

49

For the Twenty-first Sunday after Trinity
109 / 38 / 98 / 188

Old Royal Naval College Chapel, Greenwich

Returning from Italy, and with an eagerly awaited eastern leg of the pilgrimage to the Baltic States cancelled, we found ourselves back in London and once more in the Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, a perfect architectural and acoustic setting. Someone in the group had recently tuned into a German radio station in which a prominent Leipzig Bach scholar and theologian claimed that our BCP was 'suspect' on the grounds that Bach himself never performed his cantatas back to back on a single occasion, let alone 'in a concert'. To do so now, he said, was not merely inauthentic but a guarantee of repetitiousness, since there was an inevitable sameness to Bach's treatment of the set Gospel and Epistle texts for the same day.

That this is not so one need only turn to the music he wrote for this Sunday. Bach came up with no less than four outstanding works all based on the Gospel account of the healing of the nobleman's son (John 4:46-54), marvellously contrasted and subtly differentiated by mood and instrumentation. In the earliest of them, BWV 109 **Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!**, he sets up a wonderful series of antitheses to articulate the inner conflict between belief and doubt, and the way that faith is granted only after a period of doubt. First, in the fascinating fabric of his opening chorus in D minor, a setting of words from St Mark's gospel ('Lord, I believe, help Thou mine unbelief'), he creates a *concerto grosso*-like division of forces, between *concertisten* and *ripienisten* in his terminology (the sources don't make this division hard and fast, but it emerged during rehearsal from trial-and-error). A mini-trio sonata texture for single violin and either one or two oboes with continuo, or between solo voice, violin and oboe, is juxtaposed with further interjections (marked *forte*) for the entire *concerto grosso* forces. The 'solo' voices are given the first proposition, 'Ich glaube, lieber Herr' (an opening with a rising fourth, capped by the second voice's rising fifth), while the 'tutti' voices chip in with the second: isolated exclamations of 'hilf', and then the meandering, downward-tugging phrase 'hilf meinem Unglauben'. There is endless fascination here in the way these two propositions are articulated, juxtaposed and elaborated in the ever-intensifying exchange between the orchestra and the fugal tapestry woven by all four voices at once. Bach's setting emphasises the tension between belief and

scepticism in such personal terms that one wonders whether it mirrors his own private struggles of faith.

Next come two powerfully intense movements, a recitative and aria for tenor in which this inner struggle is dramatised still further. In the recitative (No.2) Bach reinforces the dichotomy between faith and doubt by assigning two opposing 'voices' sung by the same singer, one marked *forte*, the other *piano*, alternating phrase by phrase and surely unique in Bach's recitatives. (How Schumann, would have loved this – he, the creator of Florestan and Eusebius, who hated to express himself in a single unified voice!) The basic struggle is one between B flat major and E minor, keys separated by a tritone. Bach piles on the agony by steering the phrases in these tonally opposite directions, the *piano* phrases (expressing fear) dragging downwards at first, while the loud protestations of belief tend upwards and sharp-wards. In the final phrase the Eusebian figure seems to lose patience and lets out a slow, ear-splitting cry, 'Ach Herr, wie lange?', rising to a top A in his despair (marked *forte* and in tempo *adagio*) as the continuo plunges down a twelfth to settle on a bottom E, a bleak presage of the aria to come. So far, then, there has been no resolution. God has not answered.

Bach proceeds to paint (No.3) the fearful quivering of the soul by means of jagged melodic shapes, unstable harmonies headed towards anguished second inversion chords, and persistent dotted rhythmic figures. He plunders the tragic reserves of expression inherent in the Lullian French overture to devastating effect, suggesting that this could be interpreted as an early draft of Peter's aria of remorse

from the *St John Passion*. Like 'Ach, mein Sinn' the mood is turbulent, desperate and full of torment. It dwindles in energy in its 'B' section, a masterly evocation of the words 'the wick of faith hardly burns, the almost broken reed now snaps, fear constantly creates fresh pain'. The instrumentation begins to thin, the harmonies veer off course in opposite directions, first to D minor then F sharp minor, away from the tonic E minor, and with an abrupt turning aside from the dominant (B minor) towards A minor just before the full *da capo*.

At this pivotal point in the cantata, as Eric Chafe maintains, Bach 'deliberately, I am sure – reverses the relative allegorical meanings of the sharps and flats from the recitative (sharp direction, positive; flat, negative) to the closed movements (flats as positive; sharps as negative)'. So, the next recitative for alto (No.4) turns back to D minor with words of trust in Jesus as a prelude to a sunny aria for alto and two oboes in F major. Constructed as a French *passépiéd*, despite the emphasis on the inner conflict between flesh and spirit, it brings with it the first welcome signs of assurance. Now in place of the usual four-part chorale harmonisation Bach concludes with an exuberant fantasia filled with a sense of relief and wellbeing. Beginning in D minor it heads towards A minor, a neutral key that 'seems to put all the foregoing keys in perspective, an analogue of how faith eventually overcomes doubt' (Chafe). Whether or not one is inclined to accept such a detailed allegorical interpretation, one thing is certain: Bach's awareness and sympathy for all the wobbles of belief that many of his listeners, then and now, experience. As Luther insisted, faith is

sometimes 'granted openly, sometimes in secret'. By the end of this cantata you feel you have been well and truly put through the mill.

This theme of the hidden granting of faith recurs in the following year's cantata, BWV 38 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir**, a chorale cantata from 1724 based on Luther's well-known hymn, in which a free version of Psalm 130 is sung to the ancient Phrygian tune. Luther described this psalm as a cry of a 'truly penitent heart that is most deeply moved in its distress. We are all in deep and great misery, but we do not feel our condition. Crying is nothing but a strong and earnest longing for God's grace, which does not arise in a person unless he sees in what depth he is lying.' Bach understands this perfectly. In an opening chorus only 140 bars long he gives a powerful evocation of this Lutheran crying-from-the-depths and the clamour of imploring voices. He opts for the severe *stilo antico* or motet-style with each line of the tune presented in long notes by the sopranos and preceded by imitative treatment in the lower voices. He doubles each of the four voices with a trombone – four trombones in a Bach cantata! (one thinks of Schütz and Bruckner). What they bring to the overall mood, besides their unique burnished sonority, is ritual and solemnity. Bach seems intent on pushing the frontiers of this motet movement almost out of stylistic reach through abrupt chromatic twists to this tune in Phrygian mode.

For the third movement, an aria in A minor for tenor with two oboes, Bach's setting of the lines 'I hear in the midst of suffering a word of comfort' takes its cue again from Luther's commentary which emphasises the 'blessing' of 'contradictory and

disharmonious things, for hope and despair are opposites'. We must 'hope in despair', for 'hope which forms the new man, grows in the midst of fear that cuts down the old Adam'. Rarely does Bach write such continuously interwoven chromatic lines for oboes and with almost nowhere to breathe. It demands strong technique and a fearless delivery.

The last three movements are all exceptional, stern and uncompromising: first a soprano recitative marked a *battuta* over a continuo bass line thundering out the old tune ('you dare give in to doubts!', it seemed to be saying), a marvellous reversal of usual practice and a *tour de force* of its kind, the soprano's weakened faith scarcely getting a look-in or time to express its frailty. Then a *terzetto*, twin of the one in BWV 116 we performed three Sundays ago in Leipzig – 'Though my despair, like chains, fetters one misfortune to the next, yet shall my Saviour free me suddenly from it all' – which goes on to describe the rise of the 'morning' of faith after the 'night' of trouble and sorrow. Chains of suspensions precipitate a downward cycle of fifths through the minor keys (d, g, c, f then B flat major), whereas the dawning of faith reverses the direction upwards until the idea of the 'night' of doubt and sorrow turns it back again. Different as they seem, these three movements flow from one to the next and seem to call for 'segue' treatment. The final low D of the aria is retained as the bass of the final chorale, beginning with an arresting 6/4 chord above it before establishing the new key of E – 'the D, symbol of *Trübsal* and *Nacht*, is given new meaning by the change' (Chafe). As with BWV 109, Bach's strategy delays the provision and granting of help until the last possible moment. With all the

voices given full orchestral doubling (again, those four trombones!), this chorale is impressive, terrifying in its Lutheran zeal, especially its final Phrygian cadence with the bass trombone plummeting to bottom E.

Signs and wonders abound in this amazing work. The very word for signs, 'Zeichen', is given expressive, symbolic expression – a diminished seventh chord assigned to that word in the soprano recitative, formed by all three 'signs', one sharp (F sharp), one flat (E flat) and one natural (C). As Eric Chafe concludes, 'since St John's Gospel is known as the *Book of Signs*, and since the tonal plan of Bach's *St John Passion* appears to have been conceived as a form of play on the three musical signs (*ie* sharp, flat and natural key areas) this important detail in the plan of "Aus tiefer Not" perhaps possesses a wider significance, relating it to Bach's tonal-allegorical procedures in general.'

After all that accumulated intensity BWV 98 **Was Gott tut, das ist wohlgetan**, dating from November 1726, seems exceptionally genial. It is a considerably shorter and more intimate work than Bach's other two cantatas based on Samuel Rodigast's hymn (BWV 99 and 100). Although it opens like a chorale cantata it is without the typical *concertante* exchanges we associate with Bach's second cycle. Whereas the choral writing expresses confidence in God's will, taking its cue from the Epistle in which St Paul commands us to 'put on the whole armour of God' (Ephesians 6:10-17), the spotlight is on the first violins. Their melodic material suggests an almost speech-like inflection, a striking way to convey the human vacillations between doubt

and trust in God, a technique he could have learnt from many examples of his cousin Johann Christoph Bach's oeuvre. Whittaker sums up the cantata's substance with exemplary concision: 'the tenor pleads for rescue from misery (No.2), the soprano bids her eyes cease from weeping (No.3), since God the Father lives, the alto breathes a message of solace (No.4) and the bass declares (No.5) that he will never leave Jesus.' Initial surprise that this cantata doesn't end with a simple chorale but an aria with a chirpy Handelian unison obbligato for the violins gives way to a smile once it becomes clear that the bass's words are in fact a lightly decorated variant of a chorale by Christian Keymann (1658) to the same words 'Meinem Jesum lass ich nicht'.

Last in the programme (and the last to be composed) came BWV 188 **Ich habe meine Zuversicht**, of 1728/9. The opening *sinfonia* derives from the third movement of the D minor harpsichord concerto BWV 1052, of which only the last 45 bars exist in the autograph score. Robert Levin reconstructed the lost 248 bars with characteristic panache. The result is hugely exhilarating. The opening aria is one of the most satisfying of all Bach's tenor arias: pastoral in mood in its 'A' section, with the emphasis on *Hoffnung* (hope), and aspiring to *Zuversicht* (trust or confidence in God) rather than asserting it, as the vehement and dramatic 'B' section makes clear. It is also singer-friendly, a rarity in Bach's arias for tenor. A long and distinguished bass recitative, ending with a 6/8 arioso, separates this from the alto aria (No.4), presumably an instrumental movement given to organ obbligato with a voice part added. The final chorale, 'Auf meinen lieben Gott', has a tune secular

in origin associated with Venus, goddess of love. In Bach's harmonisation it exudes confidence, trust and power.

The Old Royal Naval College Chapel provided a sympathetic setting for these cantatas, though since we were last here in January the Health and Safety people had got their claws into the place, creating unnecessary bureaucratic and physical obstacles, such as 'emergency pathways' for us to dodge around. The audience was genuinely appreciative, but oh-so-English, too shy or deferential to show any of the spontaneous exuberance or enthusiasm of their continental counterparts, their polite applause dropping short each time like a deflated balloon.

© John Eliot Gardiner 2010

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

Kantaten für den Einundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis

Old Royal Naval College Chapel,
Greenwich

Nach unserer Rückkehr aus Italien und weil der Abstecher nach Osten in die Baltischen Staaten, den wir mit so großer Ungeduld erwartet hatten, nun doch nicht zustande kam, fanden wir uns in London wieder, und wieder einmal in Greenwich, in der Old Royal Naval College Chapel, die ein perfektes architektonisches und akustisches Ambiente bot. Jemand in unserer Gruppe hatte vor kurzem eine deutsche Rundfunksendung gehört, in der ein prominenter Leipziger Bach-Forscher und Theologe behauptete, unsere Pilgerreise mit Bach-Kantaten sei ‚suspekt‘, weil Bach seine Kantaten nie in einem Stück hintereinander und erst recht nicht ‚in einem Konzert‘ aufgeführt habe. Wenn man so verfähre, so sagte er, sei das nicht nur unauthentisch, sondern auch eine Gewähr dafür, dass sich vieles wiederhole, denn es ließe sich doch nicht vermeiden, dass Bach die für einen bestimmten Tag vorgegebenen Texte aus den Evangelien und Episteln auf gleiche Art und Weise verarbeite.

Wer sich vom Gegenteil überzeugen möchte, braucht sich nur die Musik anzuhören, die Bach für diesen Sonntag geschrieben hat. Er schuf nicht weniger als vier überragende Werke, denen der Bericht des Evangeliums zugrunde liegt, wie Jesus den Sohn des königlichen Beamten heilt (Johannes 4, 46–54). Sie unterscheiden sich alle erstaunlich und weisen in ihrer Stimmung und Instrumentierung

fein differenzierte Nuancen auf. In der frühesten dieser Vertonungen, BWV 109 **Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!**, schafft Bach eine Reihe wunderbarer Antithesen, die den inneren Konflikt zwischen Zweifel und Glaube ausdrücken und zeigen sollen, dass der Glaube erst nach einer Zeit des Zweifels gewährt wird. In dem faszinierenden Gewebe des Eingangschors in d-moll, einer Vertonung des Textes aus dem Evangelium („Herr, ich glaube, hilf meinem Unglauben“), unterteilt er die Stimmen zunächst nach Art eines Concerto grosso in *Concertisten* und *Ripienisten*, wie er sie in seiner Terminologie nennt (die Quellen nehmen keine verbindliche Aufteilung vor, doch diese ergab sich während der Proben und durch Ausprobieren). Einer Triosonate im Miniaturformat, für eine einzelne Violine und entweder eine oder zwei Oboen mit Continuo, oder zwischen Solostimme, Violine und Oboe, werden weitere Rufe (mit der Anweisung *forte*) der gesamten Concerto-grosso-Gruppe an die Seite gestellt. Die ‚Solo‘-Stimmen melden sich mit der ersten Aussage zu Wort: ‚Ich glaube, lieber Herr‘ (beginnend mit einer aufsteigenden Quarte, über die sich eine aufsteigende Quinte der zweiten Stimme erhebt), woraufhin die ‚Tutti‘-Stimmen den zweiten Teil beisteuern: isolierte Rufe ‚hilf‘ und dann die sich windende, in die Tiefe zerrende Phrase ‚hilf meinem Unglauben‘. Unendlich faszinierend ist hier, wie diese beiden Aussagen vorgetragen, nebeneinander gesetzt und in einem sich immer weiter verdichtenden Austausch zwischen dem Orchester und dem fugierten Teppich, den alle vier Stimmen gemeinsam weben, verarbeitet werden. Bachs Vertonung hebt die

Spannung zwischen Glaube und Zweifel auf eine so persönliche Weise hervor, dass man sich fragt, ob sie nicht seinen eigenen Glaubenskampf widerspiegelt.

Zwei sehr eindringliche Sätze schließen sich an: ein Rezitativ und eine Arie für Tenor, in der dieser innere Kampf weiter dramatisiert wird. Im Rezitativ (Nr. 2) verstärkt Bach die Dichotomie zwischen Glaube und Zweifel, indem er ihr zwei, vom selben Sänger gesungene ‚Stimmen‘ zuordnet, die eine mit *forte* bezeichnet, die andere mit *piano*, und diese Phrase um Phrase – und in Bachs Rezitativen sicherlich auf einzigartige Weise – miteinander wechseln lässt. (Wie hätte Schumann das geliebt – er, der Schöpfer von Florestan und Eusebius, der es hasste, sich mit einer einzigen einheitlichen Stimme auszudrücken!) Der grundlegende Kampf findet zwischen B-dur und e-moll statt, Tonarten, die durch einen Tritonus getrennt sind. Bach heischt um Mitleid, indem er die Phrasen in diese tonal entgegengesetzten Richtungen lenkt: Die (Furcht ausdrückenden) *piano*-Phrasen ziehen zunächst nach unten, während die lauten Glaubensproteste nach oben und zu Dur streben. In den abschließenden Phrasen verliert die Figur, die auf Eusebius verweist, offenbar die Geduld und lässt einen langen ohrenbetäubenden Schrei hören: ‚Ach Herr, wie lange?‘, den sie in ihrer Verzweiflung zu einem hohen A (mit der Vorgabe *forte* und im Tempo *adagio*) treibt, während das Continuo eine Duodezime nach unten taucht, um sich auf einem tiefen E niederzulassen – eine düstere Vorschau auf die sich anschließende Arie. Bislang hat es keine Lösung gegeben. Gott hat nicht geantwortet.

Bach geht nun daran (Nr. 3), das angstvolle Zittern der Seele zu schildern: durch zerrissenen melodische Formen, instabile Harmonien, die zu quälenden Akkorden in der zweiten Umkehrung gelenkt werden, sowie persistierende Figuren in puntiertem Rhythmus. Er plündert die tragischen Ausdrucksreserven der französischen Ouvertüre à la Lully mit verheerender Wirkung, so dass sich anbietet, dieses Stück als frühe Skizze zu Petrus’ Reue-Arie in der *Johannes-Passion* zu interpretieren. Wie in ‚Ach, mein Sinn‘ ist die Stimmung turbulent, verzweifelt und qualvoll. Alle Energie versackt im ‚B‘-Teil, einer meisterhaften Untermalung der Worte: ‚Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor, es bricht dies fast zustoßne Rohr, die Furcht macht stetig neuen Schmerz‘. Die Instrumentierung wird dünner, die Harmonien steuern in entgegengesetzte Richtungen, erst nach d-moll, dann fis-moll, weg vom e-moll der Tonika und, kurz vor dem vollständigen Dacapo, mit einer abrupten Seitwärtswendung von der Dominante (h-moll) hin zu a-moll.

An diesem Dreh- und Angelpunkt in der Kantate ‚versetzt Bach absichtlich, da bin ich sicher‘, wie Eric Chafe darlegt, die entsprechenden symbolischen Bedeutungen der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen aus dem Rezitativ (# aufsteigend, positiv; b negativ) in die geschlossenen Sätze (b positiv; # negativ). So kehrt das folgende Rezitativ für Alt (Nr. 4) mit Worten des Zuspruchs, ‚weil Jesus itzt noch Wunder tut‘, zu d-moll zurück und liefert das Präludium zu einer sonnigen Arie für Alt und zwei Oboen in F-dur. Als französischer Passepied angelegt, bringt sie, trotz ihrer Betonung des inneren Konflikts zwischen Fleisch und Geist, die ersten

willkommenen Zeichen der Ermutigung. Bach schließt jetzt anstelle der üblichen vierstimmigen Choralharmonisierung mit einer überschwänglichen Fantasie, die ein Gefühl der Erleichterung und des Wohlbefindens vermittelt. Sie beginnt in d-moll und steuert auf a-moll zu – eine neutrale Tonart, die, alle vorangegangenen Tonarten zu relativieren scheint, ähnlich wie der Glaube letztendlich den Zweifel überwindet‘ (Chafe). Ob man nun eine solche allegorische Interpretation akzeptieren mag oder nicht, eins ist sicher: Bach ist sich bewusst, dass viele seiner Zuhörer hin und wieder in ihrem Glauben schwanken, und er hat dafür Verständnis. Luther betonte, der Glaube werde ‚zuweilen öffentlich, zuweilen heimlich‘ gewährt. Am Ende der Kantate hat man den Eindruck, dass man gehörig in die Mangel genommen wurde.

Dass der Glaube auf ‚heimliche‘ Weise gewährt wird, dieses Thema kehrt in der Kantate des folgenden Jahres (1724) wieder, BWV 38 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir**, die auf Luthers berühmtem Choral basiert, in der eine freie Version von Psalm 130 zu der alten phrygischen Melodie gesungen wird. Luther beschrieb diesen Psalm als ‚heftige und sehr gründliche Worte eines wahrhaftigen reuigen Herzens, das in seinen Jammer auf das allertiefste gekehrt ist ... Wir sind alle in tiefem grossem Elende; aber wir fühlen nicht alle, wo wir sind. Geschrey ist nicht anders, denn eine sehr starke ernstliche Begierde der Gnade Gottes, welches in dem Menschen nicht erstehet, er sehe denn in welcher Tiefe er liege‘. Bach versteht das vollkommen. In einem Eingangschor, der nur 140 Takte lang ist, lässt er Luthers Schrei inständig flehender Stimmen mächtig aus der Tiefe

ertönen. Er entschied sich für den strengen *stilo antico* oder Motettenstil, bei dem die Sopranstimmen jede Zeile der Melodie in langen Noten vortragen und die tieferen Stimmen ihnen imitierend vorangehen. Jede der vier Stimmen verdoppelt er durch eine Posaune – vier Posaunen in einer Bach-Kantate! (Man denkt an Schütz and Bruckner.) Was sie der allgemeinen Stimmung liefern, abgesehen von ihrem einzigartigen polierten Klang, das ist die Würde eines feierlichen Rituals. Bach scheint die Grenzen dieses Motettensatzes durch abrupte chromatische Wendungen hin zu der Melodie in phrygischem Modus absichtlich in einen Bereich außerhalb aller stilistischen Normen zu verschieben.

Im dritten Satz, einer Arie in a-moll für Tenor mit zwei Oboen, übernimmt Bach in seiner Vertonung der Zeilen ‚Ich höre mitten in den Leiden ein Trostwort‘ sein Stichwort wieder aus Luthers Kommentar: Gott sei ‚so wunderbar in seinen Kindern, dass er sie gleich in widerwärtigen und uneinigen Dingen selig macht; denn Hoffnung und Verzweifeln sind wider einander. Doch müssen sie in dem Verzweifeln hoffen‘, denn ‚in der Furcht, die den alten Adam abbaut, wächst die Hoffnung, die den neuen Menschen formet‘. Selten schreibt Bach so durchgängig ineinander verschlungene chromatische Linien für Oboe, in denen es nirgendwo eine Stelle zum Atemholen gibt. Das erfordert eine starke Technik und ein mutiges Spiel.

Die letzten drei Sätze sind alle ungewöhnlich, unnachgiebig und kompromisslos: Zuerst ein Rezitativ für Sopran mit der Anweisung *a battuta* über einer Basslinie, welche die alte Melodie hervor- donnert und zu sagen scheint: ‚Du wagst es zu

zweifeln!’, eine wunderbare Umkehrung der gängigen Praxis und eine Tour de force besonderer Art, denn der Glaube des Soprans erhält kaum Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen und seine Schwäche zu offenbaren. Dann ein Terzetto, der Zwillingbruder der Arie aus der Kantate BWV 116, die wir drei Sonntage vorher in Leipzig aufgeführt hatten – ‚Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglück an dem andern hält, so wird mich doch mein Heil erretten, dass alles plötzlich von mir fällt‘. Es schildert nun, ‚wie bald erscheint des Trostes Morgen auf diese Nacht der Not und Sorgen‘. Ketten aus Vorhalten setzen einen abwärts gerichteten Kreislauf aus Quinten durch die Molliotonarten in Gang (d, g, c, f, dann B-dur), während der aufdämmernde Glaube die Richtung nach oben umkehrt, bis die ‚Nacht der Not und Sorgen‘ sie wieder in die andere Richtung lenkt. So unterschiedlich diese drei Sätze sein mögen, sie fließen ineinander und sollten auch so vorgetragen werden. Das abschließende tiefe D der Arie bleibt als Bass des Schlusschorals bestehen, der mit einem über ihm liegenden faszinierenden 6/4-Akkord beginnt, bevor die neue Tonart E-dur bestätigt wird – ‚das D, Symbol für *Trübsal und Nacht*, erhält durch diese Veränderung eine neue Bedeutung‘ (Chafe). Wie in BWV 109 spart sich Bach das Angebot und die Gewährung von Hilfe bis zur allerletzten möglichen Gelegenheit auf. Mit seinen Stimmen, die alle vom vollen Orchester verdoppelt werden (wieder diese vier Posaunen!), wirkt dieser Choral erschütternd und furchterregend in seiner lutherischen Inbrunst, vor allem die abschließende phrygische Kadenz, wo die Bassposaune bis zum tiefen E abtaucht.

Zeichen und Wunder geschehen in diesem unglaublichen Werk. Schon allein das Wort ‚Zeichen‘ erhält eine aussagekräftige symbolische Bedeutung – durch eine verminderte Septime bei diesem Wort im Sopran-Rezitativ, bei der alle drei ‚Zeichen‘ vorhanden sind: ein Erhöhungszeichen (fis), ein Erniedrigungszeichen (es) und ein Auflösungszeichen (C). Eric Chafe kommt zu dem Schluss: ‚Da das Johannes-Evangelium auch das *Buch der Zeichen* genannt wird und Bach die tonale Anlage seiner *Johannes-Passion* offenbar als eine Art Spiel mit den drei musikalischen Zeichen ... konzipiert hat, wohnt diesem wichtigen Detail in der Anlage der Kantate ‚Aus tiefer Not‘ vielleicht eine tiefere Bedeutung inne, die im Zusammenhang steht mit Bachs grundlegender Verfahrensweise im Umgang mit der Tonartensymbolik.‘

Nach so viel aufgestauter Kraft erscheint BWV 98 **Was Gott tut, das ist wohlgetan**, im November 1726 entstanden, ausnehmend freundlich. Es ist ein bedeutend kürzeres und intimeres Werk als Bachs andere beiden Kantaten (BWV 99 und 100), denen Samuel Rodigasts Choral zugrunde liegt. Obwohl es wie eine Choralkantate beginnt, weist es nicht den typischen konzertierenden Austausch zwischen den Stimmen auf, dem wir mit Bachs zweitem Jahrgang assoziieren. Während der Chor die Zuversicht äußert, dass ‚sein Wille gerecht bleibt‘, und dafür sein Stichwort aus der Epistel bezieht, in der uns Paulus auffordert, ‚den Harnisch Gottes zu ergreifen‘ (Epheser 6, 10–17), befinden sich die ersten Violinen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ihr melodisches Material legt eine der Sprechstimme ähnliche Vortragsart nahe, mit der auf eindrucksvolle Weise

das Schwanken der Menschen zwischen Zweifel und der Hoffnung auf Gott zum Ausdruck gebracht wird – eine Technik, die Bach aus vielen Beispielen im Werk seines Cousins Johann Christoph gelernt haben könnte. Whittaker bringt das Wesen der Kantate beispielhaft auf den Punkt: ‚Der Tenor fleht um Rettung aus seiner Leidensqual (Nr. 2), der Sopran bittet die Augen, sie mögen aufhören zu weinen (Nr. 3), da Gott, der Vater, noch lebt, der Alt flüstert ein Trostwort (Nr. 4), und der Bass erklärt, er werde Jesus nie verlassen (Nr. 5).‘ Die anfängliche Überraschung, dass die Kantate nicht mit einem Choral, sondern einer Arie mit einem vergnügten Unisono obligato für die Violinen in Händel’scher Manier endet, weicht einem Lächeln, sobald klar wird, dass die Worte des Basses in Wahrheit eine leicht verzierte Variante eines Chorals von Christian Keymann (1658) mit dem gleichen Text sind: ‚Meinen Jesum lass ich nicht‘.

Als letztes Werk (und das letzte, das Bach komponierte) stand BWV 188 **Ich habe meine Zuversicht**, von 1728/29, auf unserem Programm. Die einleitende Sinfonia geht auf den dritten Satz des Cembalokonzertes in d-moll BWV 1052 zurück, von dem im Autograph nur die letzten 45 Takte vorhanden sind. Robert Levin hat daher die verlorenen 248 Takte rekonstruiert, und er tat es mit dem ihm eigenen exzellenten Stilgefühl. Das Ergebnis ist eine wahre Freude. Die Eingangsarie gehört zu den gelungensten Arien, die Bach für Tenor geschrieben hat: im ‚A‘-Teil, wo die Betonung auf der *Hoffnung* liegt, die *Zuversicht* erst noch erstrebt, nicht schon behauptet wird, pastoral in ihrer Stimmung; im ‚B‘-Teil heftig und dramatisch. Sie ist auch sänger-

freundlich, bei Bachs Tenor-Arien eine Seltenheit. Ein langes und vorzügliches Bass-Rezitativ, mit einem Arioso im 6/8-Takt endend, trennt die beiden Arien von der Alt-Arie, vermutlich ein Instrumentalsatz für obligate Orgel, der durch eine Singstimme ergänzt wurde. Dem abschließenden Choral ‚Auf meinen lieben Gott‘ liegt eine Melodie weltlichen Ursprungs zugrunde, die sich auf Venus, die Göttin der Liebe, bezieht. In Bachs Harmonisierung verströmt sie Zuversicht, Vertrauen und Kraft.

Die Old Royal Naval College Chapel bot eine der Stimmung dieser Kantaten förderliche Atmosphäre. Allerdings hatten seit Januar, als wir zuletzt hier waren, die Leute vom Arbeitsschutz ihre Hand im Spiel und unnötige bürokratische und konkrete Hindernisse geschaffen (zum Beispiel ‚Fluchtwege‘, denen wir ausweichen sollten). Unsere Zuhörer waren wirklich ernsthaft interessiert, aber ach so englisch, zu zurückhaltend oder zu ehrerbietig, um irgendeine spontane Regung der Begeisterung zu zeigen – im Gegensatz zu unserem Publikum auf dem Kontinent. Ihr Applaus verhalte gleich wieder wie bei einem Ballon, dem die Luft entweicht.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Twenty-first Sunday after Trinity

CD 49

Epistle Ephesians 6:10-17

Gospel John 4:46-54

BWV 109

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!
(1723)

1 1. Coro

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

2 2. Recitativo: Tenor

Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt,
mir kann geholfen werden.

Ach nein, ich sinke schon zur Erden
vor Sorge, dass sie mich zu Boden stürzt.

Der Höchste will, sein Vaterherze bricht.

Ach nein! er hört die Sünder nicht.

Er wird, er muss dir bald zu helfen eilen,
um deine Not zu heilen.

Ach nein, es bleibet mir um Trost sehr bange;
ach Herr, wie lange?

BWV 109

Lord, I believe, help Thou mine unbelief!

1. Chorus

Lord, I believe, help Thou mine unbelief!

2. Recitative

The hand of the Lord is not yet waxed short,
I can be helped.

Ah no, already I sink to earth,
for fear that He casts me down.

This is the Lord's will, His father's heart breaks.

Ah no! He does not hear the sinners.

He will, He must soon hasten to help you,
to heal your distress.

Ah no, I am fearful of Thy consolation;
ah Lord, how long?

3 3. Aria: Tenor

Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen,
wie wanket mein geängstigt Herz!

Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor,
es bricht dies fast zustoßne Rohr,
die Furcht macht stetig neuen Schmerz.

4 4. Recitativo: Alt

O fasse dich, du zweifelhafter Mut,
weil Jesus itzt noch Wunder tut!

Die Glaubensaugen werden schauen
das Heil des Herrn;
scheint die Erfüllung allzufern,
so kannst du doch auf die Verheißung bauen.

5 5. Aria: Alt

Der Heiland kennet ja die Seinen,
wenn ihre Hoffnung hilflos liegt.

Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten,
so steht er ihnen selbst zur Seiten,
damit zuletzt der Glaube siegt.

6 6. Choral

Wer hofft in Gott und dem vertraut,
der wird nimmer zuschanden;
denn wer auf diesen Felsen baut,
ob ihm gleich geht zuhanden
viel Unfalls hie, hab ich doch nie
den Menschen sehen fallen,
der sich verlässt auf Gottes Trost;
er hilft sein' Gläubgen allen.

Text: Mark 9:24 (1); Lazarus Spengler (6); anon. (2-5)

3. Aria

How uncertain is my hope,
how my anxious heart wavers!

The wick of faith hardly burns,
the almost broken reed now snaps,
fear constantly creates fresh pain.

4. Recitative

Compose yourself, doubting heart,
for Jesus still works wonders!

The eyes of faith shall witness
the healing power of the Lord;
though fulfilment seems so distant
you can rely on his promise.

5. Aria

For the Saviour knows his people,
when their hope is destitute.

When the flesh and the spirit war within them,
He Himself shall stand by their side,
that faith may finally triumph.

6. Chorale

Who hopes in God and trusts in Him
shall never be confounded;
for he who builds on this rock,
though he suffer great misfortune
here on earth, I have never seen
that man fall
if he trust in God's consolation;
He helps His faithful always.

7 1. Coro (Choral)

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöhr mein Rufen;
dein gnädig Ohr neig her zu mir
und meiner Bitt sie öffne!
Denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

8 2. Recitativo: Alt

In Jesu Gnade wird allein
der Trost vor uns und die Vergebung sein,
weil durch des Satans Trug und List
der Menschen ganzes Leben
vor Gott ein Sündengreuel ist.
Was könnte nun
die Geistesfreudigkeit zu unserm Beten geben,
wo Jesu Geist und Wort nicht neue Wunder tun?

9 3. Aria: Tenor

Ich höre mitten in den Leiden
ein Trostwort, so mein Jesus spricht.
Drum, o geängstigtes Gemüte,
vertraue deines Gottes Güte,
sein Wort besteht und fehlet nicht,
sein Trost wird niemals von dir scheiden!

1. Chorus (Chorale)

Out of the depths I cry to Thee,
Lord God, hear my calling;
incline Thy gracious ear to me
and be open to my bidding!
For if Thou canst perceive
sins and misdeeds,
who, Lord, can stand before Thee?

2. Recitative

In Jesus' mercy alone
can there be comfort and forgiveness for us,
for through Satan's deceit and guile
man's whole existence
is in God's eyes abominable sin.
What could
bring spiritual joy to our prayers,
if Jesus' spirit and Word
were not ever working new wonders?

3. Aria

I hear in the midst of suffering
a word of comfort that my Jesus speaks.
Therefore, O fearful soul,
trust in the goodness of your God,
His Word shall stand and never fail,
His comfort never abandon you!

10 4. Recitativo con Choral: Sopran

Ach!
Dass mein Glaube noch so schwach
und dass ich mein Vertrauen
auf feuchtem Grunde muss erbauen!
Wie ofte müssen neue Zeichen
mein Herz erweichen!
Wie? Kennst du deinen Helfer nicht,
der nur ein einzig Trostwort spricht,
und gleich erscheint,
eh deine Schwachheit es vermeint,
die Rettungsstunde.
Vertraue nur der Allmachtshand
und seiner Wahrheit Munde!

11 5. Aria (Terzetto): Sopran, Alt, Bass

Wenn meine Trübsal als mit Ketten
ein Unglück an dem andern hält,
so wird mich doch mein Heil erretten,
dass alles plötzlich von mir fällt.
Wie bald erscheint des Trostes Morgen
auf diese Nacht der Not und Sorgen!

12 6. Choral

Ob bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade;
sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlösen wird
aus seinen Sünden allen.

Text: Martin Luther, after Psalm 130 (1, 6); anon. (2-5)

4. Recitative with Instrumental Chorale

Alas,
that my faith is still so weak,
and that my trust
be founded on watery ground!
How often must new signs
soften my heart!
What? Do you not know your Helper,
who needs to speak but one consoling word
for salvation's hour
to appear at once,
before your weakness can perceive it.
Trust in the Almighty's hand
and the truth of His mouth!

5. Aria (Trio)

Though my despair, like chains,
feters one misfortune to the next,
yet shall my Saviour free me
suddenly from it all.
How soon will comfort's dawn
succeed this night of woe and sorrow!

6. Chorale

However great our sins may be,
God's grace is so much greater;
His hand will never cease to help,
however great our wrong may be.
He alone is the good shepherd,
who shall redeem Israel
from all her sins.

13 1. Coro (Choral)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
 es bleibt gerecht sein Wille;
 wie er fängt meine Sachen an,
 will ich ihm halten stille.
 Er ist mein Gott,
 der in der Not
 mich wohl weiß zu erhalten;
 drum lass ich ihn nur walten.

14 2. Recitativo: Tenor

Ah Gott! wenn wirst du mich einmal
 von meiner Leidensqual,
 von meiner Angst befreien?
 Wie lange soll ich Tag und Nacht
 um Hilfe schreien?
 Und ist kein Retter da!
 Der Herr ist denen allen nah,
 die seiner Macht
 und seiner Huld vertrauen.
 Drum will ich meine Zuversicht
 auf Gott alleine bauen,
 denn er verlässt die Seinen nicht.

1. Chorus (Chorale)

What God doth, is well done,
 His will is just and lasts forever;
 however He acts on my behalf
 I shall stand by Him calmly.
 He is my God,
 who sustains me
 when I am in distress;
 that is why I let Him prevail.

2. Recitativo

Ah, God! When wilt Thou finally
 free me from my torment
 and from my fear?
 For how long, day and night,
 must I cry for help?
 And there is no saviour here!
 The Lord is close to all
 who trust in His might
 and His grace.
 So I shall place my trust
 in God alone,
 for He does not desert His people.

15 3. Aria: Sopran

Hört, ihr Augen, auf zu weinen!
 Trag ich doch
 mit Geduld mein schweres Joch.
 Gott der Vater lebet noch,
 von den Seinen
 lässt er keinen.
 Hört, ihr Augen, auf zu weinen!

16 4. Recitativo: Alt

Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluss;
 und wenn der Mund vor seinen Ohren klagt
 und ihm des Kreuzes Schmerz
 im Glauben und Vertrauen sagt,
 so bricht in ihm das Herz,
 dass er sich über uns erbarmen muss.
 Er hält sein Wort;
 er saget: Klopfet an,
 so wird euch aufgetan!
 Drum lasst uns alsofort,
 wenn wir in höchsten Nöten schweben,
 das Herz zu Gott allein erheben!

17 5. Aria: Bass

Meinen Jesum lass ich nicht,
 bis mich erst sein Angesicht
 wird erhören oder segnen.
 Er allein
 soll mein Schutz in allem sein,
 was mir Übels kann begegnen.

3. Aria

Cease your weeping, O my eyes!
 For I bear
 my heavy yoke with patience.
 God the Father still lives,
 forsaking none
 of His people.
 Cease your weeping, O my eyes!

4. Recitativo

God has a heart that brims with mercy;
 and when He hears us lamenting,
 expressing the pain of affliction
 in faith and trust,
 His heart then breaks,
 that He has mercy on us.
 He keeps His word;
 He says: Knock,
 and it shall be opened unto you!
 So let us from now on,
 when we are in sore distress,
 lift our hearts to God alone!

5. Aria

I shall not forsake my Jesus,
 until He
 hear me and bless me.
 He alone
 shall shield me in all things
 evil that may confront me.

18 1. Sinfonia**19 2. Aria: Tenor**

Ich habe meine Zuversicht
auf den getreuen Gott gericht',
da ruhet meine Hoffnung feste.

Wenn alles bricht, wenn alles fällt,
wenn niemand Treu und Glauben hält,
so ist doch Gott der Allerbeste.

20 3. Recitativo: Bass

Gott meint es gut mit jedermann,
auch in den allergrößten Nöten.
Verbirget er gleich seine Liebe,
so denkt sein Herz doch heimlich dran,
das kann er niemals nicht entziehn;
und wollte mich der Herr auch töten,
so hoff ich doch auf ihn.

Denn sein erzürntes Angesicht
ist anders nicht
als eine Wolke trübe,
sie hindert nur den Sonnenschein,
damit durch einen sanften Regen
der Himmelssegens
um so viel reicher möge sein.
Der Herr verwandelt sich in einen grausamen,
um desto tröstlicher zu scheinen;
er will, er kann's nicht böse meinen.
Drum lass ich ihn nicht, er segne mich denn.

1. Sinfonia**2. Aria**

I have put my trust
in the faithful God,
where my hope rests firm.

When all things break, when all things fall,
when no-one keeps his faith or word,
God is the best of all.

3. Recitative

God means well by everyone,
even in the greatest affliction.
Though He at first conceals His love,
His heart, that He can never withdraw,
in secret cares;
and even though the Lord would kill me,
my hope still rests in Him.
For His angered countenance
is nothing but
a dark cloud;
it only impedes the sun,
so that, aided by gentle showers,
the heavenly blessing
might be the richer.
The Lord transforms Himself into a cruel God,
to become all the more consoling;
He does not wish and cannot wish us evil.
And so I shall not let Him go, except He bless me.

21 4. Aria: Alt

Unerforschlich ist die Weise,
wie der Herr die Seinen führt.
Selber unser Kreuz und Pein
muss zu unserm Besten sein
und zu seines Namens Preise.

22 5. Recitativo: Sopran

Die Macht der Welt verlieret sich.
Wer kann auf Stand und Hoheit bauen?
Gott aber bleibt ewiglich;
wohl allen, die auf ihn vertrauen!

23 6. Choral

Auf meinen lieben Gott
trau ich in Angst und Not;
er kann mich allzeit retten
aus Trübsal, Angst und Nöten;
mein Unglück kann er wenden,
steht all's in seinen Händen.

Text: Picander (2-5); anon. (6)

4. Aria

Unfathomable is the way in which
the Lord guides His people.
Even our own cross and pain
must be to our advantage
and bring glory to His name.

5. Recitative

The world's great might shall vanish.
Who can depend on rank and grandeur?
But God shall abide for ever more;
blest be all who trust in Him!

6. Chorale

I trust in my beloved God
both in fear and need;
He can at all times save me
from sadness, fear and affliction.
He can reverse my misfortune;
everything lies in His power.

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