

47

For the Feast of the Reformation  
79 / 192 / 80

## Schlosskirche, Wittenberg

Approach Wittenberg from the south across the Elbe and the first thing you notice is the imposing silhouette of the tall cylindrical tower which acts as a link between the palace and its church. Together palace and church dominate the landscape and town just as they did in Luther's day, though precious little is now left of Frederick the Wise's original structures. But one can still sense that 'a mighty fortress' had been built here, perfectly capable of defending itself. And sure enough, as you get closer, there in huge capitals on the collar of the tower is the inscription 'Ein feste Burg ist unser Gott', for all to read – the true battle-song of the German Reformation. You have arrived in the otherwise inconspicuous little town from which this seismic movement erupted in 1517.

No matter that the old doors of the castle church to which, according to legend, Luther nailed his ninety-five theses have long since disappeared. We were here on the appointed day, 483 years later, to rehearse and perform Bach's three cantatas for the *Reformationstest*, a red-letter day in the Lutheran calendar.

Entering the sombre *Schlosskirche* – sadly unrecognisable in its neo-Gothic splendour from the simple stone-vaulted university church where Luther preached – we arranged ourselves just east of two bronze memorial slabs raised on plinths: Luther's on the right, his main ally Melancthon's on the left. We started to rehearse the cantata BWV 80 which Bach based on Luther's defiant hymn (1528/9). The string-doubled voices rang out impressively enough, but there was a problem. The massive instrumental canon that Bach devised to frame his choral counterpoint sounded out of kilter: all top (three oboes in unison) and no bottom (violine and organ). This is, after all, the only cantata of Bach's to differentiate between continuo parts: *violoncello e cembalo* in support of the four-voiced chorale fantasia, *violone et organo* as bass cantus firmus. Even after bringing the string bass right to the front of the stage, the problem remained. The beautiful Jennings cabinet organ which has accompanied us everywhere this year and served us so well does not have pedals nor the sixteen-foot trombone stop specified in one of the sources. So last-minute calls were made to locate a bass sackbut player able to provide the necessary *pondus*. The improbably-named Fernando soon appeared from Leipzig and duly transformed things with his thunderous bottom Ds filling the church

vaults. The visual impact of that splendid brass bell and the trombone slide at full extension added a Breughel-like swagger to the music.

Competing strains of the same iconic hymn wafted in from the outside all through our rehearsal, sung and played on any available instrument and in several keys at once by the crowd of pilgrims, street-hawkers and 'medieval' minstrels thronging the narrow streets. Eventually the noise abated as our concert began in the packed church, but it reminded me of reading somewhere how the Jesuits used to complain that Luther's hymns 'killed more souls than his works and sermons'.

We opened with BWV 79 **Gott der Herr ist Sonn und Schild**, as stirring a way to celebrate this Reformation Festival as one could ever imagine. It dates from 1725. Bach had missed the opportunity eight years earlier to compose something spectacular for the bicentennial celebrations at Weimar – either he was not asked or, more likely, he declined (he was sulking because of the Duke's refusal to let him take up a new post at Cöthen). This time he was determined to put his best foot forward, and there is evidence that, contrary to his usual practice, he began composing BWV 79 six months ahead of its scheduled performance.

The opening movement is fashioned as a kind of ceremonial *Aufzug* or procession – a moving tableau of Lutheran folk on the march. But their militancy is not in the least grim-faced: the 62-bar introduction establishes a mood of outgoing joy and bonhomie. Underpinning the fanfares of the high horns is an insistent drum beat which, interpreted a little fancifully, replicates the hammering of Luther's theses

to the oak door at the back of the church. Even this drops out after twelve bars, time for the horn players to breathe and to make room for an animated three-part fugato between the strings, flutes and oboes. When it returns, the horn theme hovering above the busy working out of the fugato, it is to prepare for the grand entrance of the chorus. The voices enter singly and spaciouly with majestic sweep and a glorious arc to their phrases, a lustre more evocative of cherubim and seraphim than of sturdy Lutheran *Hausfrauen* on the warpath. Bach's control of his material is consummate. After four segments never lasting more than eight bars he adapts the instrumental fugato to suit his choir, now declaiming 'no good thing will He withhold from them that walk uprightly'. He makes six pairs of entries in *strettos*, now at half-bar, now at whole-bar intervals, sometimes at the unison, then at the octave, down a fourth, and so on, with the 'answer' given twice direct and four times inverted. Gillies Whittaker, who besides writing extensive analyses of Bach's church cantatas, conducted them all in Newcastle over several years after the First World War, confessed that he 'rarely felt such spiritual exultation as when conducting this wonderful chorus'. I do remember being tremendously stirred when I conducted it in 1972, but on this occasion, here in Wittenberg, its impact was overwhelming.

With his penchant for pronounced changes of scale and abrupt switches from the public to the private, Bach follows this initial pageantry with an aria for alto with oboe obbligato of deceptive simplicity. Both the syncopated stresses of the first two bars and the varying phrase divisions (6 + 6 bars for the

ritornello, 2 + 2, 2 + 2, then 6 in the vocal line) tease the ear. In the last line comes the warning of a 'blasphemous barking dog' – could this be an allusion to the dog Luther claimed to have found in his bed up in his Wartburg prison? Convinced that it was the devil in disguise he hurled the poor beast out of his window into the night.

Back come the horns and drums with their marching theme from the first movement, now as a backcloth to Martin Rinckart's hymn 'Nun danket alle Gott', familiar in English as 'Now thank we all our God'. Johann Crüger's sturdy tune never moves out of the narrow span of a sixth, though you would never guess it from the breadth and majesty it generates. Bach's harmonisation brings this triptych to a satisfying conclusion, suggesting that originally the sermon may have followed at this point.

The second part of the cantata is perhaps inevitably less impressive, though there is a ravishing duet for soprano and bass (No.5) beginning with parallel motion in tenths, innocent in the way an Adam-and-Eve like couple (pre-Fall) invoke God's protection, hand in hand. There is even a pre-echo here of Papageno and Papagena, a Mozartian impression reinforced by the hint of *Eine kleine Nachtmusik* in the violin ritornelli. Though Bach does his best to counter this genial music and to suggest danger in his treatment of the 'raging of the enemy' his foes remain a lot less threatening than Luther's persistent ghoulish tormentors.

The little three-movement cantata BWV 192 **Nun danket alle Gott** risked giving the impression of a shrinking violet dwarfed by two such hot-house blooms (BWV 79 and 80). In fact with its modest

instrumentation it provides an attractive contrast, an alternative and less bombastic approach to the celebrations. The first movement is a skilful and unconventional chorale fantasia. Twice the sopranos abandon their chief function of intoning Crüger's hymn tune and switch to being an integral part of the four-part choral fabric. Meanwhile the instruments, thematically quite independently and divided by families (flutes, oboes and strings), engage in *concertante* dialogue. But Bach is not content to leave things so neatly separated. Imperceptibly he weaves the two together and then, when all seems done and dusted and with the final strophe of the hymn completed, he suddenly brings back the choir for a final shout of praise over the last bars of the orchestral play-out.

It is fascinating to watch how Bach mitigates the sapping metric regularity of a hymn-stanza when setting it for solo voices as in the soprano/bass duet (verse 2), through subtle variations and repetitions of his material. But he reserves his best music for the third verse, a paraphrased doxology set here as a lilting *gigue*. This is surely first cousin to the one in D which concludes his third Orchestral Suite (BWV 1068). Whittaker is not alone among commentators in finding this movement 'singularly unsuitable for such a day of triumphant national rejoicing'. But to me it seems entirely apt – Bach's particular way of celebrating the joyous throwing off of shackles achieved by Luther's Reformation.

Now, as the climax of our concert came Bach's final version of his cantata on Luther's **Ein feste Burg**, BWV 80. What had started out as a Lenten cantata composed in 1715 in Weimar to a text by Salomo

Franck had subsequently undergone extensive revision in Leipzig. To replace the simple four-part harmonisation of Luther's hymn with which he had opened his cantata in 1723 and again in 1730, Bach, now in the last decade of his life, constructed a stupendous and elaborate new contrapuntal opening movement, 228 bars long. He provides no instrumental prelude whatsoever. Without warning the tenors launch themselves into the fray (surely there was never a more arresting start to a cantata, nor more vigorous words fused to such a stirring tune?), followed in canonic imitation by the three other voice parts in a decorated but fittingly archaic motet style. Then, like two chunky book-ends holding this affirmation of the persuasive force of God's word in place, the mighty canon gets under way – in *stretto*, single beat and three octaves apart. Nothing could bring home more vividly the pivotal role of speech and song (separately and together) in spreading Luther's Reformation across Europe.

Luther's hymn resurfaces in three of the seven subsequent movements. Bach could of course count on his listeners' familiarity with it, and therefore challenge them to pick out the bones of the tune from their ornament-encrusted surroundings, as in the duet (No.2) where the soprano's embellishments are out-decorated by the accompanying oboe. No such problems occur in the central fifth movement, an exuberant *giga* reminiscent of the finale to the third Brandenburg Concerto, in which all the voices in unison and in octaves thunder out each line of Luther's third verse: a collective exorcism through which Bach dispatches Luther's devils with panache.

There are other wonderful examples of Bach's craft and imagination to savour, many of them in the movements carried over from the Weimar cantata of 1715. They include the fine bass arioso (No.3) in which the spirit of Christ is shown to be 'firmly bound to you' by the interweaving of the vocal line with its continuo – expression and rhetoric in perfect accord; the seraphic tenderness of the soprano/cello aria (No.4) with its pleading melismas on 'Verlangen' ('longing'); and the extended alto/tenor duet (No.7) in which Bach's lifelong fascination with, and creative use of, canon is manifest. But even the felicities of the concluding four-part harmonisation of the hymn cannot disguise the fact that it is the opening movement which is the most original – a triumph of word, tune and compositional fabric, of mood and structure. As such it is perhaps the most perfect vindication of Luther's – as well as Bach's – belief in the healing power of music to banish 'der alte böse Feind' ('the wicked old foe') and to overcome the forces of darkness.

At the end of the concert the rather severe-looking pastor came forward. First, he acknowledged that the music-making had given 'der alte böse Feind' a good beating. Then, having spotted in the programme that our next port of call was to be Rome – and perhaps recalling how scandalised Luther had been at the irreligion he found there ('a whore of a city' he called it!) – he fixed me with his gimlet eye: 'Carry the good work on to Rome!' he said, and turned on his heel.

© John Eliot Gardiner 2005

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

## Schlosskirche, Wittenberg

Wenn man sich aus südlicher Richtung über die Elbe Wittenberg nähert, bemerkt man zuallererst die eindrucksvolle Silhouette des großen zylindrischen Turms, der als Verbindung zwischen dem Schloss und der Kirche fungiert. Schloss und Kirche beherrschen, wie einst zu Luthers Zeiten, gemeinsam die Landschaft und die Stadt, wenn auch von den ursprünglichen Gebäuden Friedrichs des Weisen sehr wenig erhalten ist. Doch man hat noch immer das Gefühl, dass hier eine ‚feste Burg‘ errichtet worden war, die sich hervorragend selbst verteidigen konnte. Und wenn man näher kommt, ist tatsächlich auf

dem Spruchband unter der Turmhaube in riesigen Lettern die Inschrift zu lesen: ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ – das wahre Kampflied der Reformation, jener Bewegung, die 1517 in diesem ansonsten unscheinbaren Städtchen ausbrach und wie ein Erdbeben das Deutsche Reich und später die Welt in Aufruhr brachte. Es macht nichts aus, dass die alten Türen der Schlosskirche, an die Luther der Legende nach seine fünfundneunzig Thesen nagelte, längst nicht mehr vorhanden sind. Wir waren hier an dem betreffenden Tag, 483 Jahre später, um Bachs drei Kantaten zum Reformationstag, dem großen Feiertag im lutherischen Kalender, zu proben und aufzuführen.

In der düsteren Schlosskirche – in ihrer neogotischen Pracht leider kaum wieder zu erkennen als jene Universitätskirche mit dem schlichten

Steingewölbe, wo Luther seine Predigten hielt – stellten wir uns gleich östlich der beiden auf Sockeln befindlichen Bronzetafeln auf: zum Gedenken an Luther auf rechten, zur Erinnerung an seinen bedeutenden Mitsstreiter Melancthon auf der linken Seite. Wir probten zunächst die Kantate BWV 80, der Bach Luthers trutzigen Choral (1528/29) zugrunde gelegt hat. Die von den Streichern verdoppelten Stimmen klangen recht eindrucksvoll, aber es gab ein Problem. Der mächtige instrumentale Kanon, den Bach als Rahmen für den Kontrapunkt des Chors bestimmt hatte, klang ungleichgewichtig: alle Stimmen oben (drei Oboen unisono) und keine unten (Violine und Orgel). Das ist immerhin die einzige Kantate Bachs, die zwischen Continuo-stimmen unterscheidet: *violoncello e cembalo* zur Unterstützung der vierstimmigen Choralfantasie, *violine et organo* als Cantus firmus im Bass. Auch nachdem wir den Streichbass nach vorn auf die Bühne geholt hatten, blieb das Problem bestehen. Das schöne Jennings-Harmonium, das uns in diesem Jahr überallhin begleitet und uns so gute Dienste geleistet hatte, besitzt keine Pedale und auch nicht das Posaunenregister 16', das in einer der Quellen genannt wird. Daher haben wir in der letzten Minute versucht, einen Bassposaunisten aufzutreiben, der imstande wäre, das notwendige Gewicht zu liefern. Dieser Musiker namens Fernando Gunter kam flugs aus Leipzig angereist und brachte die Dinge mit seinen donnernden tiefen Ds, die durch das Kirchengewölbe hallten, wieder in Ordnung. Die optische Wirkung der prächtigen Messingtürze und des voll ausgezogenen Stimmzugs gaben der Musik etwas Prahlisches und erinnerten an Breughel.

Konkurrierende Klänge des Chorals, der in gewisser Weise Kultsymbolcharakter hatte, wehten während unserer Probe die ganze Zeit über von draußen herein, in verschiedenen Tonarten gleichzeitig von den zahlreichen Pilgern, Straßenhändlern und ‚mittelalterlichen‘ Musikanten, die sich in den engen Straßen drängten, gesungen und auf allen möglichen Instrumenten gespielt, die gerade verfügbar waren. Der Lärm legte sich schließlich, als unser Konzert in der bis auf den letzten Platz besetzten Kirche begann, aber ich musste daran denken, dass sich die Jesuiten darüber zu beklagen pflegten, Luthers Lieder ‚töteten mehr Seelen als seine Werke und Predigten‘.

Wir begannen unser Konzert mit BWV 79 **Gott der Herr ist Sonn und Schild** – eine Weise, dieses Reformationstag zu feiern, wie man sie sich aufwühlender nicht vorstellen kann. Das Werk stammt aus dem Jahr 1725. Bach hatte acht Jahre zuvor die Gelegenheit verpasst, für die Zweihundertjahrfeier in Weimar etwas Spektakuläres zu komponieren – entweder war er nicht gefragt worden oder, was wahrscheinlicher ist, er hatte abgelehnt (er schmolte, weil sich der Herzog weigerte, ihn eine neue Stellung in Köthen antreten zu lassen). Diesmal war er fest entschlossen, sein Bestes zu geben, und es gibt Beweise, dass er im Gegensatz zu seinen sonstigen Gepflogenheiten BWV 79 sechs Monate vor der geplanten Aufführung zu komponieren begann.

Deröffnungssatz ist als eine Art feierlicher Aufzug gestaltet – ein bewegendes Bild aufmarschierender Lutheraner. Doch ihr Kampfgeist wirkt in keiner Weise grimmig und verbissen: Die 62-taktige Einleitung schafft eine Atmosphäre geselliger Freude

und Gutmütigkeit. Die Fanfaren der hohen Hörner werden von einem beharrlichen Trommelschlag untermauert, der – mit ein bisschen Phantasie interpretiert – das Geräusch des Hammers nachahmt, mit dem Luther seine Thesen an die Eichentür auf der Rückseite der Kirche schlug. Selbst das verklingt nach zwölf Takten, Zeit für die Hornisten, Luft zu schöpfen und einem munteren dreistimmigen Fugato zwischen den Streichern, Flöten und Oboen Platz zu machen. Wenn es wiederkehrt, während das Hornthema über dem geschäftigen Wirken des Fugatos schwebt, hat es die Aufgabe, auf den großartigen Auftritt des Chores vorzubereiten. Die Stimmen setzen einzeln ein, majestätisch ausladend und mit einem herrlichen Bogen in ihren Phrasen, ein Glanz, der eher an Cherubim und Seraphim denken lässt als an stramme lutherische Hausfrauen auf dem Kriegspfad. Bach hat sein Material hervorragend unter Kontrolle. Nach vier Abschnitten, die nie länger als acht Takte dauern, gleicht er das instrumentale Fugato seinem Chor an, der nun verkündet: ‚Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen‘. Er lässt die Stimmen eng geführt in sechs Paaren einsetzen, hier einen halben Takt, dort einen ganzen Takt Abstand voneinander, manchmal unisono, dann in der Oktave, eine Quarte tiefer und so fort, wobei die ‚Antwort‘ zweimal direkt und viermal in der Umkehrung erfolgt. Gillies Whittaker, der Bachs Kirchenkantaten umfangreiche Analysen gewidmet und alle nach dem Ersten Weltkrieg über mehrere Jahre in Newcastle dirigiert hat, bekannte, er habe ‚selten eine so überirdische Glückseligkeit empfunden wie beim Dirigieren dieses herrlichen Chores‘. Ich selbst erinnere mich, dass ich

ungeheuer aufgewühlt war, als ich ihn 1972 dirigierte, aber dieses Mal, hier in Wittenberg, war seine Wirkung überwältigend.

Mit seiner Neigung zu ausgeprägtem Wechsel der Größe und plötzlichem Umschwenken aus dem öffentlichen in den privaten Bereich lässt Bach auf dieses anfängliche Gepränge eine Arie für Alt mit obligater Oboe von trügerischer Schlichtheit folgen. Die synkopierten Akzente der ersten beiden Takte narren das Ohr in gleicher Weise wie die variierte Aufteilung der Phrasen. In der letzten Zeile wird vor dem ‚bellenden Lästehund‘ gewarnt – könnte das eine Anspielung sein auf den Hund, den Luther in seinem Gefängnis oben auf der Wartburg in seinem Bett vorgefunden haben will? Überzeugt davon, dass es der Teufel war, packte er das arme Tier und warf es aus dem Fenster hinaus in die Nacht.

Die Hörner und Pauken mit ihrem Marschthema aus dem ersten Satz kehren wieder und liefern nun die Kulisse zu dem Choral ‚Nun danket alle Gott‘ mit dem Text von Martin Rinckart. Johann Crügers robuste Melodie bewegt sich nie aus dem engen Tonraum einer Sexte heraus, was man angesichts der Breite und majestätischen Atmosphäre, die sie schafft, nie vermuten würde. Bachs Harmonisierung bringt dieses Triptychon zu einem befriedigenden Abschluss und lässt vermuten, dass an dieser Stelle ursprünglich die Predigt folgte.

Der zweite Teil der Kantate ist wohl zwangsläufig weniger beeindruckend, obwohl er ein hinreißend schönes Duett für Sopran und Bass (Nr. 5) enthält, das mit einer Parallelbewegung in Dezimen beginnt, unschuldig wie ein Paar wie Adam und Eva (vor dem Sündenfall), das Gott um seinen Schutz anfleht,

Hand in Hand. Sogar ein Echo ist vorhanden, das bereits auf Papageno und Papagena hindeutet, ein Hauch Mozart, der durch den Hinweis auf *Eine kleine Nachtmusik* in den Violinritornellen bekräftigt wird. Obwohl Bach sein Bestes gibt, dieser genialen Musik zu begegnen und in den ‚wider uns tobenden Feinden‘ die Gefahr erkennen zu lassen, wirken seine Widersacher sehr viel weniger bedrohlich als Luthers stets teuflische Peiniger.

Bei der kleinen dreisätzigen Kantate BWV 192 **Nun danket alle Gott** bestand die Gefahr, dass sie als zartes Pflänzchen im Schatten der beiden riesigen Treibhausblüten (BWV 79 und 80) verkümmern würde. Mit ihrer bescheidenen Instrumentierung bietet sie jedoch einen reizvollen Kontrast, eine Möglichkeit, das Fest auf eine alternative und weniger bombastische Weise zu feiern. Der erste Satz ist eine geschickt und unkonventionell gestaltete Choral-fantasie. Zweimal verzichten die Sopranstimmen auf ihre Hauptaufgabe, Crügers Choralmelodie anzustimmen, und integrieren sich in den vierstimmigen Chorsatz. Unterdessen nehmen die thematisch völlig eigenständig agierenden und nach Familien (Flöten, Oboen und Streicher) geordneten Instrumente einen konzertanten Dialog auf. Bach gibt sich jedoch nicht damit zufrieden, diese saubere Trennung beizubehalten. Unmerklich verwebt er beide Teile und holt, wenn alles erledigt und die letzte Strophe des Chorals verklungen ist, plötzlich den Chor zurück, der noch einmal über den letzten Takt des Orchesters, das ihn hinausbegleitet, ein lautes Lob anstimmt.

Faszinierend zu beobachten ist, wie Bach die trostlose Regelmäßigkeit einer Choralstrophe

abschwächt, indem er sie für Solostimmen vertont – wie in dem Duett zwischen Sopran und Bass (zweite Strophe) – und sein Material durch subtile Veränderungen und Wiederholungen variiert. Doch seine beste Musik spart er für die dritte Strophe auf, eine Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes, hier in der Form einer munteren Gigue. Sie ist sicher recht eng mit der Gigue in D verwandt, die seine dritte Orchestersuite (BWV 1068) abschließt. Whittaker ist nicht der einzige Kommentator, der diesen Satz ‚für so einen Tag jubelnder Freude eines Volkes merkwürdig unpassend‘ findet. Mir jedoch scheint er völlig angemessen – Bachs feiert auf seine persönliche Weise die freudvolle Befreiung von den Fesseln, die durch Luthers Reformation erreicht wurde.

Als Höhepunkt unseres Konzertes folgte nun Bachs letzte Fassung seiner Kantate auf Luthers Choral **Ein feste Burg** BWV 80. Was zunächst eine Kantate für die Fastenzeit gewesen war, 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck komponiert, wurde später in Leipzig gründlich überarbeitet. Als Ersatz für die schlichte vierstimmige Harmonisierung von Luthers Choral, mit der er seine Kantate 1723 und auch 1730 eingeleitet hatte, schuf Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt nun einen gewaltigen, kunstvoll ausgearbeiteten kontra-punktischen Eröffnungssatz von 228 Takten Länge. Auf ein instrumentales Vorspiel verzichtete er völlig. Ohne Vorwarnung stürzen sich die Tenorstimmen in das Kampfgewimmel (gewiss hat es nie einen erstaunlicheren Anfang für eine Kantate gegeben, auch keinen gewaltigeren Text, der mit einer so mitreißenden Melodie verwoben gewesen wäre?), auf das in kanonartiger Imitation drei weitere Stimmen in einem

verzerrten, aber angemessen altertümlichen Motettenstil folgen. Dann macht sich, zwei klotzigen Buchstützen vergleichbar, die diese Bestätigung der überzeugenden Kraft von Gottes Wort an Ort und Stelle halten, der mächtige Kanon auf den Weg – in Engführung, eine Zählzeit entfernt und im Abstand von drei Oktaven. Nichts könnte die wesentliche Rolle, die Sprache und Gesang (unabhängig voneinander und gemeinsam) bei der Verbreitung von Luthers Lehre durch ganz Europa gespielt haben, besser zum Ausdruck bringen.

Luthers Choral taucht in drei der sieben folgenden Sätze noch einmal auf. Bach konnte natürlich darauf bauen, dass seine Hörer mit dem Lied vertraut waren, und er fordert sie daher auf, das Gerüst der Melodie aus der von Ornamenten überkrusteten Umgebung herauszulösen, so wie in dem Duett (Nr. 2), wo die Auszierungen der Sopranstimme von der begleitenden Oboe noch gründlicher ausge schmückt werden. Solche Probleme gibt es im fünften und mittleren Satz nicht, einer sehr lebhaften Gigue, in der alle Stimmen unisono und im Oktavabstand jede einzelne Zeile von Luthers dritter Strophe hervordonnern: ein gemeinsam in Angriff genommener Exorzismus, mit dem Bach Luthers Teufeln mit Elan den Garaus macht.

Noch weitere wunderbare Beispiele für Bachs Kunstfertigkeit und den Einfallsreichtum gibt es auszukosten, viele davon in den Sätzen, die aus der Weimarer Kantate von 1715 übernommen wurden. Sie enthalten ein schönes Bass-Arioso (Nr. 3), worin zur Reue aufgerufen wird, damit ‚Christi Geist mit dir sich fest verbinde‘, was durch die Verflechtung der Gesangslinie mit ihrer Continuobegleitung

demonstriert wird – Ausdruck und Rhetorik befinden sich völlig im Einklang; die seraphische Zärtlichkeit der Sopran/Cello-Arie (Nr. 4) mit ihren flehenden Melismen bei dem Wort ‚Verlangen‘; und schließlich das ausgedehnte Alt/Tenor-Duett (Nr. 7), worin Bachs lebenslange Begeisterung für den Kanon und den erfinderischen Einsatz dieses Stilmittels deutlich wird. Doch selbst die Glücksriffe in der abschließenden vierstimmigen Harmonisierung des Chorals können nicht darüber hinweg täuschen, das es der Eröffnungssatz ist, der am besten gelungen ist und die originellsten Ideen enthält – ein Triumph von Text, Melodie, kompositorischer Textur, Atmosphäre und Form. In dieser Gestalt liefert er vielleicht den vollkommensten Beweis für Luthers – und ebenso Bachs – Glauben an die heilende Kraft der Musik, die den ‚alt‘ bösen Feind‘ zu vertreiben und die Kräfte der Dunkelheit zu überwinden vermag.

Am Ende des Konzertes kam der recht streng blickende Pfarrer nach vorn. Zunächst bestätigte er, dass das Musizieren dem ‚alt‘ bösen Feind‘ eine schwere Niederlage zugefügt hatte. Als er dann im Programm sah, dass unsere nächste Station Rom sein würde – und sich vielleicht daran erinnerte, wie schockiert Luther über die Gottlosigkeit war, die er dort vorgefunden hatte (eine ‚Hure‘ hatte er die Stadt genannt!) –, fixierte er mich mit seinen Luchsaugen: ‚Führen Sie die gute Tat in Rom fort!‘, sagte er und machte auf dem Absatz kehrt.

© John Eliot Gardiner 2005

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

**BWV 79**

**Gott der Herr ist Sonn und Schild (1725)**

**1 1. Coro**

Gott der Herr ist Sonn und Schild. Der Herr gibt Gnade und Ehre, er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.

**2 2. Aria: Alt**

Gott ist unser Sonn und Schild!  
Darum rühmet dessen Güte  
unser dankbares Gemüte,  
die er für sein Häuflein hegt.  
Denn er will uns ferner schützen,  
ob die Feinde Pfeile schnitzen  
und ein Lästerhund gleich bellt.

**3 3. Choral**

Nun danket alle Gott  
mit Herzen, Mund und Händen,  
der große Dinge tut  
an uns und allen Enden,  
der uns von Mutterleib  
und Kindesbeinen an  
unzählig viel zugut  
und noch itzund getan.

**BWV 79**

**The Lord God is a sun and shield**

**1. Chorus**

The Lord God is a sun and shield: the Lord will give grace and glory: no good thing will He withhold from them that walk uprightly.

**2. Aria**

God is our sun and shield!  
Our thankful souls therefore praise  
His goodness  
which He fosters for His little band.  
For He will protect us further,  
though our foes sharpen their arrows  
and the blaspheming dog howls.

**3. Chorale**

Now thank we all our God  
with heart and voice and hands,  
who doth work great things for us  
wherever we may be,  
who since our mother's womb  
and from our infancy  
hath favoured us so many times  
and continues so to do.

**4 4. Recitativo: Bass**

Gottlob, wir wissen  
den rechten Weg zur Seligkeit;  
denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,  
drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.  
Weil aber viele noch  
zu dieser Zeit  
an fremdem Joch  
aus Blindheit ziehen müssen,  
ach! so erbarme dich  
auch ihrer gnädiglich,  
dass sie den rechten Weg erkennen  
und dich bloß ihren Mittler nennen.

**5 5. Aria (Duetto): Sopran, Bass**

Gott, ach Gott, verlass die Deinen  
nimmermehr!  
Lass dein Wort uns helle scheinen;  
obgleich sehr  
wider uns die Feinde toben,  
so soll unser Mund dich loben.

**6 6. Choral**

Erhalt uns in der Wahrheit,  
gib ewigliche Freiheit,  
zu preisen deinen Namen  
durch Jesum Christum. Amen.

*Text: Psalm 84:11 (1); Martin Rinckart (3);  
Ludwig Helmbold (6); anon. (2, 4-5)*

**4. Recitative**

Thank God, we know  
the proper path to blessedness;  
for, Jesus, Thou hast shown it to us through Thy Word,  
wherefore Thy name is praised in every age.  
But since many still  
until this day  
must bear, out of blindness,  
an alien yoke,  
ah! have mercy  
on them too, graciously,  
that they may know the proper path  
and simply call Thee their intercessor.

**5. Aria (Duet)**

God, ah God, forsake Thy people  
nevermore!  
Let Thy Word shine on us brightly;  
even though  
the enemy rages against us,  
our mouths shall praise Thee.

**6. Chorale**

Sustain us in the truth,  
grant everlasting freedom,  
to praise Thy name  
through Jesus Christ. Amen.

**7 1. Coro**

Nun danket alle Gott  
mit Herzen, Mund und Händen,  
der große Dinge tut  
an uns und allen Enden,  
der uns von Mutterleib  
und Kindesbeinen an  
unzählig viel zugut  
und noch jetzund getan.

**8 2. Aria (Duetto): Sopran, Bass**

Der ewig reiche Gott  
woll uns bei unserm Leben  
ein immer fröhlich Herz  
und edlen Frieden geben  
und uns in seiner Gnad  
erhalten fort und fort  
und uns aus aller Not  
erlösen hier und dort.

**9 3. Coro**

Lob, Ehr und Preis sei Gott,  
dem Vater und dem Sohne  
und dem, der beiden gleich  
im hohen Himmelsthronen,  
dem dreieinigen Gott,  
als der ursprünglich war  
und ist und bleiben wird  
jetzund und immerdar.

*Text: Martin Rinckart*

**1. Chorus**

Now thank we all our God  
with heart and voice and hands,  
who doth work great things for us  
wherever we may be,  
who since our mother's womb  
and from our infancy  
hath favoured us so many times  
and continues so to do.

**2. Aria (Duet)**

May the ever bounteous God  
give us in our life  
an ever joyful heart  
and noble peace  
and keep us in His grace  
for evermore  
and deliver us from every want  
both here and there.

**3. Chorus**

Laud, honour and praise to God,  
the Father and the Son  
and to Him, who is equal to both,  
on the high throne of heaven,  
to God the Three-in-One,  
as He was in the beginning  
and is and ever shall be  
now and for evermore.

**10 1. Coro (Choral)**

Ein feste Burg ist unser Gott,  
ein gute Wehr und Waffen;  
er hilft uns frei aus aller Not,  
die uns itzt hat betroffen.  
Der alte böse Feind,  
mit Ernst er's jetzt meint,  
groß Macht und viel List  
sein grausam Rüstung ist,  
auf Erd ist nicht seinsgleichen.

**11 2. Aria: Bass con Choral: Sopran**

Alles, was von Gott geboren,  
ist zum Siegen auserkoren.  
Mit unsrer Macht ist nichts getan,  
wir sind gar bald verloren.  
Es streit vor uns der rechte Mann,  
den Gott hat selbst erkoren.  
Wer bei Christi Blutpanier  
in der Taufe Treu geschworen,  
siegt im Geiste für und für.  
Fragst du, wer er ist?  
Er heißt Jesus Christ,  
der Herre Zebaoth,  
und ist kein andrer Gott,  
das Feld muss er behalten.  
Alles, was von Gott geboren,  
ist zum Siegen auserkoren.

**1. Chorus (Chorale)**

A mighty fortress is our God,  
a sure defence and sword;  
He helps us free from every harm  
that has befallen us.  
The ancient wicked enemy  
truly now besets us.  
He is cruelly equipped  
with great strength and deceit,  
on earth he has no equal.

**2. Aria with Chorale**

Every creature born of God  
is destined for victory.  
We can do nothing with our own might,  
all too soon we are lost.  
It is the righteous man,  
chosen by God, who fights for us.  
He who at baptism swore loyalty  
on Christ's bleeding banner,  
his spirit conquers evermore.  
Do you ask who He is?  
He is called Jesus Christ,  
the Lord of Sabaoth,  
there is no other God,  
He must hold the field.  
Every creature born of God  
is destined for victory.

**12 3. Recitativo ed Arioso: Bass**

Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe,  
da Jesus sich  
mit seinem Blute dir verschriebe,  
wormit er dich  
zum Kriege wider Satans Heer und wider Welt,  
und Sünde  
geworben hat!  
Gib nicht in deiner Seele  
dem Satan und den Lastern statt!  
Lass nicht dein Herz,  
den Himmel Gottes auf der Erden,  
zur Wüste werden!  
Bereue deine Schuld mit Schmerz,  
dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

**13 4. Aria: Sopran**

Komm in mein Herzenshaus,  
Herr Jesu, mein Verlangen!  
Treib Welt und Satan aus  
und lass dein Bild in mir erneuert prangen!  
Weg, schnöder Sündengraus!

**14 5. Choral**

Und wenn die Welt voll Teufel wär  
und wollten uns verschlingen,  
so fürchten wir uns nicht so sehr,  
es soll uns doch gelingen.  
Der Fürst dieser Welt,  
wie sau'r er sich stellt,  
tut er uns doch nicht,  
das macht, er ist gericht',  
ein Wörtlein kann ihn fällen.

**3. Recitative and Arioso**

Consider this immense love, child of God,  
with which Jesus  
dedicated Himself to you with His blood,  
through which  
He enlisted you  
to fight against Satan's army,  
the world and sin!  
Let not Satan and his vices  
enter your soul!  
Let not your heart,  
God's kingdom on earth,  
become a desert!  
Repent your guilt with grief,  
that Christ's spirit be firmly bound to you!

**4. Aria**

Come into my heart's abode,  
Lord Jesus, my desiring!  
Drive out Satan and the world  
and let you image gleam in me anew!  
Hence, vile and dreadful sin!

**5. Chorale**

And if the world were filled with devils  
about to devour us,  
that would scarcely frighten us  
for we shall conquer.  
The prince of this world,  
however grim he be,  
yet cannot harm us,  
for he has been judged,  
a single word can destroy him.

**15 6. Recitativo: Tenor**

So stehe dann bei Christi blutgefärbter Fahne,  
o Seele, fest  
und glaube, dass dein Haupt dich nicht verlässt,  
ja, dass sein Sieg  
auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!  
Tritt freudig an den Krieg!  
Wirst du nur Gottes Wort  
so hören als bewahren,  
so wird der Feind gezwungen auszufahren,  
dein Heiland bleibt dein Hort!

**16 7. Aria (Duetto): Alt, Tenor**

Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen,  
doch sel'ger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!  
Es bleibt unbesiegt und kann die Feinde schlagen  
und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.

**17 8. Choral**

Das Wort sie sollen lassen stahn  
und kein Dank dazu haben.  
Er ist bei uns wohl auf dem Plan  
mit seinem Geist und Gaben.  
Nehmen sie uns den Leib,  
Gut, Ehr, Kind und Weib,  
lass fahren dahin,  
sie haben's kein Gewinn;  
das Reich muss uns doch bleiben.

*Text: Martin Luther (1-2, 5, 8);  
Salomo Franck (3-4, 6-7)*

**6. Recitative**

Stand, then, beside Christ's bloodstained banner,  
O soul, stand firm  
and believe that your leader will not desert you,  
believe that His victory  
shall lead you also to your crown!  
March gladly on to war!  
If you will only hear and keep  
the Word of God,  
the enemy shall be forced to flee,  
thy Saviour remains thy shield.

**7. Aria (Duet)**

How blessed are they who have God's Word on their lips,  
but more blessed the heart that holds Him strong in faith!  
It remains unconquered and can defeat the foe,  
and shall at last be crowned, when it defeats death.

**8. Chorale**

Man should not touch God's Word  
nor interpret it,  
He is surely with us  
with His gifts and spirit.  
If the foe take our body,  
goods, honour, children and wife,  
let them do so,  
it will bring them no profit;  
for His kingdom shall remain ours.

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

Anne Schumann *violin*

When I think of Wittenberg, the first thing I see is the great castle tower with its inscription *Ein feste Burg ist unser Gott*. The tower and words together suggest an invincible fortress. I had never before spent so much time thinking about the Reformation and its meaning as I did during our time here. Of course I knew Wittenberg from childhood trips; I had learned about Martin Luther and had seen the famous door on which he nailed his theses. But as we rehearsed Bach's Cantatas for the Feast of the Reformation in the Schlosskirche, I became aware of a whole new context. I realised that although it had taken place two hundred years before his time, the Reformation was a crucial historical event for Bach, whom today we revere as the greatest of Protestant Church musicians. In Wittenberg, 250 years after Bach's death, the link became obvious: Luther's steadfastness of belief also lends Bach's Cantatas their greatness and immortality. Particularly in a region that is currently having to cope with economic difficulties, reflecting on these cultural roots ought to give new faith.

Our concert was woven into the activities of a three-day medieval fair. The Reformation hymn 'Ein feste Burg ist unser Gott' could be heard all around us, and in the most varied styles. All kinds of things were on offer until late into the night. Everyone sat peacefully around a large fire and ate and drank. Now and then someone appeared dressed as Luther, then disappeared again.

And above all this, ineradicable and solemn in large letters on the mighty castle tower, hung the inscription *Ein feste Burg ist unser Gott*.