

7

For the Fourth Sunday after Epiphany
26 / 81 / 14 / 227

Romsey Abbey, Hampshire

If asked what kind of opera composer Bach would have been, I would point immediately to BWV 81 **Jesus schläft, was soll ich hoffen?** For it seems to me that nothing in his secular cantatas, despite their titles as *dramma per musica*, is remotely as vividly theatrical or indeed operatic as this amazing work, first performed in Leipzig on 30 January 1724. It is one of only a handful of cantatas in which Bach seizes on a dramatic incident from the Gospel of the day – here Matthew's account of Jesus calming the violent storm on Lake Galilee which threatens to capsize the boat in which he and his disciples are sailing – and makes it the basis of a metaphor pertinent to the Christians of his day: life as a sea voyage.

Jesus' sleep on board ship is the initial backdrop

to an eerie meditation on the terrors of abandonment in a godless world – cue for a pair of old-fashioned recorders (so often associated in Bach's music with contemplations of death as well as sleep) to be added to the string band. Nor is it a surprise that Bach gives this opening aria to an alto, the voice he regularly turned to for expressions of contrition, fear and lamenting. Here he challenges the singer with a serious technical (and symbolic) endurance test, to hold a low B flat without quavering for ten slow beats (twice!) and then to go on to evoke the gaping abyss of approaching death. There is also a balance problem to resolve: of blending the pair of fixed-volume recorders sounding an octave above the strings – which are, of course, dynamically flexible – while retaining maximum expressivity. Life without Jesus (his soporific silence lasts all the way through the first three numbers) causes his disciples and later generations acute anguish and a sense of alienation which comes to the surface in the tenor recitative (No.2) with dislocated, dissonant harmonies. One thinks of Psalm 13: 'How long wilt thou forget me, O Lord? for ever? how long wilt thou hide thy face from me?', and of the guiding star precious to all mariners and to the magi.

Suddenly the storm bursts. It is astonishing what a vivid *scena* Bach can create from a simple 3/8 allegro in G major just for strings. A continuous spume of violent demisemiquavers in the first violins set against a thudding pulsation in the other instruments reaches ear-splitting cracks on the 7/6/4/2 flat chords to convey the rage of 'Belial's waters' beating against the tiny vessel. The overall effect is similar to one of Handel's more powerful operatic 'rage' arias,

demanding an equivalent virtuosity of rapid passagework by both tenor and violins but imbued with vastly more harmonic tension. Three times Bach halts the momentum mid-storm, as it were, for two-bar 'close-ups' of the storm-tossed mariner. Though intensely real, the tempest is also an emblem of the godless forces which threaten to engulf the lone Christian as he stands up to his taunters.

Jesus, now awake (how could he possibly have slept through all that racket?), rebukes his disciples for their lack of faith. In an *arioso* with straightforward continuo accompaniment (it is almost a two-part invention) the bass soloist assumes the role of *vox Christi*. After the colourful drama of the preceding *scena* the very sparseness and repetitiveness of the music is striking. One wonders whether there is an element of dramatic realism here – of yawn-induced irritation and rebuke (all those repeated *warums*) – or even of mild satire: is this perhaps another of those occasions when Bach is having a bit of fun at the expense of his Leipzig theological task-masters?

There follows a second seascape, just as remarkable as the earlier tempest, in the form of an aria for bass, two oboes d'amore and strings. The strings in octaves evoke the pull of the tides, the undertow and the waves welling up only to be checked at the point of breaking by Jesus' commands 'Schweig! Schweig!' ('Be silent!') and 'Verstumme!' ('Be still!'). Neither Bach's autograph score nor the original parts contain any helpful indication of articulation (which of course does not necessarily preclude their introduction in his performances). We experimented with different slur-permutations and with localised *crescendi* aborted

one beat earlier than their natural wave-crest. These seemed to work idiomatically and pictorially, as did the final ritornello played smoothly and softly, now obedient as it were to Christ's commands. The stilling of the storm is implicit both in the alto soloist's concluding recitative (No.6) and in the final chorale, the seventh verse of Johann Franck's hymn *Jesu, meine Freude* – a perfect conclusion to this extraordinary and genuine *dramma per musica*.

The land-locked Bach might never have witnessed an actual storm at sea, but one of his favourite authors, the seventeenth-century theologian Heinrich Müller, could certainly have done: he lived in Rostock on the Baltic coast and commented eloquently on this particular incident in Matthew's gospel. For the true believer to travel in 'Christ's little ship' is, metaphorically, to experience the buffeting of life and bad weather, but to come through unscathed: 'the paradox of total peace in the midst of turbulence'. A tropological interpretation of this biblical event was, one would have hoped, sufficient justification for Bach's brilliantly inventive and, yes, dramatic treatment, and a foretaste of his *St John Passion*, whose premiere lay just over two months away. But we can be sure that it would have ruffled the feathers of Leipzig councilmen like Dr Steger who, nine months earlier, had voted for Bach as Cantor with the implied proviso 'that he should make compositions that were not *theatrical*'.

There was no danger of bathos in Bach's sequel for the same Sunday the following year: it did not exist! Easter came so early in 1725 there was no Fourth Sunday after Epiphany, and it was not until ten years later, just after the first performance of his

Christmas Oratorio, that Bach sat down to compose BWV 14 **Wär Gott nicht mit uns diese Zeit**. Here he reverts deliberately to the chorale-based structure of his second Leipzig cycle, taking as his starting point Luther's hymn (a paraphrase of Psalm 124) which, apparently, had been sung on this Sunday in Leipzig from time immemorial. But instead of opening with a chorale fantasia he sets himself a fresh challenge: to present each chorale line equally between the four vocal parts (doubled by strings), first in fugal exposition and immediately answered by its inversion, and then in augmentation by unison oboes and *corno di caccia*. This creates a complex polyphony in five real parts (six, when the continuo line peels off from doubling the vocal bass), and suggests an affinity in technique and even mood with the opening chorus of BWV 80 *Ein feste Burg*. It is a defiant, awe-inspiring riposte to the earlier *Jesus schläft*, one which presents a clear image of God's indispensable protection to the beleaguered community of believers – 'We who are such a tiny band' – by means of the dense web of supporting counterpoint. Both of the ensuing arias are considerably easier on the ear, though technically demanding. The one for soprano (No.2) with string textures reminiscent of Brandenburg No.3 features the horn in its highest register (referred to in the autograph part as *Corno a force* and *tromba*), defiant in support of the singer's show of strength against the enemy's 'tyranny'. Bach wisely did not attempt to emulate his prodigious seascapes from BWV 81 and here makes only passing reference to the storm in the angular tenor recitative (No.3) and a vigorous gavotte-derived aria for bass and two oboes (No.4) which

focuses on God's rebuff to the 'violent waves' of enemies which 'rage against us'. The gentle lapping motion of unthreatening passing quavers in the final chorale is perhaps accidental, since the imagery has now switched to the soul's escape from the fowler's snare.

With comparatively little for the choir in these cantatas – both for Epiphany 2 and 4 – I decided to include the longest of Bach's motets, BWV 227 **Jesu, meine Freude** (which happens to be one of the set hymns for the feast) to both this and the Greenwich programmes. Even after countless attempts over many years to get to its heart, I still find it hugely – and rewardingly – challenging. One needs to ensure that there are none of 'those primordial collisions between song and words' (George Steiner), and to relish both its fruitful interleaving of St Paul's stern homilies to the Romans with Johann Franck's vivid and sometimes sugary hymn stanzas and the way Bach harmonises them with matchless ingenuity. Fashionable musicology would have it that the motet is a compilation, put together from the rump of 'Es ist nun nichts' (movement 2) and the central fugue 'Ihr aber seid nicht fleischlich'. I find it difficult to believe that anyone but Bach could possibly have concocted the brilliant, chiastic structure of this eleven-movement motet, and done so as the very first stage of its compositional planning.

With only two cantatas for Epiphany 4 there was room for another aquatic cantata, BWV 26 **Ach wie flüchtig, ach wie nichtig**, composed in November 1724, which would otherwise not have got a look-in during our cantata pilgrimage (with Easter coming so late, there was no twenty-fourth Sunday after Trinity

in 2000). Like several of Bach's late Trinity season cantatas its central theme is the brevity of human life and the futility of earthly hopes. Bach bases his cantata on a paraphrase of the thirteen verses of a hymn by Michael Franck (1652), which was included in the Leipzig and Dresden hymn schedules for this Sunday. The instrumental ritornello to the opening chorale fantasia is a stupendous piece of musical confectionery. Long before the first statement of Franck's hymn (sopranos doubled by cornetto) Bach establishes the simile of man's life to a rising mist which will soon disperse. Fleet-footed scales, crossing and recrossing, joining and dividing, create a mood of phantasmal vapour – a brilliant elaboration of an idea which first came to him in Weimar (1714/16) when he composed an organ chorale to a simplified version of Franck's hymn (BWV 644).

In his second stanza Franck compares the course of human life to 'rushing water' shooting down a mountainside before disappearing, an image dear to the Romantic poets. Could Goethe have known Franck's hymn when he wrote his marvellous 'Gesang der Geister über der Wassern' ('Song of the spirits over the waters') in Weimar some time in the 1780s? There seems to me to be a proto-Romantic gestalt to the way Bach sets Franck's verse for tenor, flute, violin and continuo (No.2), each musician required to keep changing functions – to respond, imitate, echo or double one another – while variously contributing to the insistent onwardness of the tumbling torrent. It is a technique Schubert might have admired when he came to set Goethe's poem to music for male voice choir – no less than four times. Life as misty vapour, then as a mountain torrent; now Bach has to deal

with material breakdown, the moment when 'all things shatter and collapse in ruin' (No.4). He scores this *Totentanz* for three oboes and continuo supporting his bass soloist in a mock *bourrée*. Where one would expect this trinity of oboes to establish a mood of earthly (even evangelical) pomp, with the stirring entry of the singer their role becomes gradually more subversive and pictorial, firstly in the throbbing accompaniment which seems to undermine the fabric of those 'earthly pleasures' by which men are seduced, then through jagged figures to represent the tongues of flame which will soon reduce them to ashes, and finally in hurtling semiquaver scales of 6/4 chords for those 'surging waves' which will tear all worldly things apart. Perhaps most imaginative of all are the two brief *secco* recitatives in which Bach depicts fleeting human aspiration (No.3) and the way even the god-like eminence of the rich will one day be turned to dust (No.5). Both the declamation and the word-painting are superb. Each of them could stand alone, both as eschatology and as Bach's way of encapsulating the message in music of phenomenal economy and trenchancy.

The interior of Romsey Abbey is a revelation in the way it seems to combine uncluttered gracefulness with a beautifully proportioned Romanesque sturdiness. It cries out for music. Founded as a nunnery by King Alfred's son Edward in 907, it was sacked by the Danes, rebuilt by the Saxons and then again by the Normans. It was saved from becoming a picturesque ruin at the time of the dissolution of the monasteries by an inspired decision of the citizens of Romsey in 1544 to buy it for £100 as their parish church. The nave is flanked by three decks of arcade,

gallery and clerestory. As the eye moves westwards you realise that the last three arches, the two final bays of the gallery and almost the entire clerestory are early Gothic, not Norman. Then, one bay before the crossing, the rhythm changes: here, squattest of all, are a pair of giant cylindrical columns two storeys high. Everywhere there are signs of the twelfth and thirteenth-century masons experimenting with new styles and motifs from abroad – just as Bach did when he first encountered the Italian concerto. What did those stone-carved figures peering down at us from the projecting corbels make of all this?

© John Eliot Gardiner 2006

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

Kantaten für den vierten Sonntag nach Epiphania

Romsey Abbey, Hampshire

Wenn man mich fragte, welche Art Opern Bach komponiert hätte, würde ich sofort BWV 81 **Jesus schläft, was soll ich hoffen?** nennen. Denn mir scheint, nichts in seinen weltlichen Kantaten, trotz ihrer Bezeichnungen als *dramma per musica*, ist annähernd so lebendiges Theater oder tatsächlich Oper wie dieses erstaunliche Werk, das am 30. Januar 1724 in Leipzig uraufgeführt wurde. Es gehört zu jener Handvoll Kantaten, in denen Bach ein dramatisches Ereignis aus dem Tagesevangelium aufgreift – hier Matthäus' Bericht, wie Jesus den Sturm beruhigt, der auf dem See Genezareth tobt, und das Boot, in dem er sich mit seinen

Jüngern befindet, zu kentern droht – und als Basis für eine Metapher nimmt, die den Christen seiner Zeit gegenwärtig war: das Leben als Seereise.

Jesu Schlaf auf dem Schiff gibt den Einstieg in eine gespenstische Meditation über die Schrecknisse des Verlassenseins in einer gottlosen Welt – Stichwort für ein Paar altmodischer Blockflöten, die in Bachs Musik häufig mit Tod und Schlaf assoziiert werden und sich zu den Streichern zu gesellen. Es ist auch keine Überraschung, dass Bach diese einleitende Arie einem Alt gibt, der Stimme, der er das Spektrum von Reue, Furcht und Klagen anzuvertrauen pflegte. Hier unterwirft er den Sänger dem strengen technischen (und symbolischen) Ausdauerstest, ein tiefes B über zehn langsame Taktschläge zu halten (zweimal!), ohne dass die Stimme zittert, und dann den klaffenden

Abgrund des nahenden Todes heraufzubeschwören. Es gibt auch ein Problem der Klangbalance zu lösen: bei der Einbindung der beiden, in ihrer Lautstärke unflexiblen Blockflöten, die eine Oktave über den dynamisch flexiblen Streichern spielen, eine möglichst große Expressivität beizubehalten. Das Leben ohne Jesus (sein schläfriges Schweigen dauert die ersten drei Nummern hindurch an) verursacht seinen Jüngern und späteren Generationen schlimme Qualen und gibt ihnen ein Gefühl der Verlassenheit, das im Tenorrezitativ (Nr. 2) mit verlagerten, dissonanten Harmonien an die Oberfläche kommt. Wir denken an Psalm 13: ‚Wie lange, Herr, willst du mich so ganz vergessen? Wie lange noch verbirgst du dein Antlitz vor mir?‘, und an den Leitstern, der von allen Seeleuten und den Weisen aus dem Morgenland so geschätzt wurde.

Plötzlich bricht der Sturm los. Es ist erstaunlich, welch eine lebendige *scena* Bach aus einem schlichten 3/8-Allegro nur für Streicher in G-dur zu gestalten vermag. Eine heftig aufschäumende Gischt aus Zweiunddreißigstelnoten in den ersten Violinen, gegen ein dumpfes Pulsieren in den übrigen Instrumenten gesetzt, schwillt zu einem ohrenbetäubenden Lärmen auf den 7/6/4/2-Mollakkorden an, um ‚Belias Bäche‘ zu schildern, die gegen das winzige Boot schlagen. In ihrem Gesamteindruck ähnelt diese Arie, die von Tenor und Violinen ein gleichermaßen virtuoses Passagenwerk verlangt, das jedoch von einer sehr viel größeren harmonischen Spannung durchdrungen ist, einer der mächtigeren ‚Zornesarien‘ aus Händels Opern. Dreimal gebietet Bach unvermittelt dem Unwetter Einhalt, als wolle er von dem sturmgepeitschten Seemann, über zwei

Takte hin, ‚Nahaufnahmen‘ machen. Obwohl der Sturm außerordentlich real geschildert wird, steht er auch als Symbol für die gottlosen Kräfte, die den einsamen Christen zu verschlingen drohen, wenn er sich gegen seine Spötter erhebt.

Jesus, nun wach (wie hat er überhaupt schlafen können bei all dem Lärm?), rügt seine Jünger wegen ihres mangelnden Glaubens. In einem Arioso mit geradliniger Continuobegleitung (es ist fast eine zweistimmige Invention) übernimmt der Bass-Solist die Rolle der *vox Christi*. Nach dem farbenreichen Drama der vorangegangenen *scena* verwundert die Dürre und Eintönigkeit der Musik. Man fragt sich, ob das hier dramatischer Realismus ist – die Störung aus dem Schlaf und die Zurechtweisung (das vielfach wiederholte ‚warum‘) – oder gar eine sanfte Satire? Es ist vielleicht eine jener Gelegenheiten für Bach, auf Kosten seiner Leipziger Zuchtmeister ein bisschen Spaß zu haben?

Dann folgt ein zweites Seestück, ebenso ungewöhnlich wie der vorangegangene Sturm, in Form einer Arie für Bass, zwei Oboen d’amore und Streicher. Die im Oktavabstand geführten Streicher lassen an den Sog der Gezeiten und das Auftürmen der Wellen denken, denen Jesus Einhalt gebietet, bevor sie auslenken: ‚Schweig! Schweig!‘ und ‚Verstumme!‘. Weder Bachs autographe Partitur noch die originalen Parts enthalten in irgendeiner Art hilfreiche Angaben zur Artikulation (was natürlich ihre Aufnahme in seine Aufführungen nicht notwendigerweise ausschließt). Wir haben mit verschiedenen Varianten von Verschleifungen und örtlich begrenzten Crescendi experimentiert, die einen Schlag früher als ihr natürlicher Wellenkamm beendet werden. Dies

schien idiomatisch und auf das Bild bezogen zu funktionieren, ebenso das abschließende Ritornell, das geschmeidig und weich gespielt wurde, als gehorche es nun Christi Befehlen. Dass der Sturm gestillt ist, kommt in dem Rezitativ des Alt-Solisten (Nr. 6) zum Ausdruck, ebenso in dem abschließenden Choral, der siebten Strophe von Johann Francks Lied ‚Jesu, meine Freude‘ – ein hervorragender Abschluss für dieses ungewöhnliche und echte *dramma per musica*.

Als Binnenländer mag Bach nie einen richtigen Sturm auf dem Meer erlebt haben, bei einem seiner Lieblingsautoren, Heinrich Müller, einem Theologe aus dem 17. Jahrhundert, ist es eher wahrscheinlich: Müller lebte an der Ostsee, in Rostock, und kommentierte wortgewandt den Vorfall aus dem Matthäusevangelium. Für einen wirklich gläubigen Menschen bedeutet die Reise in ‚Christi Schifflein‘, dass er die Unbilden des Lebens und Wetters erfährt, jedoch unversehrt aus ihnen hervorgeht: ‚ein *paradoxum* mitten in der Unruhe voller Ruhe‘. Eine tropologische Interpretation, möchte man hoffen, war für Bach Rechtfertigung genug, die biblische Geschichte so wunderbar originell und ja, dramatisch auszugestalten, ein Vorgeschmack auf seine *Johannes-Passion*, deren Uraufführung gerade einmal gut zwei Monate fern lag. Doch wir können ziemlich sicher sein, dass Leipziger Ratsherren wie Dr. Steger, der neun Monate zuvor unter dem Vorbehalt ‚und hätte der solche *Composiciones* zu machen, die nicht *theatralisch* wären‘ für Bach als Kantor gestimmt hatte, die Haare zu Berge gestanden haben.

Es bestand keine Gefahr, dass Bachs Fortsetzung für diesen Sonntag im folgenden Jahr ins Triviale

ableiten würde: Es gab keinen! Ostern lag 1725 so früh, dass ein vierter Sonntag nach Epiphania nicht existierte, und erst zehn Jahre später, gleich nach der Uraufführung seines *Weihnachtsoratoriums*, machte sich Bach wieder an die Arbeit, um BWV 14 **Wär Gott nicht mit uns diese Zeit** zu komponieren. Hier kehrt er absichtlich zu der Form seines zweiten Leipziger Zyklus zurück, die den Choral zugrunde legt, und nimmt als Ausgangspunkt Luthers Kirchenlied (eine Paraphrase von Psalm 124), das offensichtlich an diesem Sonntag in Leipzig seit unerdenklichen Zeiten gesungen worden war. Aber statt mit einer Choralphantasie zu beginnen, stellt er sich einer neuen Herausforderung: jede Choralzeile gleichmäßig zwischen den vier Gesangsstimmen (von Streichern verdoppelt) aufzuteilen, erst als fugierte Exposition, die sofort durch ihre Umkehrung beantwortet wird, dann augmentiert durch unisono geführte Oboen und Corno da caccia. Damit wird eine komplexe Polyphonie geschaffen, die fünf richtige Stimmen umfasst (sechs, wenn die Continuolinie ausschert und die Bassstimme nicht mehr verdoppelt) und hinsichtlich Technik und sogar Atmosphäre eine Ähnlichkeit mit dem Anfangschor von BWV 80 *Ein feste Burg* andeutet. Es ist eine trotzige, ehrfurchtgebietende Entgegnung auf das frühere *Jesus schläft*, eine Entgegnung, die der heimgesuchten Schar von Gläubigen – ‚die so ein armes Häuflein sind‘ – durch ein dichtes Netz stützenden Kontrapunkts ein klares Bild von Gottes unumgänglichem Schutz präsentiert. Beide sich anschließenden Arien sind für das Ohr sehr viel angenehmer, wengleich technisch anspruchsvoll. Die Arie für Sopran (Nr. 2) mit einem Streichersatz, der an das Dritte Brandenburgische Konzert

erinnert, enthält das Horn im höchsten Register (im autographen Part als *Corno a force* und *tromba* bezeichnet), das trotzig die von der Singstimme demonstrierte Stärke angesichts der ‚Tyrannie‘ der Feinde unterstützt. Bach war klug genug, seinen wunderbaren Seestücken von BWV 81 nicht nachzueifern, und nimmt hier nur flüchtig Bezug auf den Sturm, einmal in dem knochigen Tenor-Rezitativ (Nr. 3), dann in der robusten, gavotteähnlichen Arie für Bass und zwei Oboen (Nr. 4), die sich auf Gottes Abwehr der ‚wilden Wellen‘ der Feinde konzentriert, die sich ‚uns aus Grimm entgegenstellen‘. Die sanft plätschernde Bewegung der unbedrohlich vorüberziehenden Achtel im abschließenden Choral mag zufällig sein, da als Bild nun der Vogelfänger dient, aus dessen Schlingen sich die Seele befreit.

Da in diesen Kantaten – für den zweiten und den vierten Sonntag nach Epiphania – der Chor relativ wenig zum Einsatz kommt, beschloss ich, die längste der Motetten Bachs, BWV 227 **Jesu, meine Freude** (zufällig einer der Choräle für das Fest, die vertont wurden) sowohl in dieses als auch das Programm von Greenwich aufzunehmen. Selbst nach unzähligen, über viele Jahre gehenden Versuchen, zu ihrem Kern vorzudringen, bin ich immer noch der Meinung, dass sie ungeheure – und lohnende – Herausforderungen bietet. Man muss garantieren, dass es keine ‚jener uranfänglichen Kollisionen zwischen Gesang und Text gibt‘ (George Steiner), dem wirkungsreichen Verschachteln der strengen Predigten des Heiligen Paulus an die Römer mit Johann Francks lebendigen und zuweilen zuckersüßen Choralversen und der Art, wie Bach sie mit beispiellose Einfallsreichtum harmonisiert, Gefallen abgewinnen. Musikforscher,

die mit der Mode gehen, würden sagen, die Motette sei eine Kompilation, zusammengesetzt aus den Überbleibseln von ‚Es ist nun nichts‘ (zweiter Satz) und der Fuge ‚Ihr aber seid nicht fleischlich‘. Ich kann kaum glauben, dass ein anderer als Bach sich die brillante, chiastische Form dieser elfstimmigen Motette ausgedacht haben könnte, noch dazu als allererstes Stadium einer geplanten Komposition.

Bei nur zwei Kantaten für dieses spezielle Fest nach Epiphania war noch Platz für eine weitere ‚Wasser‘-Kantate, BWV 26 **Ach wie flüchtig, ach wie nichtig**, im November 1724 komponiert, die auf unserer Kantatenspilgerreise (da Ostern 2000 so spät lag, gab es keinen vierundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis) sonst keine Chance gehabt hätte. Wie bei vielen Kantaten Bachs der späten Trinitatiszeit ist das zentrale Thema die Kürze des menschlichen Lebens und die Eitelkeit der irdischen Hoffnungen. Bach legt seiner Kantate einen Absatz aus den dreizehn Strophen eines Kirchenliedes von Michael Franck (1652) zugrunde, das in Leipzig und Dresden zum Liedprogramm für diesen Sonntag gehörte. Das instrumentale Ritornell zu der einleitenden Choralfantasie ist ein gewaltiges Stück musikalischer Feinbäckerei. Lange bevor Francks Hymnus einsetzt (Sopranstimmen, vom Cornetto verdoppelt), wartet Bach mit einem Vergleich des Menschenlebens mit einem aufziehenden Nebel auf, der bald wieder weichen wird. Flüchtige, im Pedal angedeutete Skalen, die sich kreuzen und noch einmal verkreuzen, vereinen und wieder teilen, schaffen eine trügerische, schwermütige Stimmung – die brillante Ausgestaltung einer Idee, die er schon einmal in Weimar hatte (1714/16), als er einen Orgelchoral zu einer

vereinfachten Fassung von Francks Lied schrieb (BWV 644).

In der zweiten Strophe vergleicht Franck die ‚Lebenstage‘ der Menschen mit einem ‚rauschend Wasser‘, Tropfen, die ‚in den Abgrund schießen‘ und sich zerteilen, ein Bild, wie es die Romantiker liebten. Könnte Goethe Francks Choral gekannt haben, als er seinen wunderbaren ‚Gesang der Geister über der Wassern‘ irgendwann in den 1780er Jahren in Weimar schrieb? Urromantisch mutet die Weise an, wie Bach Francks Verse für Tenor, Flöte, Violine und Continuo vertont (No.2), wobei jeder Musiker immer wieder andere Aufgaben erhält – sie antworten, imitieren, wiederholen oder verdoppeln einander – und auf seine Art doch immer beiträgt zu der beharrlichen Zielstrebigkeit des hinabstürzenden Stroms. Es ist eine Technik, die Schubert bewundert haben mag, als er Goethes Gedicht für Männerchor vertonte – nicht weniger als viermal. Das Leben als Nebelschwaden, dann als reißender Gebirgsbach; jetzt hat Bach mit der Zerstörung des Materials zu tun, ‚bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt‘. Er besetzt diesen ‚Totentanz‘ mit drei Oboen und Continuo, die seinen Bass-Solisten in einer imitierten Bourrée stützen (Nr. 4). Wo man erwarten würde, dass diese Oboentrinität eine Stimmung irdischen (fast evangelikalen) Poms entfaltet, wird ihre Rolle mit dem bewegenden Einsatz des Sängers allmählich immer subversiver und bildhafter, zunächst in der pochenden Begleitung, die das Gefüge jener ‚irdischen Schätze‘, durch das sich die Menschen verführen lassen, zu unterminieren scheint, dann durch fransige Figuren, die für die züngelnden Flammen stehen, von denen sie bald zu Asche verbrannt werden, und schließlich in

rasenden Sechzehntelskalen aus Quartsextakkorden für jene ‚wallenden Fluten‘, die alle weltlichen Dinge auseinander reißen werden. Am einfallsreichsten von allem sind vielleicht die zwei kurzen Secco-Rezitative, in denen Bach den vergänglichen menschlichen Ehrgeiz beschreibt (Nr. 3) und wie ‚die höchste Herrlichkeit und Pracht‘ ebenfalls eines Tages zu ‚Staub und Asche‘ werden wird (Nr. 5). Ebenso wunderbar wie die Deklamation ist die Wortmalerei. Jedes dieser Rezitative könnte allein stehen, als allgemeine Lehre von den letzten Dingen und als Bachs persönliche Art, die Botschaft in eine Musik von phänomenaler Ökonomie und Prägnanz einzuschließen.

Das Innere der Romsey Abbey ist insofern eine Offenbarung, als es gepflegte Anmut mit den schönen Proportionen romanischer Stämmigkeit verbindet. Es schreit nach Musik. 907 von König Alfreds Sohn Edward als Nonnenkloster gegründet, wurde die Kirche von den Dänen geplündert, von den Sachsen wieder aufgebaut und dann noch einmal von den Normannen geplündert. Sie entging zu der Zeit, als die Klöster aufgelöst wurden, dem Schicksal, eine pittoreske Ruine zu werden, als die Bürger von Romsey 1544 die weise Entscheidung trafen, sie für £100 als ihre Pfarrkirche zu kaufen. Das Schiff wird von drei gedeckten Arkaden, Empore und Lichtgaden flankiert. Wenn man den Blick nach Westen richtet, erkennt man, dass die letzten drei Bögen, die zwei letzten Erker der Empore und fast der gesamte Lichtgaden frühgotisch sind, nicht normannisch. Dann, ein Erker vor der Vierung, ändert sich der Rhythmus: Hier befinden sich, als stämmigste von allen, zwei riesige zylindrische Säulen, die über zwei Stockwerke aufragen. Überall sind Spuren

von Baumeistern des 12. und 13. Jahrhunderts vorhanden, die mit neuen Stilen und Motiven aus dem Ausland experimentierten – so wie Bach es tat, als er dem italienischen Konzert begegnete. Welchen Reim mögen die aus Stein gemeißelten, von den Kragsteinen auf uns herabspähenden Figuren sich wohl aus all dem gemacht haben?

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Fourth Sunday after Epiphany

CD 7

Epistle Romans 13:8-10; Colossians 1:9-14 (BWV 26)

Gospel Matthew 8:23-27; Matthew 9:18-26 (BWV 26)

BWV 26

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (1724)

(For the Twenty-fourth Sunday after Trinity)

1. Coro

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

ist der Menschen Leben!

Wie ein Nebel bald entsteht

und auch wieder bald vergehet,

so ist unser Leben, sehet!

2. Aria: Tenor

So schnell ein rauschend Wasser schießt,

so eilen unser Lebenstage.

Die Zeit vergeht, die Stunden eilen,

wie sich die Tropfen plötzlich teilen,

wenn alles in den Abgrund schießt.

BWV 26

Ah how fleeting, ah how trifling

1. Chorus

Ah how fleeting, ah how trifling

is the life of man!

As a mist rises

and then quickly vanishes,

behold, thus is our life!

2. Aria

As swiftly as the rushing water gushes,

our days on earth hasten by.

Time passes, hours rush past,

just as raindrops suddenly scatter,

when all hurtles into the abyss.

3. Recitativo: Alt

Die Freude wird zur Traurigkeit,

die Schönheit fällt als eine Blume,

die größte Stärke wird geschwächt,

es ändert sich das Glück mit der Zeit,

bald ist es aus mit Ehr und Ruhme,

die Wissenschaft und was ein Mensch dichtet,

wird endlich durch das Grab vernichtet.

4. Aria: Bass

An irdische Schätze das Herz zu hängen,

ist eine Verführung der törichten Welt.

Wie leichtlich entstehen verzehrende Glut,

wie rauschen und reißen die wallenden Fluten,

bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt.

5. Recitativo: Sopran

Die höchste Herrlichkeit und Pracht

umhüllt zuletzt des Todes Nacht.

Wer gleichsam als ein Gott gesessen,

entgeht dem Staub und Asche nicht,

und wenn die letzte Stunde schläget,

dass man ihn zu der Erde trägt

und seiner Hoheit Grund zerbricht,

wird seiner ganz vergessen.

6. Choral

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

sind der Menschen Sachen!

Alles, alles, was wir sehen,

das muss fallen und vergehen.

Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen.

Text: Michael Franck (1, 6); anon. (2-5)

3. Recitative

Joy turns to sadness,

beauty fades like a flower,

the greatest strength is rendered weak,

fortune changes with time's passing,

soon it is over with honour and fame,

knowledge and what a man creates

is finally destroyed by the grave.

4. Aria

For the heart to cling to earthly pleasures

is a temptation for our foolish world.

How easily consuming flames are formed,

how surging waves rush and roar,

till all things shatter and collapse in ruin.

5. Recitative

The greatest splendour and pomp

is veiled at last by the night of death.

He who sat enthroned as a god

will not escape the dust and ashes,

and when the final hour strikes

for him to be put into the earth

and his grandeur to be rent asunder,

he will be quite forgotten.

6. Chorale

Ah how fleeting, ah how trifling

are all mortal matters!

All things, all things that we see

shall fall at last and perish.

Who fears God shall live forever.

7 1. Aria: Alt

Jesus schläft, was soll ich hoffen?
 Seh ich nicht
 mit erblasstem Angesicht
 schon des Todes Abgrund offen?

8 2. Recitativo: Tenor

Herr! warum trittst du so ferne?
 Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not,
 da alles mir ein kläglich Ende droht?
 Ach, wird dein Auge nicht durch meine Not bewegt,
 so sonst nie zu schlummern pfleget?
 Du wiesest ja mit einem Sterne
 vordem den neubekehrten Weisen,
 den rechten Weg zu reisen.
 Ach, leite mich durch deiner Augen Licht,
 weil dieser Weg nichts als Gefahr verspricht.

9 3. Aria: Tenor

Die schäumenden Wellen von Belial's Bächen
 verdoppeln die Wut.
 Ein Christ soll zwar wie Wellen stehn,
 wenn Trübsalswinde um ihn gehn,
 doch suchet die stürmende Flut
 die Kräfte des Glaubens zu schwächen.

10 4. Arioso: Bass

Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?

1. Aria

Jesus sleeps, what hope is there for me?
 Can I not see
 with ashen countenance
 death's abyss gaping wide?

2. Recitative

Lord! Why art Thou so far from me?
 Why conceal Thyself in time of need,
 when all things threaten me with a pitiful end?
 Alas, does my distress not trouble Thine eyes,
 that were never wont to rest in slumber?
 Thou didst show once, by means of a star,
 the newly converted wise men
 the proper path to travel.
 Ah, lead me by the light of Thine eyes,
 for this path promises naught but danger.

3. Aria

The foam-crested billows of Belial's waters
 redouble their rage.
 A Christian, it is true, should rise up like waves,
 when winds of sorrow surround him,
 but the raging flood seeks
 to weaken the power of faith.

4. Arioso

O ye of little faith, why are ye so fearful?

11 5. Aria: Bass

Schweig, aufgetürmtes Meer!
 Verstumme, Sturm und Wind!
 Dir sei dein Ziel gesetzt,
 damit mein auserwähltes Kind
 kein Unfall je verletzt.

12 6. Recitativo: Alt

Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort,
 mein Helfer ist erwacht,
 so muss der Wellen Sturm, des Unglücks Nacht
 und aller Kummer fort.

13 7. Choral

Unter deinen Schirmen
 bin ich vor den Stürmen
 aller Feinde frei.
 Lass den Satan wittern,
 lass den Feind erbittern,
 mir steht Jesus bei.
 Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
 ob gleich Sünd und Hölle schrecken,
 Jesus will mich decken.

*Text: Johann Franck (7); Matthew 8:26 (4);
 anon. (1-3, 5-6)*

5. Aria

Be silent, O towering sea!
 Be still, storm and wind!
 Let a boundary be set you,
 that my own chosen child
 should never suffer harm.

6. Recitative

Happy am I, my Jesus speaks,
 my Helper has awoken,
 the raging waves, misfortune's night
 and all sorrow must now end.

7. Chorale

Under Thy protection
 I am set free from the assaults
 of all my enemies.
 Let Satan rage,
 let the foe grow bitter,
 Jesus will stand by me.
 Though lightning cracks and flashes,
 though sin and Hell strike terror,
 Jesus will protect me.

14 1. Coro (Choral)

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
so soll Israel sagen,
wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
wir hätten müssen verzagen,
die so ein armes Häuflein sind,
veracht' von so viel Menschenkind,
die an uns setzen alle.

15 2. Aria: Sopran

Unsre Stärke heißt zu schwach,
unserm Feind zu widerstehen.
Stünd uns nicht der Höchste bei,
würd uns ihre Tyrannei
bald bis an das Leben gehen.

16 3. Recitativo: Tenor

Ja, hätt es Gott nur zugegeben,
wir wären längst nicht mehr am Leben,
sie rissen uns aus Rachgier hin,
so zornig ist auf uns ihr Sinn.
Es hätt uns ihre Wut
wie eine wilde Flut
und als beschäumte Wasser überschwemmet,
und niemand hätte die Gewalt gehemmet.

17 4. Aria: Bass

Gott, bei deinem starken Schützen
sind wir vor den Feinden frei.
Wenn sie sich als wilde Wellen
uns aus Grimm entgegenstellen,
stehn uns deine Hände bei.

1. Chorus (Chorale)

If it had not been the Lord who was on our side,
now may Israel say,
if it had not been the Lord who was on our side,
we should have despaired,
we who are such a tiny band,
despised by so much of mankind,
who all rise up against us.

2. Aria

They say our strength is too weak
to withstand our foe.
If the Lord did not stand by us,
their tyranny would soon threaten
our very being.

3. Recitative

Yea, had God only allowed it to happen,
we would have long since ceased to live,
their vengeance would have ravished us,
so furiously do they oppose us.
Their rage,
like violent floods,
would have drowned us with foaming waters,
and no one could have stemmed their might.

4. Aria

God, through Thine own strong protection,
we are freed of our foes.
When they, as violent waves,
rage against us,
Thy hands will still protect us.

18 5. Choral

Gott Lob und Dank, der nicht zugab,
dass ihr Schlund uns möcht fangen.
Wie ein Vogel des Stricks kömmt ab,
ist unsre Seel entgangen:
Strick ist entzwei, und wir sind frei;
des Herren Name steht uns bei,
des Gottes Himmels und Erden.

Text: Martin Luther (1, 5); anon. (2-4)

BWV 227

Motet: Jesu, meine Freude (1723)

19 Jesu, meine Freude,
meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
ach, wie lang, ach, lange
ist dem Herzen bange
und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
außer dir soll mir auf Erden
nichts sonst Liebbers werden.

20 Es ist nun nichts Verdammliches an denen,
die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem
Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.

21 Unter deinem Schirmen
bin ich vor den Stürmen
aller Feinde frei.
Lass den Satan wittern,
lass den Feind erbittern,

5. Chorale

All praise and thanks to God, who did not let
their teeth devour us.
As a bird escapes the fowler's snare,
our soul too has escaped:
the snare is destroyed, and we are free;
our help is in the name of the Lord,
the God of heaven and earth.

BWV 227

Motet: Jesus, my joy

Jesus, my joy,
my heart's delight,
Jesus, my treasure!
Ah! how long, how long
has my heart been troubled
and desirous of Thee!
Lamb of God, my bridegroom,
nothing on earth can be
dearer to me than Thee.

Damnation befalls not those who are in Christ,
and who pursue not the flesh but the spirit.

Beneath Thy shield
I am protected from the raging storms
of all my enemies.
Let Satan storm,
let the foe rage,

mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

22 Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.

23 Trotz dem alten Drachen,
trotz des Todes Rachen,
trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
ich steh hier und singe
in gar sicherer Ruh.
Gottes Macht hält mich in Acht;
Erd und Abgrund muss verstummen,
ob sie noch so brummen.

24 Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnt. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.

25 Weg mit allen Schätzen!
du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
ich mag euch nicht hören,
bleibt mir unbewusst!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
soll mich, ob ich viel muss leiden,
nicht von Jesu scheiden.

Jesus will stand by me!
Though there now be thunder and lightning,
though sin and Hell spread terror,
Jesus will protect me.

For the law of the spirit, which gives life in Christ Jesus, has liberated me from the law of sin and death.

Despite the old dragon,
despite the jaws of death,
despite the fear of death!
Rage, O world, and rear up,
I shall stand here and sing
in confident tranquillity!
I respect God's might;
earth and abyss will be silenced,
however much they now demur.

But ye are not of the flesh but of the spirit, so strangely does God dwell in you. But he who has not the spirit of Christ is not His.

Away with all riches,
thou art my delight,
Jesu, my desire.
Away with you, vain honours,
I shall not give ear to you,
do not enter my mind!
Misery, distress, affliction, shame and death,
though I must suffer much,
shall not part me from Jesus.

26 So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.

27 Gute Nacht, o Wesen,
das die Welt erlesen,
mir gefällt du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
bleibet weit dahinten,
kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
dir sei ganz, du Lasterleben,
gute Nacht gegeben.

28 So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnt, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, dass sein Geist in euch wohnt.

29 Weicht, ihr Trauergeister,
denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
muss auch ihr Betrüben
lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Text: Johann Franck; Romans 8:1, 2, 9-11

When Christ is in you, the body is dead to sin, but the spirit is life for the sake of righteousness.

Farewell, O you
who have chosen the world;
I do not love you.
Farewell, O sins,
stay far behind me,
never come to light again!
Farewell, O pride and pomp!
Life of wickedness,
may you be wreathed in night!

Now the spirit of him who raised Jesus from the dead lives in you; the same who raised Jesus from the dead shall give life to your mortal bodies because the spirit lives in you.

Depart hence, you spirits of sadness,
for the Lord of my joy,
for Jesus enters.
To those whom God loves,
even their sorrow
must be sweetened.
Though I endure mockery and scorn on earth,
thou art still my Jesus, my joy,
in the midst of my suffering.

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