgiegebundene Kantate, die 1734 uraufgeführt wurde. Sie greift in den Ecksätzen auf die herzerwühlende Melodie des Liedes ‚Innsbruck, ich muss dich lassen‘ von Heinrich Isaac zurück. Einer Theorie zufolge soll sie ebenso wie die drei übrigen späten Choral-kantaten (BWV 100, 117 und 192) ursprünglich als Hochzeitskantate komponiert worden sein. Aus der Rückschau betrachtet hätten wir diese wunderbare

Kantate eigentlich an den Anfang unserer Pilgerreise stellen sollen, denn Paul Fleming schrieb seinen Text offensichtlich vor Antritt einer langen und gefährlichen Reise, die er 1633 nach Moskau unternahm. Bach vertont alle neun Strophen unverändert, vier als Arien, eine als Duett und zwei als Rezitative, und sorgt in der Instrumentierung (anders als sonst verzichtet er auf die Orgel im dritten, vierten und siebten Satz) und in der Stimmung für eine solche Abwechslung, dass die Aufmerksamkeit der ausführenden Musiker wie der Hörer ständig gefordert ist. Er beginnt im feierlichen Stil der französischen Ouvertüre mit antiphonalem Wechsel zwischen Rohrblattnstrumenten und Streichern. Erst wenn das Grave einer Vivaldi-Fantasie weicht, führt er seine Stimmen ein: Die Soprane intonieren den Cantus firmus ‚Innsbruck‘, die tiefen Stimmen folgen, die motivischen Konturen der instrumentalen Linien munter imitierend – alles geschmeidig eingebettet in einen fugiert angelegten Satz. Die Stimmen vereinen sich zu der eindringlichen homophonen Bekundung: ‚[Gott] muss zu allen Dingen, soll's anders wohl gelingen, selbst geben Rat und Tat‘, eine Verfügung, die Bach in den Ohren seiner Hörer nachklingen lässt, indem er auf die erwartete symmetrische Rückkehr zum Grave der Einleitung verzichtet.

Die zweite Strophe ist die Urform eines Schubert'schen Liedes für Bass und Continuo mit eleganten 6/8-Rhythmen und emphatischen 6/4/2-Akkorden von zentraler Bedeutung. Die vierte Strophe ist eine eindrucksvolle Tenor-Arie mit einem der kunstreichsten Violinobligati all seiner Kantaten überhaupt. Virtuose Figurationen, weite Doppelgriffe und drei- und vierstimmige gebrochene Akkorde

dienen als dramatische Startrampe für die synkopierten Aufschreie ‚nichts‘ des Tenorsolisten. Man stellt sich die Frage, ob Bach mit dieser Rückkehr zu dem Stil, den er in Weimar und Köthen in seinen Violinsonaten und Partiten entwickelt hatte, nicht vielleicht die Fähigkeiten eines bestimmten Violinvirtuosen prüfen wollte, bis man bemerkt, dass sein Ziel hier ist, Regeln festzulegen – *seine* Gesetze der Musik, die in einer brillanten Exposition in Übereinstimmung mit Flemings Text vorgetragen werden: ‚Ich traue seiner Gnaden... Leb ich nach seinen Gesetzen, so wird mich nichts verletzen‘. Der sechste Satz ist eine Alt-Arie in c-moll mit voller Streicherbesetzung: üppig in ihrem Stimmengeflecht, reich an vorbeiziehenden Dissonanzen und voller Pathos, dazu ein natürlicher Schwung im Einklang mit den einzelnen Bewegungen der Menschen, wenn sie zu Bett gehen, in der Frühe aufwachen, sich hinlegen oder umherlaufen. Die siebente Strophe ist als ein skurriles, außer Rand und Band geratenes Duett für Sopran und Bass mit Continuo angelegt – eine Linie, die sich ständig selbst unterbricht. Es ist ein Freistilringen für die Sängerin und den Sänger, halb Kanzonetta, halb Rossini. Vielleicht ist es das Wort ‚Unfall‘, das Bachs Phantasie hier beflügelt hat, denn er neckt ständig seine Hörer mit falschen Einsätzen, Kollisionen oder Stürzen. Mehr als einmal wirkt es wie eine Verfolgungsjagd im Zeichentrickfilm, und doch ist es überhaupt nicht frivol und einem anderen ‚Ich-gehe-meinem-Schicksal-entgegen‘-Duett auffallend ähnlich, das eine dem Sprachduktus folgende Continuobegleitung aufweist – das sehr viel unheimlichere ‚O Menschenkind, hör auf geschwind‘ (BWV 20, Nr. 10).

Die Ordnung wird wieder hergestellt in der sich anschließenden wunderbaren Sopran-Arie mit zwei Oboen (Nr. 8): ‚Ich habe mich ihm ergeben‘ – eine unbekümmerte Ergebenheit in den göttlichen Willen, die Gott die Entscheidung über Leben und Tod überlässt. Der abschließende ‚Innsbruck‘-Choral hat drei voneinander unabhängige Streicherstimmen, die den strahlenden Glanz der Harmonie noch weiter verstärken.

Bei der Aufführung dieser Kantaten mussten wir uns mit der wechselhaften Akustik der nicht gerade reizvollen Annenkirche in Dresden begnügen – schrill hallend, wenn sie leer, sehr viel trockener, wenn sie besetzt war. Und wir hatten das unbehagliche Gefühl, die Klänge, die wir produzierten, schlügen zwei Schritte vor uns auf dem Boden auf. Für das Dresdner Publikum war das offenbar kein Problem; es spendete am Ende des Konzerts großzügig begeisterten Applaus. Ich hatte den Eindruck, dass wir alle sehr berührt waren, weil wir diese Gelegenheit erhalten hatten, Bachs Musik in der Stadt seiner Träume zu feiern.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For the Fifth Sunday after Easter (Rogate)

CD 19

Epistle James 1:22-27

Gospel John 16:23-30

BWV 86

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch (1724)

### 1. (Arioso): Bass

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er's euch geben.

### 2. Aria: Alt

Ich will doch wohl Rosen brechen,  
wenn mich gleich die Dornen stechen.

Denn ich bin der Zuversicht,  
dass mein Bitten und mein Flehen  
Gott gewiss zu Herzen gehen,  
weil es mir sein Wort verspricht.

BWV 86

Verily, verily I say unto you

### 1. (Arioso)

Verily, verily I say unto you, whatsoever ye shall ask the Father in my name, He will give it you.

### 2. Aria

Yet I would gather roses,  
even though the thorns prick me.

For I am confident  
that my entreaty and supplication  
will go straight to God's heart,  
for He has pledged His Word.

### 3. Choral: Sopran

Und was der ewig gütig Gott  
in seinem Wort versprochen hat,  
geschworn bei seinem Namen,  
das hält und gibt er g'wiss fürwahr.  
Der helf uns zu der Engel Schar  
durch Jesum Christum, amen!

### 4. Recitativo: Tenor

Gott macht es nicht gleichwie die Welt,  
die viel verspricht und wenig hält;  
denn was er zusagt, muss geschehen,  
dass man daran kann seine Lust und Freude sehen.

### 5. Aria: Tenor

Gott hilft gewiss;  
wird gleich die Hülfe aufgeschoben,  
wird sie doch drum nicht aufgehoben.  
Denn Gottes Wort bezeugt dies:  
Gott hilft gewiss!

### 6. Choral

Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,  
was Gottes Wort zusaget;  
wenn das geschehen soll zur Freud,  
setzt Gott kein g'wisse Tage.  
Er weiß wohl, wenn's am besten ist,  
und braucht an uns kein arge List;  
des solln wir ihm vertrauen.

*Text: John 16:23 (1); Georg Grünwald (3);  
Paul Speratus (6); anon. (2, 4-5)*

### 3. Chorale

And what the ever-gracious God  
has promised in His Word  
and sworn on His name,  
He will truly keep that vow.  
May He help us reach the angelic host  
through Jesus Christ, Amen!

### 4. Recitativo

God does not act as the world acts,  
making many promises, keeping few;  
for what He pledges must be granted,  
that His joy and pleasure can be seen.

### 5. Aria

God's help is sure;  
though His help may be delayed,  
it will not therefore be revoked.  
For God's Word makes this manifest:  
God's help is sure!

### 6. Chorale

Hope awaits the right time,  
as God's Word promised;  
when that shall happen for our joy,  
God does not set a time.  
He knows well when it shall be best,  
and does not treat us with cruel cunning;  
in this we ought to trust Him.

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen (1725)

**7 1. (Arioso): Bass**

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen.

**8 2. Recitativo: Alt**

O Wort, das Geist und Seel erschreckt!  
Ihr Menschen, merkt den Zuruf, was dahinter steckt!  
Ihr habt Gesetz und Evangelium  
vorsätzlich übertreten,  
und diesfalls möcht' ihr ungesäumt  
in Buß und Andacht beten.

**9 3. Aria: Alt**

Vergib, o Vater, unsre Schuld  
und habe noch mit uns Geduld,  
wenn wir in Andacht beten  
und sagen: Herr, auf dein Geheiß,  
ach, rede nicht mehr sprichwortsweis,  
hilf uns vielmehr vertreten.

**10 4. Recitativo: Tenor**

Wenn unsre Schuld bis an den Himmel steigt,  
du siehst und kennest ja mein Herz, das nichts vor dir  
verschweigt;  
drum suche mich zu trösten!

**11 5. (Arioso): Bass**

In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe  
die Welt überwunden.

Hitherto have ye asked nothing in my name

**1. (Arioso)**

Hitherto have ye asked nothing in my name.

**2. Recitative**

O Word that fills our spirit and soul with fear!  
Mankind, mark the summons it implies!  
You have wilfully infringed  
both Law and Gospel,  
therefore pray forthwith  
in reverence and repentance.

**3. Aria**

Forgive, O Father, all our sins,  
and be patient with us yet,  
when we in reverence pray  
and say: Lord, at Thy bidding,  
speak no more in parables,  
but rather intercede for us!

**4. Recitative**

When our guilt rises even to Heaven,  
Thou seest and knowest my heart that can hide  
nothing from Thee;  
therefore seek to comfort me!

**5. (Arioso)**

In the world ye shall have tribulation: but be of good  
cheer; I have overcome the world.

**12 6. Aria: Tenor**

Ich will leiden, ich will schweigen,  
Jesus wird mir Hülff erzeigen,  
denn er tröst' mich nach dem Schmerz.  
Weicht, ihr Sorgen, Trauer, Klagen,  
denn warum sollt ich verzagen?  
Fasse dich, betrübtes Herz!

**13 7. Choral**

Muss ich sein betrübet?  
So mich Jesus liebete,  
ist mir aller Schmerz  
über Honig süße,  
tausend Zuckerküsse  
drücket er ans Herz.  
Wenn die Pein sich stellet ein,  
seine Liebe macht zur Freuden  
auch das bittere Leiden.

*Text: John 16:24 (1); John 16:33 (5); Christiane  
Mariane von Ziegler (2-4, 6); Heinrich Müller (7)*

In allen meinen Taten (1734)  
(Occasion unspecified)

**14 1. Versus I. Coro**

In allen meinen Taten  
lass ich den Höchsten raten,  
der alles kann und hat;  
er muss zu allen Dingen,  
soll's anders wohl gelingen,  
selbst geben Rat und Tat.

**6. Aria**

I shall suffer, I shall be silent,  
Jesus will help me,  
for He comforts me in my pain.  
Begone, sorrows, sadness, grieving,  
for wherefore should I despair?  
Compose yourself, O troubled heart!

**7. Chorale**

Must I be troubled?  
If Jesus loves me,  
all my pain  
is sweeter than honey,  
a thousand sweet kisses  
He presses on my heart.  
Whenever pain appears  
His love turns to gladness  
even bitter suffering.

In all my undertakings

**1. Verse I. Chorus**

In all my undertakings  
I allow the Almighty to counsel,  
who owns and can do all things;  
He must in all affairs,  
if they are to succeed,  
counsel and act.

**15 2. Versus II. Aria: Bass**

Nichts ist es spat und frühe  
um alle meine Mühe,  
mein Sorgen ist umsonst.  
Er mag's mit meinen Sachen  
nach seinem Willen machen,  
ich stell's in seine Gunst.

**16 3. Versus III. Recitativo: Tenor**

Es kann mir nichts geschehen,  
als was er hat ersehen,  
und was mir selig ist:  
Ich nehm es, wie er's gibet;  
was ihm von mir beliebt,  
das hab ich auch erküest.

**17 4. Versus IV. Aria: Tenor**

Ich traue seiner Gnaden,  
die mich vor allem Schaden,  
vor allem Übel schützt.  
Leb ich nach seinen Gesetzen,  
so wird mich nichts verletzen,  
nichts fehlen, was mir nützt.

**18 5. Versus V. Recitativo: Alt**

Er wolle meiner Sünden  
in Gnaden mich entbinden,  
durchstreichen meine Schuld!  
Er wird auf mein Verbrechen  
nicht stracks das Urteil sprechen  
und haben noch Geduld.

**2. Verse II. Aria**

There is nothing late or early,  
for all my toil,  
my worries are in vain.  
He may deal with all I do  
according to His will,  
I place it in His care.

**3. Verse III. Recitative**

For nothing can befall me  
but what He has provided  
and what shall make me blest:  
I take it as He gives it;  
what He desires of me  
is what I have also chosen.

**4. Verse IV. Aria**

I trust in His mercy,  
that protects me from all harm  
and every evil.  
If I live by His laws  
nothing shall harm me,  
I shall lack nothing.

**5. Verse V. Recitative**

May He mercifully  
deliver me from my sins,  
cancel all my guilt!  
He will not pronounce judgement  
immediately on my crimes,  
but will still forbear.

**19 6. Versus VI. Aria: Alt**

Leg ich mich späte nieder,  
erwache frühe wieder,  
lieg oder ziehe fort,  
in Schwachheit und in Banden,  
und was mir stößt zuhanden,  
so tröstet mich sein Wort.

**20 7. Versus VII. Aria (Duetto): Sopran, Bass**

Hat er es denn beschlossen,  
so will ich unverdrossen  
an mein Verhängnis gehn!  
Kein Unfall unter allen  
soll mir zu harte fallen,  
ich will ihn überstehn.

**21 8. Versus VIII. Aria: Sopran**

Ihm hab ich mich ergeben  
zu sterben und zu leben,  
sobald er mir gebeut.  
Es sei heut oder morgen,  
dafür lass ich ihn sorgen;  
er weiß die rechte Zeit.

**22 9. Versus IX. Choral**

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

*Text: Paul Fleming*

**6. Verse VI. Aria**

Whether I go to rest late,  
awake early,  
lie down or go forth,  
in weakness and in chains,  
whatever befalls me,  
His Word shall comfort me.

**7. Verse VII. Aria (Duet)**

For if He has decided,  
then I shall patiently  
go to meet my fate!  
None of the many mishaps  
will seem to me too cruel,  
I shall overcome each one.

**8. Verse VIII. Aria**

I have surrendered myself to Him,  
to die and to live,  
as soon as He commands.  
Be it today or tomorrow,  
I leave to His decision;  
He knows the proper time.

**9. Verse IX. Chorale**

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

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