

20

For Ascension Day
43/37/128/11

St Giles' Cripplegate, London

In the galaxy of high feasts in the church year Ascension is eclipsed by Christmas, Easter and Whitsun, perhaps in part because its celebration is not spread over three days. The Christian church celebrates Ascension Day as a solemn feast forty days after Easter and three of Bach's church cantatas for this feast have come down to us, together with one of his three surviving oratorios.

Bach's first offering, BWV 37 **Wer da gläubet und getauft wird**, was performed in Leipzig on 18 May 1724 and sets an anonymous text that takes its lead from a statement in St Mark's Gospel (16:16) that encapsulates the Lutheran theme of justification by faith alone, 'He that believeth and is baptised shall be saved'. One might have predicted that Bach

would assign this opening citation to a bass soloist as *vox domini* to announce Jesus' parting words to his disciples. Instead, he sets it for choir and an orchestra of strings and two oboes d'amore as a corporate statement by the faithful, as though to demonstrate that they had already absorbed its message to 'go into all the world, and preach the gospel to every creature'. The natural inflections of Luther's German text suggest a triple metre, and that is indeed how Bach sets it and we hear it, first in the orchestral bass line, then as sung by the choral basses. There are two other complementary motifs woven into the overall fabric that will resurface later in the cantata: one stentorian (two firm minims that rise by a fourth up to a long holding note) suggesting steadfastness of faith, the other more emollient and graceful, a halfway house between a minuet and a waltz, affirming a more serene side to faith. These three motifs interlock and proceed in calm minims, while a fourth is altogether more animated, propelled forwards by its repeated crotchets and quaver flourishes. It has a certain ambivalence, suggesting the gurgling of the baptismal stream, but also something more insistent, redolent of the chorale melody 'Dies sind die heil'gen zehn Gebot' ('These are the holy Ten Commandments') that Bach uses in the imposing first movements of two other cantatas, BWV 77 and BWV 101. Those separate, hammered notes reappear in the melody of the cantata's closing chorale, in which faith and its proclamation reflect Christ's commandment to his church, and are reiterated by the bass *concertist* in the accompanied recitative (No.4). So Bach distributes little motivic

hints and reminders to his attentive listeners right across his cantata.

In giving his marching orders to his disciples, Jesus insisted 'My kingdom is not of this world'. The instrumental bass line of Bach's opening movement inscribes a descending line that his congregation would have recognised as the last phrase of Philipp Nicolai's celebrated Epiphany hymn *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Bach then makes an audible exegetical point via a full-blown elaboration of this phrase in the third movement, when the Christian soul seems to be in dialogue with itself (soprano and alto exchanging plain and decorated statements over a dance-inflected bass line): at the moment of leaving his disciples, Christ announces the *parousia* – his return to earth at the end of time promising a new birth, this time for all eternity – and that heavenly life ('himmlisch Leben') when we shall see God face to face. Given instances such as these, in which dogma could be made palatable – enticing even – to the listener through the agency of Bach's music, it is surprising that we have no hard evidence of the praise and thanks that should by rights have been heaped on him by the Leipzig clergy of his day. Perhaps they were simply envious, feeling that by the time they mounted the pulpit to give their sermon he had already stolen their thunder by delivering their message far more eloquently than through words alone.

All the later movements of this cantata are concerned with the same core Lutheran theme of justification by faith: faith is the 'pledge of love that Jesus cherishes for His own people' (No.2), faith 'provides the soul with pinions, on which it shall soar

to heaven' while 'baptism is the seal of mercy, that brings us God's blessing' (No.5, an aria for bass with a single oboe d'amore doubling the first violins with imagery that Bach captures through its sturdy melody and Morse code-like accompaniment). That doyenne of Bach numerologists, Ruth Tatlow, has calculated that the 283 bars of this cantata correspond to the words of its title when one applies to them the natural order number alphabet (A=1, B=2 etc.) used extensively by contemporary poets and musicians. By this system 'Wer' becomes 43, 'da' becomes 5 and so on, so that 43+5+70+37+77+51=283. Once you have counted all 250 separate bars in Bach's score and added in the 33-bar *da capo* section of the second movement, you have to concede that this is a bit too exact to be coincidental.

Composed as part of Bach's second Leipzig cantata cycle, BWV 128 **Auf Christi Himmelfahrt allein** is something of an anomaly. It was first performed on 10 May 1725 and the presence of a pair of high horns in the key of G major in the festive opening and closing movements celebrating Christ's majesty reveals this to be Bach's first cantata in a major key since Easter Day. There is no initial quotation from John's Gospel and the impression one gets from the opening chorale fantasia is that Bach is reverting to a type we associate with his second cycle, basing his work on a single chorale, that was discontinued after Easter in 1725. But that is not how his librettist Christiane Mariane von Ziegler saw things. Her text roams far and wide, with references to Matthew (17:4 and 25:33) and Paul's first letter to the Corinthians (13:12), ending with a chorale unrelated to the first. Bach appears to play

fast and loose with Ziegler's text. Towards the end of an aria for bass (No.3), in which he has changed his singer's partner from majestic horn to regal trumpet to signal that Christ has entered into his kingdom and is sitting at God's right hand, Bach arranges for the trumpet to drop out as the singer asks, 'Who seeks to challenge me?' This is followed by the line 'Though He is taken from me, I shall one day come...', given unaccompanied and leading to an arioso section where one would expect a *da capo*. Bach is poaching on his librettist's terrain: he welds together her intended pairing of aria and recitative to form a single, highly unusual structure: ritornello – vocal 'A' – vocal 'B' – arioso – ritornello. He then interpolates a connecting line of his own '... wo mein Erlöser lebt' ('... to where my Redeemer lives') to act as a bridge to the arioso section, and adds a couple more lines for good measure at the conclusion: 'So schweig', verweg'ner Mund, und suche nicht dieselbe zu ergründen!' – 'Close, then, audacious lips, and seek not to fathom the Almighty's power!'. His use of the word 'ergründen' (fathom) provides a link to the alto-tenor duet that follows ('No mortal can be found to *fathom* the Almighty'). The absence of these three rhyme-less lines in Ziegler's printed edition of 1728 points to the likelihood of Bach's authorship, occasioned by his determination to bind these middle movements tightly together and fuse their message in the listener's mind. After some extreme harmonic excursions during the arioso section the bright trumpet music returns in D major, but now without the voice, as though to emphasise a fundamental human failure to grasp the full extent of God's glory.

The duet for alto and tenor with oboe d'amore obbligato is constructed as a graceful dance in 6/8 with phrase fragments arching up and down spanning two octaves. It seems to depict the believer scanning the distant heavens for Christ's vanished presence, but pulled back down to earth trying to 'fathom' the mystery of His omnipotence. Meanwhile the two voices seem to be the allegorical personification of Hope and Doubt that we find in duet cantatas such as BWV 60. The closing chorale postulates the believer's own ascent to eventual proximity to the Lord. With the first horn at the top of its range adding a descant that rises to three high Ds, the listener is buoyed up by the vision – the burnished splendour of Christ in majesty seated on his heavenly throne.

By the time he sat down to compose the third of his Ascension cantatas in May 1726, Bach had for the past four months been performing some eighteen cantatas by his distant cousin Johann Ludwig Bach, who spent his adult life as cantor and then capellmeister at the Meiningen court. Then for the first time Bach decided to set one of these Meiningen texts himself – hence the unorthodox form of BWV 43 **Gott fährt auf mit Jauchzen**. For this bipartite cantata he uses the standard Meiningen model as his starting point, taking an anonymous poem in six seven-line strophes (movements 5-10), which he then expands by the addition of two biblical quotations and two further strophes, and by coupling together consecutive recitative/aria movements which he assigns to each of his four *concertisten* in turn. It produces a ground-plan as follows: for Part 1 a grand opening chorus based on an Old Testament quotation

(Psalm 47:5-6), a tenor recitative and aria with unison violins, and a soprano recitative (Mark 16:19) and aria with two oboes and strings; for Part 2 a bass accompanied recitative and aria with trumpet obbligato, an alto recitative and aria with two oboes, a soprano recitative and a closing chorale. An exquisite slow introduction, one that gives a passing nod to Corelli, inscribes melodic gestures that anticipate his own setting of Christ's prophesy in the *St Matthew Passion* (No.36a) 'Hereafter shall ye see the Son of man sitting on the right hand of power, and coming in the clouds of heaven'. It then opens out into an effulgent chorus gloriously scored for three trumpets, drums, two oboes and strings. It is hard to imagine a more apt theme for the words 'God is gone up with a shout' than the one announced by the first trumpet with its unexpected hoist of a sixth. Bach's fugal exposition is unconventional, exuberant in its melodic invention and energy and punctuated by brass fanfares. Midway through he breaks the flow, silences his orchestra and draws his choral lines together for an insistent homophonic outburst – 'Sing praises to God, sing praises: sing praises unto our King, sing praises' – the sort of device he used to employ in his earlier Weimar cantatas, but seldom in his recent Leipzig cycles.

In the hands of a lesser composer this systematic pairing of brief recitative/aria units in the remaining movements might have proved tedious; but not here. You do wonder, however, why Bach holds back the first stanza of the poem until the fifth movement and then sets it as an aria, when a chorale would have been the usual and satisfying way to conclude Part 1. In the same way one might regret that he did not

open Part 2 with another fire-crackling chorus for the victory ceremony awaiting Christ's ascension to Heaven. But as always he knew exactly what was called for (as well as what was practicable given the constraints of time and of his performing forces), and how to deliver it with conviction and panache. Despite the unusual brevity of these pairings he creates ample variety and contrast – between the joyous acclamation that surrounds Christ's chariot (No.3), the affirmation of his earthly task being completed (No.5), the hero's welcome now due (No.7) and the vision of bliss to come (No.9). With barely a shift of mood and modified words this entire sequence could easily have found a place in an *opera seria* of the time – the unity of vision observed and filtered through the world of another. As on other occasions Bach appears to have conveniently forgotten his undertaking not to compose in a style that drew on the magic charm of the opera theatre. We, on the other hand, like the couplet that recurs in movements 8 to 10, can just 'stand here by the wayside and gladly gaze after him'.

At first glance it seems that Bach the church cantata composer-performer disappeared from sight during the 1730s, apparently preoccupied in managing an extensive public concert series in Leipzig now centred on the coffee house. Yet in reality he had not turned his back on church music: throughout this decade we find him polishing his earlier cantatas, adding extensive new performance instructions to them, composing his short Lutheran Masses, revising his Passions (including the lost *St Mark Passion*), and expanding his musical reflections on the life of Christ by way of three oratorios for the

feasts of Christmas, Easter and Ascension. As in Handel's *Messiah* there is a thread of biblical narrative in Bach's oratorios of 1734-5 linking the poetic texts and chorales (choruses in Handel's case). Yet there is one fundamental difference: *Messiah* belonged to a commercial genre given for the edification and entertainment of an English middle class paying audience. Bach's formed part of the church liturgy just as his cantatas and Passions did.

His Ascension Oratorio, BWV 11 **Lobet Gott in seinen Reichen**, was first performed in Leipzig on 19 May 1735 to words cleverly selected from the Gospel accounts by Mark and Luke and the Acts of the Apostles, and some newly-written lines by an unknown librettist. It is a heart-warming work, comprising two grand flanking choruses in D major, a central chorale and two arias and recitatives, one of which expands into a short duet for 'two men in white apparel' who reassure the disciples of Christ's eventual return to earth. Even by Bach's festive standards the two choruses are moments to treasure, full of rhythmic swagger, a jazz-like nonchalance, plenty of stratospheric glitter for the high trumpets and vocal acrobatics for the choir. The first possibly derives from a lost cantata (BWV Anh. I 18) composed to mark the consecration of the rebuilt *Thomasschule* in 1732, and is structured like a da capo aria. The central chorale (No.6) is the fourth verse of the same hymn by Johann Rist that we heard at the conclusion of BWV 43, but the effect is quite different. There Bach underpins the verbal stresses by vaulting over the bar-lines and creating hemiola patterns of alternate 3/4 and 3/2 units, whereas in his oratorio he aims to catch the mood of humanity who

'all now dwell beneath Thee' (the ascended Saviour) by pitching it a fourth lower, while by doubling the melody with two flutes an octave above the rest he is able to suggest 'the angels [who] must for evermore come to wait upon Thee.'

Perhaps most memorable of all are the two arias, both originating in a lost wedding cantata with words by Johann Christoph Gottsched. The first, a touching plea for Christ to stay a little longer on earth (No.4), is more familiar in its version as the *Agnus Dei* from the B minor Mass. While both versions stem from a lost original, we experience the same intensity of emotion and the same imploring gestures, yet also the astonishing way Bach thoroughly reworks the material, here on a larger canvas and by introducing a new melody for the words 'dein Abschied und dein frühes Scheiden' that does not appear in the Latin version. In the exquisite aria for soprano scored for oboe and unison flutes (No.10), the absence of an eight-foot bass line (the *bassetchen* continuo is provided by the violins and violas) suggests an image of the believer gazing longingly skywards after the ascended Christ.

Bach brings his oratorio to a close with a superb D major *concertante* movement for full orchestra and chorus. It is almost a twin of the final number of the Christmas Oratorio in the way a chorale melody set in a foreign key is incorporated into the instrumental fabric. The first trumpet incites the whole orchestra to action (all but the two flutes, who catch on four beats later than the others) and into a syncopated canon at the third below over a bold, striding bass line in 6/4 time. In effect this is an urgent plea for Christ's Second Coming, with the choir intoning the seventh

verse of Gottfried Wilhelm Sacer's Ascension hymn to a melody derived from a secular folksong 'Ich ging einmal spazieren' ('I once went awalking') at first simply and in dignified 'walking' crotchets. At their fifth entry, with the line 'O day, when will you dawn', Bach suddenly ratchets up the tension: the basses seem to go ballistic with an animated twelve-beat run of semiquavers and the choir and orchestra now move in ten real parts. From here to the finishing line the texture is alive with cross-accents, clamorous word repetitions, canonic variation, different permutations of instrumental doublings and a constant struggle between the calmer and noisier elements within the overall ensemble. Then, to round things off, Bach brings back his rousing orchestral introduction to end on a note of irresistible exultation.

John Eliot Gardiner, 2013

St Giles' Cripplegate, London

Im Universum der hohen Kirchenfeste verdunkeln Weihnachten, Ostern und Pfingsten die Himmelfahrt Christi, was unter anderem daran liegen dürfte, dass diese nicht an mehreren Tagen gefeiert wird. Von Bach gibt es zu dem Feste, das die christlichen Kirchen vierzig Tage nach Ostern begehen, drei Kantaten sowie eines seiner drei erhaltenen Oratorien.

Wer da gläubet und getauft wird

BWV 37, Bachs erster Beitrag zur Himmelfahrt, wurde am 18. Mai 1724 in Leipzig aufgeführt. Die Kantate bedient sich eines anonymen Textes, der mit der Stelle aus dem Markus-Evangelium beginnt, worin der lutherische Gedanke, dass nämlich allein der Glaube zur Heiligung verhefe, enthalten ist: ‚Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden‘ (Mk 16:16). Erwartungsgemäß hätte Bach diese Worte, die Jesus zum Abschied an seine Jünger richtete, als *vox domini* von einer solistischen Bass-Stimme singen lassen. Statt dessen setzt er das biblische Zitat für den Chor, der von den Streichern und zwei Oboen d’amore begleitet wird – als habe er zeigen wollen, dass die Gemeinschaft der Gläubigen die Botschaft bereits verinnerlicht hat: hinzugehen nämlich in alle Welt und ‚aller Kreatur‘ das Evangelium zu verkünden (Mk 16:15). Der natürliche Tonfall des lutherischen Textes legt ein Dreiermetrum nahe, und genau dieses verwendet Bach – zunächst im Bass des Orchesters, dann in den Bässen des Chores.

Zwei zusätzliche Motive, die im weiteren Verlauf der Kantate wieder an die Oberfläche kommen, sind in das gesamte Gefüge eingeflochten: Ein solches, das mit zwei deutlichen, standhaften Halben zur lang ausgehaltenen Quarte empor springt, wie um die Standhaftigkeit des Glaubens zu markieren, sowie ein zweites, das im Duktus zwischen Menuett und Walzer mit lindernd-graziöseren Tönen den eher heiteren, gelasseneren Aspekt des Glaubens unterstreicht. Diese drei Motive verschränken sich miteinander und schreiten in ruhigen Halben fort, während ein viertes, insgesamt lebhafteres Element durch seine Figuren aus Vierteln und Achteln vorangetrieben wird und eine gewisse Ambivalenz verrät, die einen an das Gurgeln der Wellen könnte denken lassen, das man vom Fluss der Taufe hört. Zugleich erinnert es deutlich an die Choralmelodie ‚Dies sind die heil’gen zehn Gebot‘, mit der Bach auf imposante Weise die Kantaten BWV 77 und BWV 101 beginnt. Diese abgesetzten, hämmernenden Töne melden sich im Schlusschoral der Kantate zurück, wo dann der Glaube und die Verkündigung desselben als kirchliche Christenpflicht reflektiert werden; zudem greift sie der Bass-*Concertist* in dem akkompagnierten Rezitativ (Nr. 4) auf. Also liefert Bach seinen Hörern im Verlauf der gesamten Kantate kleine motivische Hinweise und Erinnerungen.

Als Jesus seinen Jüngern ihre Marschbefehle gab, betonte er: ‚Mein Reich ist nicht von dieser Welt‘. Der instrumentale Bass im ersten Satz des Werkes beschreibt eine absteigende Linie, in der seine Gemeinde die letzte Phrase des berühmten Epiphania-Liedes *Wie schön leuchtet der Morgenstern* von Philipp Nicolai erkannt haben wird. Im

dritten Satze formuliert Bach dann eine vernehmliche, kunstvoll entwickelte Auslegung dieser Phrase, wenn nämlich die Seele des Christen gewissermaßen einen Dialog mit sich selbst führt – und zwar dergestalt, dass Sopran und Alt über einer tanzhaften Basslinie schlichte und zierliche Worte austauschen. In dem Augenblick, da Christus seine Jünger verlässt, verheißt er ihnen die *parousia*, sprich: seine Rückkunft am Ende der Zeiten. Die damit einhergehende Neugeburt schenkt den Menschen das ewige, das ‚himmlisch Leben‘, in dem sie Gott von Angesicht zu Angesicht schauen werden. In Augenblicken wie diesen, wo Bach seinen Hörern das Dogma mit musikalischen Mitteln greifbar und geradezu verführerisch darstellte, müssen wir überrascht konstatieren, dass es für den Lob und Dank, mit dem die Leipziger Geistlichkeit den Komponisten damals hätte überschütten müssen, keinerlei wirkliche Nachweise gibt. Vielleicht waren die Herren ja einfach zu neidisch, weil er ihnen zu der Zeit, da sie die Kanzel bestiegen, um ihre Predigt zu halten, bereits den Wind aus den Segeln genommen und eine Botschaft vermittelt hatte, die weit eloquenter war als Worte allein.

Die weiteren Sätze dieser Kantate widmen sich demselben lutherischen Thema der Heiligung durch den Glauben. ‚Der Glaube ist das Pfand der Liebe, die Jesus für die Seinen hegt‘ (Nr. 2), und er ‚schafft der Seele Flügel, daß sie sich in den Himmel schwingt, die Taufe ist das Gnadensiegel, das uns den Segen Gottes bringt‘, wie es in der Bass-Arie (Nr. 5) heißt, worin Bach eine Oboe d’amore mit den ersten Geigen im *unisono* gehen lässt und die Symbolik durch eine kräftige, morse-artige

Begleitung erfasst. Die große Bach-Numerologin Ruth Tatlow hat ausgerechnet, dass die 283 Takte dieser Kantate den Worten des Titels entsprechen, wenn man diese nach der üblichen Ordnung des Alphabets (A=1, B=2 etc.) abzählt, wie das die Dichter und Musiker damals gern taten. Diesem System zufolge ergibt sich für das Wort ‚Wer‘ die Summe von 43, ‚da‘ ist 5 – und die gesamte Addition lautet 43+5+70+37+77+51=283. Hat man nun alle 250 Takte in Bachs Partitur um das 33-taktige *da capo* der Arie Nr. 2 vermehrt, so wird man zugeben müssen, dass die Übereinstimmung für einen Zufall zu groß ist.

Die Kantate **Auf Christi Himmelfahrt allein** BWV 128, die Bach im Zuge des zweiten Leipziger Zyklus komponierte und am 10. Mai 1725 erstmals aufführte, zeigt eine gewisse Anomalität. Es ist die erste nachösterliche Kantate Bachs in einer Dur-Tonart und verwendet in den festlichen, der Majestät Christi gewidmeten Ecksätzen zwei Hörner in Hoch-G. Am Anfang des Werkes fehlt jegliches Zitat aus dem Johannes-Evangelium (das eigentlich für die Kantaten von Ostern bis zur Himmelfahrt üblich war), und aufgrund der einleitenden Choralfantasie könnte man glauben, daß Bach sich erneut jenem Kantatentypus zugewandt habe, den wir vor allem mit seinem zweiten Zyklus verbinden: Bei dieser Art der Komposition, die nach Ostern 1725 nicht mehr fortgesetzt wurde, pflegte Bach jeweils mit nur einer Choralmelodie zu arbeiten. Das entspricht freilich nicht der Betrachtungsweise seiner Librettistin Christiane Mariane von Ziegler. Ihr Text schweift umher, berührt Matthäus (17:4 und 25:33) und den ersten Korinther-Brief des Paulus (13:12) und endet mit einem Choral,

der mit dem ersten nichts gemein hat. Bach ist anscheinend mit Zieglers Text nach freien Stücken verfahren. In der Arie Nr. 3 begleitet Bach den Bass nicht mehr mit einem majestätischen Horn, sondern vielmehr von der königlichen Trompete, die zeigen soll, dass Christus in sein Reich eingezogen ist und zur rechten Hand Gottes sitzt. Wenn der Sänger gegen Ende dieses Satzes fragt: ‚Wer sucht mich anzufechten?‘ schreibt er dem Blasinstrument kleine Aussetzer vor, und in den nächsten Zeilen ‚Ist Er von mir genommen, ich werd‘ einst dahin kommen‘ lässt er es gänzlich schweigen. Darauf folgt statt des erwarteten *da capo* ein Arioso-Abschnitt. Bach bewegt sich recht freizügig auf dem Terrain seiner Librettistin, wenn er das, was sie als eine Kombination von Arie und Rezitativ gedacht hatte, zu einer einzigen, äußerst ungewöhnlichen Struktur verschweißt, die sich als ‚Ritornell – Arie (A) – Arie (B) – Arioso – Ritornell‘ darstellt. Als Brücke zu dem Arioso dienen ihm die eigenen Worte ‚wo mein Erlöser lebt‘, und den Schluss ergänzt er um die Zeilen ‚So schweig‘, verweg‘ner Mund, und suche nicht dieselbe zu ergründen!‘ Durch dieses ‚ergründen‘ schafft er die Verbindung zu dem anschließenden Duett für Alt und Tenor (‚Sein‘ Allmacht zu ergründen, wird sich kein Mensche finden‘). Da diese drei reimlosen Zeilen in der Zieglerschen Druckausgabe von 1728 fehlen, dürfte Bach selbst als Verfasser der zusätzlichen Worte anzunehmen sein, dem es darum ging, die mittleren Sätze eng miteinander zu verknüpfen und ihre Botschaft im Geiste des Hörers zu verdichten. Nachdem das Arioso einige extreme harmonische Ausflüge unternommen hat, wird die strahlende Trompetenmusik in D-dur wiederholt –

jetzt allerdings ohne die Singstimme, als sollte unterstrichen werden, dass der Mensch das ganze Maß der göttlichen Glorien nicht zu erfassen vermag.

Das Duett für Alt und Tenor mit obligater Oboe *d’amore* ist ein graziöser Tanz im Sechachteltakt, dessen fragmentierte Phrasen sich bogenförmig über zwei Oktaven auf und ab bewegen. Damit soll anscheinend dargestellt werden, wie der Gläubige den weiten Himmel nach dem verschundenen Christus absucht, derweil er immer wieder bei dem Versuch, das Geheimnis Seiner Allmacht zu ‚ergründen‘, auf die Erde zurückgezogen wird. Indessen wirken die beiden Stimmen wie die allegorische Personifikation von Hoffnung und Zweifel, die wir auch in anderen Duett-Kantaten (z.B. BW 60) finden können. Der Schlusschoral geht davon aus, dass der Gläubige selbst endlich in die Nähe des Herrn gelangt. Während das erste Horn in seinem höchsten Register einen Diskant spielt, der bis zu drei hohen D emporsteigt, wird der Hörer vom strahlenden Glanze des majestätischen Christus auf seinem himmlischen Thron dahingetragen.

Im Mai 1726 schickte sich Bach an, seine dritte Himmelfahrtskantate zu schreiben. Während der verwichenen vier Monate hatte er rund anderthalb Dutzend Kantaten seines entfernten Verwandten Johann Ludwig Bach aufgeführt, der beruflich als Kantor und späterer Kapellmeister des Meininger Hofes wirkte. Der Leipziger Bach beschloss nun, selbst einen der Texte aus Meinungen zu vertonen, woraus sich die ungewöhnliche Form des **Gott fährt auf mit Jauchzen** BWV 43 erklärt. Als Ausgangspunkt der zweiteiligen Kantate diente ihm das Meininger Standardmodell, das sich ihm hier

als anonymes Gedicht von sechs siebenzeiligen Strophen (Sätze 5-10) darbot. Dieses erweiterte er durch zwei Bibelzitate und zwei weitere Strophen sowie durch eine Verbindung von Rezitativen und Arien, die er nacheinander einem jedem seiner vier *Concertisten* zuwies. Auf diese Weise ergab sich folgender Grundriss: Der erste Teil besteht aus einem großartigen Eingangschor über Worte des Alten Testaments (Psalm 47:5-6), einem Rezitativ nebst Arie für Tenor, worin die ersten und zweiten Violinen ‚all’unisono‘ spielen, sowie einem Rezitativ (Markus 16:19) und einer Arie für den Sopran, der von zwei Oboen und Streichern begleitet wird; den Beginn des zweiten Teils markiert der Bass mit einem *Accompagnato*-Rezitativ und einer Arie mit obligater Trompete, worauf zwei Oboen die Altstimme in Rezitativ und Arie flankieren, bevor nach einem weiteren Sopranrezitativ der abschließende Choral erklingt.

In der exquisiten langsamen Einleitung wirft Bach *en passant* einen Blick auf Arcangelo Corelli, derweil er in seinen musikalischen Gebärden die Prophezeiung Christi vorwegnimmt, die er für die *Matthäus-Passion* (Nr. 36a) komponieren wird: ‚Von nun an wird’s geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels‘. Diese mündet in einen glorreichen Chor, der mit drei Trompeten, Pauken, zwei Oboen und Streichern prachtvoll besetzt ist. Bach hätte die Worte ‚Gott fährt auf mit Jauchzen‘ kaum treffender in Musik setzen können als durch das Thema, das die erste Trompete mit ihrem überraschenden Sextsprung ankündigt. Die von Blechbläserfanfaren durchsetzte, unkonventio-

nelle Fugenexposition ist erfüllt von Energie und überschwenglicher melodischer Erfindung. Auf halbem Wege wird der Fluss unterbrochen. Bach beruhigt das Orchester und verdichtet seine Chorstimmen zu dem eindringlichen, homophonen Ausruf: ‚Lobsinget Gott, lobsinget, lobsinget unserm Könige.‘ Kunstgriffe dieser Art pflegte er in seinen früheren Leipziger Kantaten anzuwenden; in seinen jüngsten Leipziger Zyklen hingegen sind sie selten anzutreffen.

In den Händen eines geringeren Komponisten hätte die schematische Abfolge kurzer Rezitative und Arien, die sich in den übrigen Sätzen anschließt, langweilig werden können. Nicht aber bei Bach! Man fragt sich freilich, warum er die erste Strophe des Gedichts bis zum fünften Satze aufschiebt und dann als Arie vertont, wo sich doch der erste Teil mit einem Choral hätte auf übliche und zufriedenstellende Weise beschließen lassen. Gleichermaßen könnte man bedauern, dass er nicht auch den zweiten Teil – zum Zeichen der Siegesfeier, die Christus nach seiner Himmelfahrt erwartet – mit einem chorischen Feuerwerk eröffnete. Doch er wusste auch hier wieder ganz genau, was nötig war und was sich in der begrenzten Zeit mit seinen beschränkten musikalischen Möglichkeiten und mit überzeugendem Elan vermitteln ließ. Trotz der ungewöhnlichen Kürze seiner vokalen Satzpaare gelingt ihm eine große und kontrastreiche Vielfalt: von der fröhlichen Akklamation, die Christi Fahrt im Himmelswagen begleitet (Nr. 3), über die Zusicherung, dass er seine irdische Aufgabe vollendet habe (Nr. 5) bis hin zu der nunmehr fälligen Begrüßung des Helden (Nr. 7) und der Erwartung des Beistands, den er ‚seinen

Knechten' gewährt wird (Nr. 9). Mit ihren minimalen Stimmungswechseln und Textmodifikationen hätte die gesamte Sequenz gut und gerne ihren Platz in einer zeitgenössischen *opera seria* finden können – die Einheit der Vision bleibt gewahrt und wird durch die Welt eines anderen gefiltert. Wie bei anderen Gelegenheiten, so hat Bach auch hier anscheinend praktischerweise vergessen, dass er in seinen Kompositionen den magischen Charme des Opernhauses *nicht* hätte benutzen sollen. Wir können andererseits nur mit den Worten des Couplets, das in den Sätzen 8-10 wiederholt wird, am Wege stehen und ihm ‚sehlich‘ nachschauen.

Auf den ersten Blick will es scheinen, als habe sich Bach in den dreißiger Jahren von der Komposition und Produktion kirchlicher Kantaten zurückgezogen, um sich vornehmlich der großen öffentlichen Konzertreihe zu widmen, die er in Leipziger Caféhäusern verwirklichte. In Wahrheit aber hatte er sich keineswegs von der Kirchenmusik abgewandt. Vielmehr befasst er sich in diesem Jahrzehnt mit der Polittur seiner älteren Kantaten, die er mit neuen, ausführlichen Aufführungshinweisen versieht. Er komponiert die kurzen lutherischen Messen, revidiert seine Passionen (einschließlich der verschollenen *Markus-Passion*) und erweitert seine musikalischen Reflexionen über das Leben Christi durch drei Oratorien für Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt. Wie Händels *Messiah*, so sind auch die Oratorien, die Bach in den Jahren 1734/35 verfasste, vom Faden einer biblischen Geschichte durchzogen, der die dichterischen Texte und Choräle (bei Händel sind es Chöre) miteinander verknüpft. Dabei gibt es einen fundamentalen Unterschied: Der *Messiah* gehörte

einem kommerziellen Genre an, das der Erbauung und Unterhaltung der zahlenden englischen Mittelschicht zgedacht war. Bei Bachs Musik hingegen handelt es sich, wie im Falle der Kantaten und Passionen, um Teile der kirchlichen Liturgie.

Das Himmelfahrtsoratorium **Lobet Gott in seinen Reichen** BWV 11 wurde am 19. Mai 1735 in Leipzig uraufgeführt. Verschiedene geschicht miteinander verbundene Stellen aus den Evangelien des Markus und des Lukas sowie aus der Apostelgeschichte wurden von unbekannter Hand um einige neue Zeilen zu dem Libretto des Werkes ergänzt. Das Resultat ist eine herzerwärmende Komposition, in der zwei große D-dur-Chöre einen zentralen Choral sowie zwei Arien und Rezitative umschließen, von denen eines zu dem kurzen Duett der ‚zwei Männer in weißen Kleidern‘ erweitert wird: Diese versichern den Jüngern, dass Christus am Ende wieder auf die Erde kommen werde. Selbst nach Bachs festlichen Maßstäben sind die beiden Chöre äußerst kostbare Momente, erfüllt von prunkvoller Rhythmik, einer jazzartigen Lässigkeit, viel stratosphärischem Trompetenglanz und akrobatischen Aufgaben für die Stimmen des Chores. Der erste der beiden Ecksätze stammt möglicherweise aus einer verschollenen Kantate (BWV Anh. I 18), die 1732 zur Einweihung der wieder aufgebauten Thomasschule entstanden war, und ist wie eine *da capo*-Arie angelegt. Der zentrale Choral (Nr. 6) bringt den vierten Vers desselben Liedes von Johann Rist, das wir am Schluss der Kantate BWV 43 hörten. Hier aber wirkt es ganz anders. Während Bach zuvor die sprachlichen Akzente unterstrich, indem er die Taktstriche mit hemiolischen Mustern aus wechselnden 3/4-

und 3/2-Einheiten überwölbte, geht es ihm in seinem Oratorium darum, die Stimmung der Menschheit einzufangen, die da unter dem aufgefahrenen Heiland liegt: Er setzt die Melodie eine Quarte tiefer und lässt sie von zwei Flöten in der höheren Oktave verdoppeln, wie um anzudeuten, dass ‚die Engel [...] für und für dir aufzuwarten kommen‘.

Denkwürdig dürften vor allem die beiden Arien sein, die auf eine verlorene Hochzeitskantate zurückgehen, für die Johann Christoph Gottsched den Text verfasste. Das erste Stück (Nr. 4) richtet an Christus die rührende Bitte, noch ein wenig länger auf Erden zu verweilen. Die bekanntere Version findet sich als *Agnus Dei* in der h-moll-Messe wieder. Da beide Fassungen von ein und demselben (verschollenen) Original herkommen, teilen sie einerseits ihre emotionale Intensität und ihre flehentlichen Gesten, während Bach andererseits das Material auf erstaunliche Weise einer gründlichen Umarbeitung und Erweiterung unterzieht, um zu den Worten ‚dein Abschied und dein frühes Scheiden‘, die im lateinischen *Agnus Dei* nicht vorkommen, eine neue Melodie einzufügen. Die köstliche Sopranarie (Nr. 10) mit Oboe und *unisono* geführten Flöten erweckt durch den Verzicht auf eine achtfüßige Bass-Stimme (Violinen und Bratschen bilden als *Bassetten* den Continuo) das Bild eines Gläubigen, der dem himmelwärts aufgefahrenen Christus sehnsüchtig hinterdreinschaut.

Beschlossen wird das Oratorium von einem superben *concertanten* Satz in D-dur für Chor und volles Orchester. Durch die Art und Weise, wie Bach hier die fremde Tonart der Chormelodie in das instrumentale Gefüge einbettet, lässt er gewisser-

maßen einen Zwillingssatz zum Schluss-Stück des Weihnachtsoratoriums entstehen. Die erste Trompete versetzt das gesamte Orchester (mit Ausnahme der vier Schläge später einsetzenden Flöten) in eine Aktion, die über einer kraftvoll dahinschreitenden Basslinie im 6/4-Takt auf einen Kanon in der Unterterz zusteuert. Es ist dies die dringliche Bitte um die Wiederkunft Christi, wobei der Chor auf die Melodie des weltlichen Volksliedes ‚Ich ging einmal spazieren‘ den siebten Vers aus Gottfried Wilhelm Sacers Himmelfahrtslied singt. Anfangs bewegt er sich in einfachen, würdevoll ‚spazierenden‘ Vierteln, bis Bach beim fünften Einsatz zu den Worten ‚Du Tag, wenn wirst du sein‘ die Spannung vermehrt: Die Bässe scheinen in einem lebhaften Sechzehntellauf von zwölf Takten förmlich die Fassung zu verlieren, Chor und Orchester bewegen sich dazu in zehn realen Stimmen. Bis zur letzten Textzeile ist nun die Textur von Gegenakzenten, lärmenden Wortwiederholungen, kanonischen Variationen und unterschiedlichen Permutationen der instrumentalen Verdopplung geprägt, derweil innerhalb des gesamten Ensembles ein ständiger Kampf zwischen ruhigeren und lauterer Elementen tobt. Zur Abrundung der Ereignisse wiederholt Bach seine rauschende Orchestereinleitung, um in einem unwiderstehlichen Jubelton zu enden.

John Eliot Gardiner, 2013

For Ascension Day

CD 20

Epistle Acts 1:1-11

Gospel Mark 16:14-20

BWV 43

Gott fährt auf mit Jauchzen (1726)

1. Teil

1. Coro

Gott fährt auf mit Jauchzen und der Herr mit heller Posaune. Lobsinget, lobsinget Gott, lobsinget, lobsinget unserm Könige.

2. Recitativo: Tenor

Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng' bereiten, da die Gefängnisse er selbst gefangen führt. Wer jauchzt ihm zu? Wer ist's, der die Posaunen rührt? Wer gehet ihm zur Seiten? Ist es nicht Gottes Heer, das seines Namens Ehr',

BWV 43

God is gone up with a shout

Part 1

1. Chorus

God is gone up with a shout, the Lord with the sound of a trumpet. Sing praises to God, sing praises; sing praises unto our King, sing praises.

2. Recitative

The Highest would prepare a victory celebration, for He has led captivity captive. Who hails Him? Who sounds the trumpets? Who walks by His side? Is it not God's own host, which to praise His name

Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht
mit lauter Stimme singet
und ihm nun ewiglich ein Halleluja bringet.

3. Aria: Tenor

Ja tausend mal tausend begleiten den Wagen, dem König der Kön'ge lobsingend zu sagen, daß Erde und Himmel sich unter ihm schmiegt und was er bezwungen, nun gänzlich erliegt.

4. Recitativo: Sopran

Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte, ward er aufgehoben gen Himmel und sitzt zur rechten Hand Gottes.

5. Aria: Sopran

Mein Jesus hat nunmehr das Heilandwerk vollendet und nimmt die Wiederkehr zu dem, der ihn gesendet. Er schließt der Erde Lauf, ihr Himmel, öffnet euch und nehmt ihn wieder auf!

2. Teil

6. Recitativo: Bass

Es kommt der Helden Held, des Satans Fürst und Schrecken, der selbst den Tod gefällt, getilgt der Sünden Flecken, zerstreut der Feinde Hauf'; ihr Kräfte, eilt herbei und holt den Sieger auf.

sings with loud voice
salvation, praise, strength and might
and sings Him an eternal alleluia.

3. Aria

Yea, thousand on thousands go with the chariot singing praises to the King of Kings, that heaven and earth bow before Him and all He has vanquished now fully submit.

4. Recitative

So then after the Lord had spoken unto them, He was received up into heaven and sat on the right hand of God.

5. Aria

My Jesus has now completed His Salvation's work and returns again to Him who sent Him. He ends His earthly course; ye heavens, open up and receive Him once again!

Part 2

6. Recitative

The heroes' hero comes, Satan's prince and terror, who even destroyed death, erased the stain of sin, dispersed the hostile horde; hasten now, ye powers, and raise the victor up.

7 7. Aria: Bass

Er ist's, der ganz allein
die Kelter hat getreten
voll Schmerzen, Qual und Pein,
Verlor'ne zu erretten
durch einen teuren Kauf.
Ihr Thronen, mühet euch
und setzt ihm Kränze auf!

8 8. Recitativo: Alt

Der Vater hat ihm ja
ein ewig Reich bestimmt:
Nun ist die Stunde nah,
da er die Krone nimmet
für tausend Ungemach.
Ich stehe hier am Weg
und schau ihm freudig nach.

9 9. Aria: Alt

Ich sehe schon im Geist,
wie er zu Gottes Rechten
auf seine Feinde schmeißt,
zu helfen seinen Knechten
aus Jammer, Not und Schmach.
Ich stehe hier am Weg
und schau ihm sehlich nach.

7. Aria

It is He who quite alone
has trodden the winepress
full of torment, pain and woe,
to bring salvation to the lost,
through a purchase at great price.
Stir yourselves, ye thrones,
and bedeck His brow with garlands!

8. Recitative

The Father has destined for Him
an eternal Kingdom:
now the hour is nigh,
when He shall receive the crown
for countless hardships borne.
I stand here by the wayside
and gladly gaze after Him.

9. Aria

I see already in spirit
how He at God's right hand
smites all His enemies,
to set free all His servants
from grief, affliction and shame.
I stand here by the wayside
and gaze on Him yearningly.

10 10. Recitativo: Sopran

Er will mir neben sich
die Wohnung zubereiten,
damit ich ewiglich
ihm stehe an der Seiten,
befreit von Weh und Ach!
Ich stehe hier am Weg
und ruf' ihm dankbar nach.

11 11. Choral

Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ,
der du bist aufgenommen
gen Himmel, da dein Vater ist
und die Gemein' der Frommen,
wie soll ich deinen großen Sieg,
den du durch einen schweren Krieg
erworben hast, recht preisen
und dir g'nug Ehr' erweisen?

Zieh uns dir nach, so laufen wir,
gib uns des Glaubens Flügel!
Hilf, daß wir fliehen weit von hier
auf Israelis Hügel!
Mein Gott! wenn fahr' ich doch dahin,
woselbst ich ewig fröhlich bin?
Wenn werd ich vor dir stehen,
dein Angesicht zu sehen?

*Text: Psalm 47:5-6 (1); Mark 16:19 (4);
Johann Rist (11); anon. (2-3, 5-10)*

10. Recitative

He would prepare for me
a dwelling by His side,
that I for evermore
might stand beside Him,
free from all lamentation!
I stand here by the wayside
and call on Him gratefully.

11. Choral

Thou Prince of Life, Lord Jesus Christ,
who hast been taken up
to heaven, where Thy Father dwells
and all the faithful throng,
how can I praise Thy great victory,
which Thou hast won
in harsh conflict, sufficiently,
and honour Thee enough?

Draw us to Thee and we shall make haste,
give us the pinions of faith!
Help us to flee far from here
away to Israel's hills!
My God! When shall I depart
to where I'll be happy for evermore?
When shall I stand before Thee,
to look upon Thy countenance?

12 1. Coro

Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden.

13 2. Aria: Tenor

Der Glaube ist das Pfand der Liebe,
die Jesus für die Seinen hegt.

Drum hat er bloß aus Liebestriebe,
da er ins Lebensbuch mich schriebe,
mir dieses Kleinod beigelegt.

14 3. Choral: Sopran, Alt

Herr Gott Vater, mein starker Held!
Du hast mich ewig vor der Welt
in deinem Sohn geliebet.

Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,
er ist mein Schatz, ich bin sein' Braut,
sehr hoch in ihm erfreuet.

Eia!

Eia!

Himmlich Leben wird er geben mir dort oben;
ewig soll mein Herz ihn loben.

1. Chorus

He that believeth and is baptised shall be saved.

2. Aria

Belief is the pledge of love
that Jesus cherishes for His own people.

Thus it is purely out of love
that He enrolled me in the book of life
and bestowed on me this precious gem.

3. Chorale

Lord God, Father, my mighty hero!
Thou hast loved me in the world's eyes
eternally in Thine own son.

Thy Son hath wedded me to Him,
He is my love, I am His bride,
most high in Him rejoicing.

Eia!

Eia!

He shall give me heavenly life above;
my heart shall praise Him for evermore.

15 4. Recitativo: Bass

Ihr Sterblichen, verlanget ihr,
mit mir
das Antlitz Gottes anzuschauen?
So dürft ihr nicht auf gute Werke bauen;
denn ob sich wohl ein Christ
muss in den guten Werken üben,
weil es der ernste Wille Gottes ist,
so macht der Glaube doch allein,
daß wir vor Gott gerecht und selig sein.

16 5. Aria: Bass

Der Glaube schafft der Seele Flügel,
daß sie sich in den Himmel schwingt,
die Taufe ist das Gnadensiegel,
das uns den Segen Gottes bringt;
und daher heißt ein sel'ger Christ,
wer gläubet und getauft ist.

17 6. Choral

Den Glauben mir verleihe
an dein' Sohn Jesum Christ,
mein Sünd mir auch verzeihe
allhier zu dieser Frist.
Du wirst mir's nicht versagen,
was du verheißen hast,
daß er mein Sünd tu' tragen
und lös' mich von der Last.

*Text: Mark 16:16 (1); Philipp Nicolai (3);
Johann Kolrose (6); anon. (2, 4, 5)*

4. Recitative

You mortals, do you now ask,
with me,
to look on God's countenance?
You should not rely on good works;
for though a Christian ought
to practise good works,
because this is God's solemn will,
it is our belief alone that assures
we shall be righteous and blessed before God.

5. Aria

Faith provides the soul with pinions,
on which it shall soar to heaven,
baptism is the seal of mercy,
that brings us God's blessing;
a blest Christian is therefore one
who believes and is baptised.

6. Chorale

Bestow belief on me
in Thy Son Jesus Christ,
forgive my sins as well
while I am here on earth.
Thou shalt not deny me
what Thou hast promised,
that He shall bear my sin
and free me of its burden.

18 1. Coro (Choral)

Auf Christi Himmelfahrt allein
ich meine Nachfahrt gründe
und allen Zweifel, Angst und Pein
hiermit stets überwinde;
denn weil das Haupt im Himmel ist,
wird seine Glieder Jesus Christ
zu rechter Zeit nachholen.

19 2. Recitativo: Tenor

Ich bin bereit, komm, hole mich!
Hier in der Welt
ist Jammer, Angst und Pein;
hingegen dort, in Salems Zelt,
werd' ich verkläret sein.
Da seh' ich Gott von Angesicht zu Angesicht,
wie mir sein heilig Wort verspricht.

20 3. Aria e Recitativo: Bass

Auf, auf, mit hellem Schall
verkündigt überall:
Mein Jesus sitzt zur Rechten!
Wer sucht mich anzufechten?
Ist er von mir genommen,
ich werd' einst dahin kommen,
wo mein Erlöser lebt.
Mein' Augen werden ihn in größter Klarheit schauen.
O könnt' ich im voraus mir eine Hütte bauen!
Wohin? Vergeb'ner Wunsch!

1. Chorus (Chorale)

On Christ's ascent to heaven alone
shall I base my own journey to Him,
and by doing so overcome forever
all doubting, fear and pain;
for as the Head dwells in heaven,
Jesus Christ shall fetch in due time
all its members to Him.

2. Recitative

I am prepared; come, fetch me!
Here in the world
is misery, fear and pain,
while there, in Salem's tent,
shall I transfigured dwell.
There shall I see God face to face
as His holy Word promised me.

3. Aria and Recitative

Arise, arise, and with a bright sound
proclaim to all the world:
my Jesus sits on my right hand!
Who seeks to challenge me?
Though He is taken from me,
I shall one day come
to where my Redeemer lives.
My eyes shall see Him most clearly.
Ah, could I build a tabernacle in advance!
Whither? Vain wish!

Er wohnt nicht auf Berg und Tal,
sein' Allmacht zeigt sich überall;
so schweig', verweg'ner Mund,
und suche nicht dieselbe zu ergründen!

21 4. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Sein' Allmacht zu ergründen,
wird sich kein Mensche finden,
mein Mund verstummt und schweigt.
Ich sehe durch die Sterne,
daß er sich schon von ferne
zur Rechten Gottes zeigt.

22 5. Choral

Alsdenn so wirst du mich
zu deiner Rechten stellen
und mir als deinem Kind
ein gnädig Urteil fällen,
mich bringen zu der Lust,
wo deine Herrlichkeit
ich werde schauen an
in alle Ewigkeit.

*Text: after Josua Wegelin von Ernst Sonnemann (1);
Matthäus Avenarius (5); Christiane Mariane von
Ziegler (2-4)*

He does not dwell on mountains or in valleys,
the Almighty is visible everywhere;
close, then, audacious lips,
and seek not to fathom the Almighty's power!

4. Aria (Duet)

No mortal can be found
to fathom the Almighty.
My mouth falls silent.
I see beyond the firmament
that He even at a distance appears
on God's right hand.

5. Chorale

And so Thou shalt set me
on Thy right hand,
and as with Thy child
pass gracious judgment on me,
and bring me to that joy
where I shall gaze
on Thy majesty
for all eternity.

Lobet Gott in seinen Reichen (1735)
Himmelfahrtsoratorium

23 1. Coro

Lobet Gott in seinen Reichen,
 preiset ihn in seinen Ehren,
 rühmet ihn in seiner Pracht;
 sucht sein Lob recht zu vergleichen,
 wenn ihr mit gesamten Chören
 ihm ein Lied zu Ehren macht!

24 2. Recitativo: Tenor

Evangelist:
 Der Herr Jesus hub seine Hände auf und segnete
 seine Jünger, und es geschah, da er sie segnete,
 schied er von ihnen.

25 3. Recitativo: Bass

Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?
 Ach, ist denn schon die Stunde da,
 da wir dich von uns lassen sollen?
 Ach, siehe, wie die heißen Tränen
 von unsern blassen Wangen rollen,
 wie wir uns nach dir sehnen,
 wie uns fast aller Trost gebricht.
 Ach, weiche doch noch nicht!

Praise God in His Kingdoms
Ascension Oratorio

1. Chorus

Praise God in His Kingdoms,
 praise Him in His honour,
 laud Him in His splendour;
 seek to tell His praise correctly,
 when with assembled choirs
 you sing to His honour!

2. Recitative

Evangelist:
 The Lord Jesus lifted up His hands and blessed
 His disciples, and it came to pass, while He
 blessed them, He was parted from them.

3. Recitative

Ah, Jesus, is Thy parting now so near?
 Ah, is the hour already come
 when we must let Thee leave us?
 Ah, see how the burning tears
 are rolling down our pale cheeks,
 how we are yearning for Thee,
 how we lack almost all comfort.
 Ah, do not yet go from us!

26 4. Aria: Alt

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,
 ach, fliehe nicht so bald von mir!
 Dein Abschied und dein frühes Scheiden
 bringt mir das allergrößte Leiden,
 ach ja, so bleibe doch noch hier;
 sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.

27 5. Recitativo: Tenor

Evangelist:
 Und ward aufgehoben zusehends und fuhr auf
 gen Himmel, eine Wolke nahm ihn weg vor ihren
 Augen, und er sitzt zur rechten Hand Gottes.

28 6. Choral

Nun lieget alles unter dir,
 dich selbst nur ausgenommen;
 die Engel müssen für und für
 dir aufzuwarten kommen.
 Die Fürsten stehn auch auf der Bahn
 und sind dir willig untertan;
 Luft, Wasser, Feuer, Erden
 muss dir zu Dienste werden.

4. Aria

Ah, stay, my dearest life,
 ah, do not flee so soon from me!
 Thy parting and Thy early leaving
 cause me untold suffering,
 ah yes, so stay yet here awhile;
 else pain will quite encompass me.

5. Recitative

Evangelist:
 And while they beheld, He was taken up;
 and a cloud received Him out of their sight,
 and He sits on the right hand of God.

6. Chorale

All now dwell beneath Thee,
 Thyself the sole exception;
 the angels must for evermore
 come to wait upon Thee.
 Princes too stand by the path
 and are Thy willing servants;
 air, water, fire and earth
 must now do Thy bidding.

29 7. Recitativo: Tenor, Bass

(Evangelist, zwei Männer in weißen Kleidern)

Evangelist:

Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren,
siehe, da stunden bei ihnen zwei Männer in weißen
Kleidern, welche auch sagten:

Beide:

Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet
gen Himmel? Dieser Jesus, welcher von euch
ist aufgenommen gen Himmel, wird kommen,
wie ihr ihn gesehen habt gen Himmel fahren.

30 8. Recitativo: Alt

Ach ja! so komme bald zurück:
Tilg' einst mein trauriges Gebärden,
sonst wird mir jeder Augenblick
verhaßt und Jahren ähnlich werden.

31 9. Recitativo: Tenor

Evangelist:

Sie aber beteten ihn an, wandten um gen Jerusalem
von dem Berge, der da heißet der Ölberg, welcher ist
nahe bei Jerusalem und liegt einen Sabbater-Weg
davon, und sie kehreten wieder gen Jerusalem mit
großer Freude.

32 10. Aria: Sopran

Jesu, deine Gnadenblicke
kann ich doch beständig sehn.

Deine Liebe bleibt zurücke,
daß ich mich hier in der Zeit
an der künft'gen Herrlichkeit
schon voraus im Geist erquicke,
wenn wir einst dort vor dir stehn.

7. Recitative

(Evangelist, two men in white apparel)

Evangelist:

And while they looked steadfastly toward heaven
as He went up, behold, two men stood by them
in white apparel, which also said:

Both:

Ye men of Galilee, why stand ye gazing up into
heaven? This same Jesus, which is taken up from
you into heaven, shall so come in like manner as
ye have seen Him go into heaven.

8. Recitative

Ah yes! so come back soon again:
efface at last my sad demeanour,
otherwise each moment will be for me
despised and seem to last for years.

9. Recitative

Evangelist:

And they worshipped Him and returned unto
Jerusalem from the mount called Olivet, which
is from Jerusalem a sabbath day's journey, and
they returned to Jerusalem with great joy.

10. Aria

Jesus, I can continually see
Thy looks of mercy.

Thy love remains behind,
so that I here on earth
might already refresh my soul
with the glory that is to come,
when we one day shall stand before Thee.

33 11. Coro (Choral)

Wenn soll es doch geschehen,
wenn kömmt die liebe Zeit,
daß ich ihn werde sehen
in seiner Herrlichkeit?

Du Tag, wenn wirst du sein,
daß wir den Heiland grüßen,
daß wir den Heiland küssen?
Komm, stelle dich doch ein!

*Text: Luke 24:50-52; Acts 1:9-12, Mark 16:19;
Johann Rist (6); Gottfried Wilhelm Sacer (11);
anon. (1, 3-4, 8, 10)*

11. Chorus (Chorale)

But when shall it come to pass,
when shall the dear day dawn
that I behold Him
in all His glory?
O day, when will you dawn,
that we may greet the Saviour,
that we may kiss the Saviour?
Come, then, and appear!

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

Kati Debretzeni *leader*

For the second movement of BWV 37 we are left with a puzzle to complete, and what a task that is! No score survives, and the part of the obbligato instrument is lost. There is, however, a tenor line and a bass line with figures in Bach's own hand. Here begins the fun of re-imagining what Bach would have written. The first two bars of the continuo are identical to those accompanying the equivalent bars of the tenor's entrance – a great clue for the beginning of the instrumental line. But was it exactly the same as the tenor part, or only vaguely similar, more elaborate? And what did the instrument do next, after the continuo part diverges? The figures in the bass provide additional clues: if the notes making up the chord indicated by the figure are neither in the bass line nor in the tenor's part, they must be in the instrumental line, but are they structural notes or passing notes, and which octave are they in? Once all this, plus the pitfalls of parallel octaves and fifths, are successfully navigated, one is left with the biggest ask of all: to write a line which is a perfect fit, but is also elegant, flowing and idiomatic to the instrument – in this case we decided on a violin. Whatever the outcome, I am sure Bach would have done it differently and immeasurably better. It was nevertheless a wonderful challenge trying to step into his shoes (and mind) for a moment.