

21

For the Sunday after Ascension Day  
44 / 150 / 183

#### Sherborne Abbey

Once the Cathedral seat of St Aldhelm, preacher, scholar and singer, and of the twenty-six Saxon bishops who succeeded him, Sherborne Abbey was built in the late eleventh century to adjoin an older Saxon church. Shared uneasily between Benedictine monks and the townspeople with their own secular priests, the Abbey was set alight in 1435, the walls, crossing and choir still visibly reddened by the heat of the fire. It took a century to complete the process of restoring and 'perpendicularising' the Norman building, and once the monks had been expelled in 1539 the parish gained, in effect, a new church at a cost of a hundred marks, or £66 13s 4d, complete with dazzling fan vaulting atop the old Norman aisle walls and arcade columns supported neither by

pinnacles nor by flying buttresses. Instead of meeting the central ridge (as in King's College Chapel), the fans are set back very slightly, the gap filled with an intricate pattern of ribs with carved bosses at their main intersections.

Ham stone is so much warmer than Purbeck marble, and you could sense the musicians' spirits lift as they made their way into the Abbey following last week's Ascension Day cantatas in the impressive but chilly sobriety of Salisbury Cathedral, thirty miles to the east. Our programme for Exaudi began with a work once considered spurious but now generally accepted by scholars as Bach's first cantata. Though BWV 150 **Nach dir, Herr, verlanget mich** has no specified liturgical designation, its underlying theme – the believer's hopes of redemption in the hurly-burly of life – is particularly apt in the period between Easter and Ascension. We had given it five weeks before on Low Sunday in Arnstadt (Thuringia), its likely place of origin, where the 20-year old Bach in his first salaried post had to contend with a far from ideal group of performers (see SDG Vol 23). I was eager to revisit this intriguing, if slightly experimental, cantata, his opus 1 as it were, and to observe any internal growth or change that might have taken place by osmosis in the intervening weeks.

Three things struck me. First was a sense of the care and consideration which had gone into the initial assembly of the text – three quotations from Psalm 25 concerned with prayer (No.2), guidance (No.4) and steadfastness (No.6), interleaved with three stanzas of anonymous verse. Bach gives vivid pictorial expression to the tussle experienced by the believer between the need to survive in a world of

tribulation and the imperative of holding on, secure in God's protection. My second impression, notwithstanding other stylistic models (Nikolaus Bruhns in terms of the permutation fugues, and Bach's early interest in Albinoni's trio sonatas Op.1 (1694)), was of the clear debt the cantata owes to the surviving motets and sacred concertos of Johann Christoph Bach (1642-1703). He was JS Bach's first cousin-once-removed, known to him during his infancy as the organist of St George's, Eisenach, where he sang as a chorister, and the one ancestor he later singled out with the epithet, the '*profound* composer'. It was Johann Christoph, incidentally, who as *de facto* head of the family in 1702 (the year before his death) may have guided his young cousin and the Arnstadt town council towards one another when a vacancy for organ-assessor and organist of the *Neue Kirche* presented itself. The third feature to strike me on this occasion was the extent to which this little cantata is, in a sense, a blueprint for the more imposing Mühlhausen cantatas (BWV 131 and 71) Bach was soon to compose. The motivic links between the opening sinfonia and the ensuing Psalm verse, and the way the music is fluidly adjusted to the *Affekt* of each line of the text, is in clear anticipation of his similarly structured *Aus der Tiefen* (BWV 131), while the gentle lapping of the violin figuration and the slow oscillations of the bassoon in the prelude section of the sixth movement 'Meine Augen sehen' could be seen as a dummy run for the gorgeous turtle-dove chorus in *Gott ist mein König* (BWV 71, No.6).

This time around we were searching for a more sensuous, mezzo-tinted sonority for this movement, a clearer aural inscription of all twenty-six rungs of

the tonal ladder in No.4, a quicker and more graphic rendition of the storm-buffed cedar trees in No.5, and a more spacious way with the closing *chaconne*, balancing its portrayal of human affliction, very much a Johann Christoph speciality, above the true foundation of hope and faith (its *ostinato* bass). Traces of Bach's performance style are few and far between, even in movements such as Nos 2 and 4 of this cantata with their explicit tempo changes. It takes practice to find the most convincing proportions between the sections, a *tempo giusto* for each movement, a convincing balance between voices and instruments both contrapuntally and chordally, and above all the right 'tone' for each line and every word of the text.

The two Leipzig cantatas Bach wrote for Exaudi share the title **Sie werden euch in den Bann tun**, Jesus' warning to his disciples that 'They shall put you out of the synagogues' (John 16:2). Both in their separate ways depict an earthly voyage beginning with the prophecy of imminent persecution and the need for submission and surrender to the Holy Spirit. But there the similarity ends. BWV 44 was composed as part of Bach's first Leipzig cycle in 1724 and opens with a G minor prelude, a trio sonata for two oboes and continuo bassoon cast as an expressive lament, one which fans out into a quintet with the entry of the *Vox Domini*. For here, unusually for Bach and more typical of Schütz, the voice of Christ is assigned to two voices (tenor and bass) rather than one. In a way then more characteristic of Telemann, this leads without a break into a seismic 'turba' chorus, 'Yea, the time cometh that whosoever killeth you will think he doeth God service'. It is punchy and arresting,

with abrupt drops in volume at the words 'wer euch tötet' and, at only thirty-five bars long, a potent cameo, a shocking persecution scene such as the world has seen repeatedly since the time of the early Christians. In its use of *figura corta* and the chromatic treatment by means of melismas on the word 'tötet' (kills), it is very similar to the 'Kreuzige' choruses from the *St John Passion*, which had received its first performance only six weeks earlier. Dürr observes that this cantata shares with three other post-Easter cantatas from the following year's cycle (BWV 6, 42 and 85) a similarity in overall design and in the emphasis placed on Christian suffering in the world. From this one might speculate that those three cantatas were perhaps planned by Bach to be incorporated into his first Leipzig cycle along with BWV 44, but were put on hold until the following year as a result of his having over-extended himself in composing and preparing the *St John Passion* in March 1724. With limited creative energy left for new composition, and in order to complete his first Leipzig cycle, he resorted to earlier cantatas (BWV 131, 12, 172 and 194) and to recycling secular material from his Cöthen years (BWV 66, 134, 104, 173 and 184).

Bach follows this opening chorus with a serene, elegiac C minor aria for alto with oboe, 'Christians on earth must be Christ's true disciples', in which even the inevitable 'torment, exile and sore affliction' in the B section is presented as though temporary, soon to be 'blissfully overcome'. Then we are back to a chorale which we encountered twice in early January, 'Ach Gott, wie manches Herzeleid' ('Ah God, what deep affliction'), with its insistence on the heart's pain and the narrow way to heaven. On this occasion it is

assigned to the tenor over a bass line possibly modelled on the organ chorales of Georg Böhm, Bach's Lüneburg teacher, as it moves wearily and chromatically, yet still at twice the speed of the vocal melody it announces (No.4). The pivotal point of the whole cantata occurs in a pithy recitative for the bass (No.5) describing the evil power of the Antichrist. It uses the Baroque image of Christians likened to the branches of palm trees which, when weighted down, grow ever higher. This leads to a skilfully crafted aria for soprano with two oboes and strings, 'Es ist und bleibt der Christen Trost'. Here Bach fuses elements of dance and song to capture in an Arcadian metaphor how 'after such tribulations the sun of gladness soon laughed'. The vocal line is adorned with tripletised melismas suggesting the singer's laughter at the impotent fury of the elements (cue for a vivid build-up of storm clouds, emblematic of affliction). To complete the journey from persecution to joy Bach turns once again to Heinrich Isaac's great 'Innsbruck' tune for his closing chorale, recalling its recent appearance in the *St John Passion* where it voiced the hurt reaction of the Christian community at the cuffing ('Backenstreich') Jesus receives during the Sanhedrin trial.

Bach's second setting of **Sie werden euch in den Bann tun** (BWV 183) a year later, this time to a text by Christiane Mariane von Ziegler, is of even higher artistic calibre, and directed towards a different theological target. It is as though Bach and Ziegler, either independently or with promptings by the Leipzig clergy, decided to give a more positive gloss to the Gospel reading than in the previous year. With Pentecost looming perhaps Bach persuaded

his poet to review and reassemble with him many of the theological themes that he had brought to the surface in earlier weeks: worldly persecution (No.1), suffering mitigated by Jesus' protection (No.2), comfort afforded by Jesus' spirit (No.3), surrender to the guidance of the Holy Spirit (No.4), and the Spirit's role in pointing to prayer as humanity's means to obtain divine help (No.5). The opening *Spruch*, a five-bar *accompagnato*, is assigned here to four oboes (two d'amore and two da caccia) unique in Bach's output outside his *Christmas Oratorio* – one in which he also inscribes an ascent by the first oboe to symbolise in miniature the upward journey out of despair. It is as terse and dramatic a curtain-raiser to a cantata as Bach ever wrote, so different from his solution the previous year when for the identical line he took eighty-seven bars for the duet and a further thirty-five bars for the chorus! There follows an epic aria in E minor for tenor with four-stringed cello piccolo, in which the singer protests that he does not fear the terror of death, while every ornate, feverish syncopation and rhythmic sub-pattern belies this. Meanwhile the cello maintains its serene and luminous course with sweeping arpeggios. Viewed one way the aria is an intimate *scena* in which we can follow the believer as he struggles to overcome his fear of persecution and of coming to a sticky end, sustained all the while by the soothing sounds of his companion, the 'Schutzarm' (Jesus' protective arm) referred to in the text – the cello piccolo. (I found myself comparing this to the relationship Philip Pullman describes in *His Dark Materials* between individuals and their 'daemons'.) By the end of the B section the penitent seems to have gained in

confidence as a modulation to G major points to the 'reward' soon to be meted out to his persecutors. It is a long aria, hugely demanding of both singer and cellist. Under Sherborne's honey-coloured fan vaulting the effect was ethereal and utterly captivating.

Re-establishing the positive key of G major for a single bar before falling back into E minor, the alto *accompagnato* 'Ich bin bereit' ('I am prepared to give up my blood and wretched life for Thee, my Saviour') is characterised by four four-note exchanges between the two pairs of oboes, which we deployed antiphonally. Chafe identifies a 'transformational harmonic event' in the tritone-related juxtaposition of f sharp and C (already anticipated in the B section of the previous aria), one that reflects 'the experience of the Spirit within' in response to an admission of sudden human weakness ('should there be perhaps too much for me to suffer'). This serves to clarify the spiritual thematic progression of this cantata (far clearer to plot than its predecessor, BWV 44), as it culminates in a switch to C major for the soprano aria (No.4). This is an exuberant and elegant triple-timed dance intended, it seems, to celebrate the Spirit's effect on the believer, and in which the two da caccias act as go-betweens, doubling the first violins at the lower octave and then taking off with their own garlanded melismas. Even here in the aria's B section Bach chooses to underline human frailty at prayer and a dependence on the Spirit's mediatory role by means of a modulatory plunge through the keys of d, g and c (just as he had done in BWV 87, No.6 two weeks ago), before settling back into C major. In addition he draws attention to the dialectic between the positive

workings of the Spirit (chirpy, upward melodic figures in the first violins doubled by the da caccias) and its dissipation in the murky recesses of the human heart (downward arpeggios in the continuo). Finally, with four oboes available to him, Bach imbues his closing chorale (to the tune of 'Helft mir Gottes Güte preisen' from one of Paul Gerhardt's hymns) with exceptionally rich middle voices, perhaps to reinforce the idea that 'knowing how to pray is the gift of the Spirit within'.

To balance the performance of BWV 150 with which we opened the programme, I chose a work by Johann Christoph Bach. His five-voiced motet **Fürchte dich nicht** could hardly be more different from his younger cousin's later eight-part setting (BWV 228): full of Schützian word patterns and the spinning out of exquisite polyphonic lines. Indeed, Johann Christoph may turn out to be the missing link between Schütz and J S Bach that German musicologists have been searching for, as a result of his having studied with Fletin, one of Schütz's pupils. Whether all the pieces that have been attributed to him are genuinely his and not by one of the four other Bachs with the identical name (including J S Bach's eldest brother) has yet to be resolved by scholars. This motet derives 'directly or ultimately from Thuringian sources whose context arguably suggests [this particular] Johann Christoph as their composer, but does not guarantee it', according to Daniel Melamed. Acquaintance and direct experience of conducting other works *known* to have been composed by J C Bach of Eisenach convinces me that this impressive and touching piece is indeed by him. It combines a celebrated text, 'Fear not: for I have redeemed thee, I have called thee by thy name;

thou art mine' from Isaiah (43:1), with a passage from St Luke's Gospel (23:43), 'Verily I say unto thee, today shalt thou be with me in paradise'. Held back for the first 38 bars which culminate with tender repetitions of 'Du bist mein' by the four lower voices, the sopranos now enter with the words 'O Jesu, du mein Hilf und Ruh', the sixth strophe of Johann Rist's *Kirchenlied* 'O Traurigkeit'. The effect is dramatic and poignant and the change of person with the use of 'du', first in reference to the believer (the lower four voices as a collective *Vox Domini*), then to Jesus (by the soprano-believer), is subtle and telling. It is music that seems to go beyond its text and leaves you dazed in its slipstream.

This was an uplifting programme given in a perfect architectural and acoustic setting to a receptive audience. As the applause died down and the musicians began to disperse, one lady exclaimed: 'Please don't go!'.

© John Eliot Gardiner 2008

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

## Für den Sonntag nach Himmelfahrt (Exaudi)

### Sherborne Abbey

Sherborne Abbey, einst Kathedrale des Heiligen Aldhelm, der als Prediger, Gelehrter und Sänger wirkte, danach Sitz der sechszwanzig angelsächsischen Bischöfe, die ihm folgten, wurde Ende des 11. Jahrhunderts an eine ältere angelsächsische Kirche angebaut. Die in unstetem Wechsel von Benediktinermönchen und Städtern mit ihren eigenen weltlichen Predigern benutzte Abbey fiel 1435 einem Brand zum Opfer, die Mauern, die Vierung und der Chor erinnern mit ihrer deutlich sichtbaren Rötung noch immer an die Hitze des Feuers. Es dauerte ein Jahrhundert, bis die Restaurierung und Anpassung des normannischen

Gebäudes an den spätgotischen Perpendicularstil abgeschlossen war, und nachdem die Mönche 1539 vertrieben worden waren, erhielt die Gemeinde tatsächlich eine neue Kirche zum Preis von 100 Mark, mitsamt einem überwältigenden Fächergewölbe über den alten normannischen Schiffswänden und Pfeilern, die weder von Fialen noch Strebebögen gestützt werden. Statt (wie in der King's College Chapel) an der zentralen Scheitellinie zusammenzustoßen, sind die Fächer leicht zurückgesetzt, wobei der Zwischenraum mit einem komplizierten Muster von Rippen gefüllt ist, die an ihren Hauptschnittpunkten gemeißelte Schlusssteine aufweisen.

Ham Stone ist sehr viel wärmer als Purbeck Marble, und es war zu spüren, wie sich die allgemeine Stimmung hob, als wir uns der Abbey näherten,

nachdem wir am Himmelfahrtstag der vergangenen Woche in der eindrucksvollen, aber kühlen Nüchternheit der Salisbury Cathedral, ungefähr fünfzig Kilometer weiter östlich, aufgetreten waren. Unser Programm für Exaudi begann mit einem Werk, das früher als Fälschung galt, in der Musikwissenschaft inzwischen aber als Bachs erste Kantate anerkannt ist. BWV 150 **Nach dir, Herr, verlangst mich** ist zwar nicht liturgisch gebunden, doch das Thema des Werkes – im Getriebe des Alltags die Hoffnung der Gläubigen auf Erlösung – eignet sich für den Zeitraum zwischen Ostern und Himmelfahrt besonders gut. Wir hatten es fünf Wochen zuvor am Weißen Sonntag im thüringischen Arnstadt aufgeführt, wo es vermutlich entstanden war und wo sich der zwanzigjährige Bach in seiner ersten Festanstellung mit einer alles andere als idealen Gruppe von Musikern begnügen musste (s. SDG Vol 23). Ich wollte mir diese faszinierende, wenn auch leicht experimentelle Kantate, gewissermaßen sein Opus 1, unbedingt noch einmal vornehmen, um irgendeinem inneren Wachstum oder einer Veränderung auf die Spur zu kommen, die sich in den dazwischenliegenden Wochen ereignet haben mochte.

Drei Dinge fielen mir auf. Da war zunächst die Sorgfalt und Überlegung, die Bach der Zusammenstellung des Textes hatte zuteil werden lassen – drei Zitate aus Psalm 25, die Zuversicht (Nr. 2), Führung (Nr. 4) und Standhaftigkeit (Nr. 6) zum Thema haben und von drei Strophen einer anonymen Dichtung durchsetzt sind. Bach verleiht dem Widerstreit in den Gedanken der Gläubigen zwischen der Notwendigkeit, in einer Welt der Drangsal zu überleben, und dem Gebot, unter Gottes sicherem Schutz durchzuhalten,

lebendigen Ausdruck. Mein zweiter Eindruck war, dass die Kantate, ungeachtet anderer stilistischer Einflüsse (Nikolaus Bruhns in der Permutationsfuge und Bachs frühes Interesse an Albinonis Triosonaten op. 1 von 1694), den überlieferten Motetten und geistlichen Konzerten von Johann Christoph Bach (1642–1703) viel zu verdanken hat. Dieser war Johann Sebastian Bachs Großcousin, den er in seiner Kindheit als Organisten der Georgenkirche in Eisenach, wo er als Chorknabe sang, erlebt und als ‚profunden Componisten‘ ins Licht gerückt hatte. Übrigens war es Johann Christoph, 1702 (dem Jahr vor seinem Tod) de facto Familienoberhaupt, der offensichtlich den Kontakt zwischen seinem jungen Vetter und dem Arnstädter Stadtrat forciert hatte, als eine Stelle als Organist an der Neuen Kirche in Aussicht stand. Drittens fiel mir bei dieser Gelegenheit auf, in welchem hohen Maße diese kleine Kantate gewissermaßen der Vorwurf zu den imposanteren Mühlhausener Kantaten ist (BWV 131 und 71), die Bach bald komponieren würde. So, wie er die motivischen Verbindungen zwischen der einleitenden Sinfonia und dem folgenden Psalmvers gestaltet und die Musik flüssig auf den Affekt der jeweiligen Textzeile abstimmt, nimmt er bereits deutlich die ähnlich angelegte Kantate *Aus der Tiefen* (BWV 131) vorweg, während das sanfte Schmeicheln der Violinfiguration und die langsamen Schwingbewegungen des Fagotts im Präludium des sechsten Satzes ‚Meine Augen sehen‘ als ein Probelauf für die wunderbare Chorvertonung des Psalmtextes ‚Du wolltest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltaube‘ in *Gott ist mein König* (BWV 71, Nr. 6) gelten können.

Diesmal suchten wir nach einem sinnlicheren,

dunkler getönten Klang für diesen Satz, nach einer deutlicher zu unterscheidenden Darbietung aller sechsundzwanzig Stufen der Tonleiter in Nr. 4, nach einer schnelleren und anschaulicheren Schilderung der vom Sturm zerzausten Zedern in Nr. 5 und schließlich nach einer Möglichkeit, der abschließenden Chaconne mehr Raum zu geben, ihre Schilderung menschlicher Leiden, eine besondere Spezialität Johann Christophs, besser abzusetzen gegen Hoffnung und Glauben, die das wahre Fundament (ihr ostinater Bass) sind. Hinweise auf Bachs Aufführungsstil sind sehr spärlich vorhanden, selbst in Sätzen wie Nr. 2 und Nr. 4 dieser Kantate mit ihren offenkundigen Tempoveränderungen. Es erfordert Übung, für die einzelnen Abschnitten die sinnvollsten Proportionen zu finden, für jeden Satz ein *tempo giusto*, zwischen den Stimmen und Instrumenten hinsichtlich Kontrapunkt und Akkordbewegung ein überzeugendes Gleichgewicht zu schaffen und vor allem in jeder Zeile und bei jedem Wort des Textes den richtigen ‚Ton‘ zu treffen.

Die zwei Leipziger Kantaten, die Bach für Exaudi schrieb, haben den Titel **Sie werden euch in den Bann tun** gemeinsam, Jesu Warnung an seine Jünger aus dem Johannes-Evangelium (16, 2). Beide schildern auf ihre eigene, voneinander unabhängige Weise eine irdische Reise, die mit der Prophezeiung drohender Verfolgung beginnt und für alle die Notwendigkeit beinhaltet, sich dem Heiligen Geist anzuvertrauen. Doch hier hört schon die Ähnlichkeit auf. Bach hatte BWV 44 1724 als Teil seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs komponiert. Das Werk beginnt mit einem Präludium in g-moll, einer Triosonate für zwei Oboen und Fagott als Continuo-

instrument, die als eindringliche Klage angelegt ist und sich zu einem Quintett auffächert, das den Einsatz der Vox Domini enthält. Denn hier, ungewöhnlich für Bach und eher typisch für Schütz, ist die Stimme Christi für zwei Stimmen (Tenor und Bass) und nicht nur eine bestimmt. In einer Weise, die eher typisch für Telemann ist, leitet sie in einen detonierenden Turba-Chor über: ‚Es kömmt aber die Zeit, dass, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran‘. Er ist von überwältigender Wucht, unvermittelt leiser werdend bei ‚wer euch tötet‘, und mit seinen gerade einmal fünfunddreißig Takten ein gewaltiger Edelstein, eine schockierende Verfolgungsszene, wie sie die Welt seit der Zeit der frühen Christen immer wieder erlebt hat. Mit seiner Figura corta und der Chromatisierung durch Melismen bei dem Wort ‚tötet‘ hat dieser Chor eine große Ähnlichkeit mit den ‚Kreuzige‘-Chören der *Johannes-Passion*, die gerade einmal sechs Wochen zuvor uraufgeführt worden war. Dürr bemerkt, diese Kantate beinhalte in ihrer Disposition und der Art und Weise, wie auf das Leiden der Christen in dieser Welt Nachdruck gelegt wird, Parallelen zu drei anderen nachösterlichen Kantaten des folgenden Jahrgangs (BWV 6, 42 und 85). Daraus ließe sich der Schluss ziehen, dass Bach möglicherweise geplant hatte, diese drei Kantaten gemeinsam mit BWV 44 in seinen ersten Kantatenjahrgang aufzunehmen, sie aber bis zum nächsten Jahr zurückstellen musste, weil er sich mit der Komposition und Vorbereitung der *Johannes-Passion* im März 1724 übernommen hatte. Weil ihm nicht sehr viel Zeit und Energie für eine neue Komposition für seinen ersten Leipziger Zyklus blieben, griff er auf frühere Kantaten zurück (BWV 131, 12, 172 und 194) und verwertete

Material aus weltlichen Werken seiner Köthener Zeit (BWV 66, 134, 104, 173 und 184).

Bach lässt auf diesen Eingangsschor eine getragene, elegische Arie in c-moll für Alt mit Oboe folgen, ‚Christen müssen auf der Erden Christi wahre Jünger sein‘, in der selbst die unvermeidlichen Heimsuchungen ‚Marter, Bann und schwere Pein‘ im B-Teil so präsentiert werden, als wären sie von kurzer Dauer und würden bald ‚selig überwunden‘. Danach kehren wir zu einem Choral zurück, dem wir bereits zweimal Anfang Januar begegnet waren, ‚Ach Gott, wie manches Herzeleid‘, und der den ‚trübsalvollen, schmalen Weg zum Himmel‘ beschreibt. Diesmal wird er vom Tenor vorgetragen, über einer Basslinie, die in der Manier, wie sie sich matt und in Halbtönen voranschleppt, möglicherweise nach dem Muster der Orgelchoräle Georg Böhms, Bachs Lehrer in Lüneburg, gearbeitet ist, und doch bewegt sie sich immer noch doppelt so schnell voran wie die vokale Melodie, die sie ankündigt (Nr. 4). Dreh- und Angelpunkt der ganzen Kantate wird das kernige Rezitativ für den Bass (Nr. 5), das die Heimtücke des Antichristen schildert. Es verwendet das in der Barockzeit gängige Bild, das die Christen mit Palmenzweigen vergleicht, ‚die durch die Last nur desto höher steigen‘, und leitet über zu einer kunstreich gestalteten Arie für Sopran mit zwei Oboen und Streichern, ‚Es ist und bleibt der Christen Trost‘. Hier verschmilzt Bach Tanz- und Liedelemente miteinander, um mittels einer arkadischen Metapher darzulegen, wie ‚doch nach den Trübsalstürmen die Freudensonne bald gelacht‘. Die mit triolisierten Melismen verzierte Gesangslinie weist auf das Gelächter hin, mit dem die Sängerin die ohnmächtige Wut der Elemente quitiert (das Signal,

das dräuende Sturmwolken aufziehen lässt, Symbol für die Heimsuchung). Um diese Reise durch die irdische Drangsal zu vollenden, greift Bach im Abschlusschoral noch einmal auf Heinrich Isaacs wunderbare ‚Innsbruck‘-Melodie zurück und erinnert daran, dass sie unlängst in der *Johannes-Passion* zu hören war, wo sie die schmerz erfüllte Reaktion der Christengemeinde auf den ‚Backenstreich‘ zum Ausdruck brachte, den Jesus bei seiner Gerichtsverhandlung vor dem Hohen Rat erhielt.

Bachs zweite Vertonung unter dem Titel **Sie werden euch in den Bann tun** BWV 183, ein Jahr später geschrieben, diesmal auf einen Text von Christiane Mariane von Ziegler, ist von noch höherem künstlerischen Format und auf ein theologisches Ziel anderer Art gerichtet. Sie erweckt den Anschein, als hätten Bach und Ziegler beschlossen, entweder unabhängig voneinander oder vom Leipziger Klerus dazu genötigt, das Evangelium etwas hoffnungsvoller auszulegen. Da Pfingsten immer näher rückte, mag Bach seine Textdichterin überredet haben, die zahlreichen theologischen Themen, die er in den Wochen zuvor ausgegraben hatte, sich noch einmal vorzunehmen und in eine neue Ordnung zu bringen: weltliche Verfolgung (Nr. 1), Ungemach, das Jesus durch seine schützende Hand lindert (Nr. 2), Trost, den Jesus durch seinen Geist spendet (Nr. 3), Vertrauen auf die Führung des Heiligen Geistes (Nr. 4) und schließlich die Aufgabe des Heiligen Geistes, die Menschen zu lehren, wie sie richtig beten sollen, um göttlichen Beistand zu erlangen (Nr. 5). Der einleitende Spruch, ein fünf Takte umfassendes *Accompagnato*, wird von vier Oboen (zwei *d' amore* und zwei *da caccia*) vorgetragen, was in Bachs

Schaffen außerhalb seines *Weihnachtsoratoriums* einmalig ist. Und als Symbol für den Weg aus der Verzweiflung lässt er die erste Oboe hier sogar in die Höhe klimmen. Diese Passage ist der prägnanteste und dramatischste Auftakt zu einer Kantate, den Bach jemals geschrieben hat, so völlig anders als seine Lösung im vergangenen Jahr, als er den gleichen Text mit einem siebenundachtzig Takte umfassenden Duett und einem Chor von weiteren fünfunddreißig Takten vertont hatte! In der sich anschließenden monumentalen Arie in e-moll für Tenor mit vier-saitigem Violoncello piccolo beteuert der Sänger, er ‚fürchte nicht des Todes Schrecken‘, obwohl ihn jede einzelne reich verzierte und feibrige Synkopierung und die unterlegten rhythmischen Muster Lügen strafen. Unterdessen setzt das Cello mit dahinfegenden Arpeggien unbeirrt seinen lichtvollen Weg fort. In gewisser Weise ist diese Arie eine intime *scena*, die uns zeigt, wie sich der Gläubige müht, seine Angst vor der Heimsuchung und einem unerquicklichen Ende zu überwinden, ständig gestützt von den tröstenden Klängen seines Begleiters, des Cellos – als Symbol für den im Text genannten ‚Schutzarm‘. (Mir drängte sich hier eine Parallele auf zu der Beziehung zwischen Menschen und ihren ‚Dämonen‘, die Philip Pullman in seiner Trilogie *His Dark Materials* beschreibt.) Am Ende des B-Teils scheint der reuige Sünder zuversichtlicher geworden zu sein, denn eine Modulation nach G-dur verweist auf die ‚Belohnung‘, die seinen Verfolgern bald zuteil werden wird. Es ist eine lange Arie, äußerst anspruchsvoll für den Sänger und ebenso für den Cellisten. Unter dem honigfarbenen Fächergewölbe der Sherborne Abbey wirkte sie ätherisch und einfach überwältigend.

Noch einen einzigen Takt gewährt Bach der positiven Tonart G-dur, bevor er in dem *Accompagnato* für Alt, ‚Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben vor dich, mein Heiland, hinzugeben‘, wieder nach e-moll zurückkehrt. Besonders typisch für dieses Rezitativ ist der viermal erfolgende Austausch von vier Noten zwischen den beiden Oboenpaaren, die wir antiphonal eingesetzt haben. Chafe erkennt in dem tritonusähnlichen Nebeneinander von fis und C (bereits im B-Teil der vorigen Arie vorhanden) ein ‚auf Transformation gerichtetes harmonisches Geschehen‘, das widerspiegelt, ‚wie der Geist im Innern erlebt wird‘ als Reaktion auf eine plötzlich auftretende menschliche Schwäche (‚gesetzt, es sollte mir vielleicht zu viel geschehen‘). Dieses dient dazu, die Entwicklung der spirituellen Thematik in dieser (sehr viel klarer angelegten) Kantate zu verdeutlichen, da sie in einem Wechsel zum C-dur der Sopran-Arie (Nr. 4) gipfelt, einem munteren und eleganten Tanz im Dreiertakt, offensichtlich dazu bestimmt, die Wirkung des Heiligen Geistes auf die Gläubigen zu feiern. Hier sind die beiden Oboen *da caccia* als Vermittler aktiv, verdoppeln die ersten Violinen in der Oktave und machen sich dann mit ihren eigenen Melismengirlanden auf den Weg. Selbst im B-Teil der Arie legt Bach Wert darauf, auf die Schwachheit der Menschen im Gebet und die Mittlerrolle des Heiligen Geistes zu verweisen, indem er in die Tonarten d, g und c modulatorisch abtaucht (so wie er es in Nr. 6 von BWV 87 zwei Wochen zuvor gehandhabt hatte), bevor er sich wieder in C-dur etabliert. Zudem lenkt er die Aufmerksamkeit auf den Gegensatz zwischen dem positiven Wirken des Heiligen Geistes (vergnügte, aufsteigende melo-

dische Figuren auf den ersten Violinen, die von den Oboen *da caccia* verdoppelt werden) und sein Umherirren in den düsteren Winkeln des menschlichen Herzens (abwärts ziehende Arpeggien im Continuo). Schließlich füllt Bach, da er ja vier Oboen zur Verfügung hat, seinen Abschlusschoral (auf die Melodie ‚Helft mir Gottes Güte preisen‘ aus einem Lied Paul Gerhards) mit ungewöhnlich üppigen Mittelstimmen, vielleicht um hervorzuheben, wie das Gebet zum Himmel steigt: ‚es steigt und lässt nicht abe, bis der geholfen habe, der allein helfen kann‘.

Um das Programm abzurunden und als Gegengewicht zu der Kantate BWV 150, die am Anfang stand, habe ich ein Werk von Johann Christoph Bach ausgewählt. Seine fünfstimmige Motette **Fürchte dich nicht** hätte sich von der späteren achtstimmigen Vertonung (BWV 228) seines jüngeren Veters kaum deutlicher unterscheiden können: voller Wortmuster, die an Schütz erinnern, und fein ausgesponnener polyphoner Linien. In der Tat könnte sich erweisen, dass Johann Christoph das fehlende Bindeglied zwischen Schütz und J.S. Bach ist, das deutsche Musikwissenschaftler suchen, denn er hat bei Fletin studiert, der ein Schüler von Heinrich Schütz war. Die Frage, ob alle Stücke, die ihm zugeschrieben werden, tatsächlich von ihm stammen und nicht von einem der anderen Bachs gleichen Namens (darunter auch J.S. Bachs ältester Bruder), konnte von der Musikwissenschaft bisher noch nicht geklärt werden. Diese Motette stammt ‚direkt oder letzten Endes aus thüringischen Quellen, deren Kontext [diesen bestimmten] Johann Christoph als Komponisten nahelegt, aber keine Garantie dafür gibt‘, meint Daniel Melamed. Die Kenntnis anderer Werke, von denen

*bekannt* ist, dass der Eisenacher Johann Christoph Bach sie komponiert hat, und die direkte Erfahrung mit ihnen beim Dirigieren haben mich überzeugt, dass dieses eindrucksvolle und ergreifende Stück tatsächlich von ihm stammt. Das Werk kombiniert einen sehr bekannten Text, ‚Fürchte dich nicht, denn ich hab dich erlöst, ich hab dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein‘, mit einem Vers aus dem Lukas-Evangelium (23, 43), ‚Wahrlich, ich sage dir, heute wirst du mit mir im Paradies sein‘. Nach den ersten achtunddreißig Takten, die in zärtlichen Wiederholungen der Worte ‚Du bist mein!‘ gipfeln, gesellen sich zu den vier tiefen Stimmen die Soprane mit den Worten ‚O Jesu, du mein Hilf und Ruh‘, der sechsten Strophe aus Johann Rists Kirchenlied ‚O Traurigkeit‘. Die Wirkung ist überwältigend, und der Wechsel der Perspektive durch die Verwendung des Pronomens ‚du‘, erst in Bezug auf den Gläubigen (die vier tieferen Stimmen als kollektive Vox Domini), dann auf Jesus (durch den Sopran als Gläubigen) ist raffiniert und eindrucksvoll. Das ist Musik, die sich über ihren Text zu erheben scheint und noch lange nachklingt.

Es war ein besinnlich und optimistisch stimmendes Programm, einem aufgeschlossenen Publikum in einer idealen architektonischen und akustischen Umgebung dargeboten. Als der Applaus verklang und die Musiker aufzubrechen begannen, rief eine Dame: ‚Gehen Sie bitte nicht!‘

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For the Sunday after Ascension Day (Exaudi)

CD 21

Epistle 1 Peter 4:8-11  
Gospel John 15:26-16:4

BWV 44

Sie werden euch in den Bann tun I (1724)

**1 1. Aria (Duetto): Tenor, Bass**

Sie werden euch in den Bann tun.

**2 2. Coro**

Es kömmt aber die Zeit, dass, wer euch tötet,  
wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran.

**3 3. Aria: Alt**

Christen müssen auf der Erden  
Christi wahre Jünger sein.

Auf sie warten alle Stunden,  
bis sie selig überwunden,  
Marter, Bann und schwere Pein.

BWV 44

They shall put you out of the synagogues I

**1. Aria (Duet)**

They shall put you out of the synagogues.

**2. Chorus**

Yea, the time cometh, that whosoever killeth you  
will think that he doeth God service.

**3. Aria**

Christians on earth  
must be Christ's true disciples.

Attendant on them every hour  
are torment, exile and sore affliction,  
till they be blissfully overcome.

**4 4. Choral: Tenor**

Ach Gott, wie manches Herzeleid  
begegnet mir zu dieser Zeit.  
Der schmale Weg ist trübsalvoll,  
den ich zum Himmel wandern soll.

**5 5. Recitativo: Bass**

Es sucht der Antichrist,  
das große Ungeheuer,  
mit Schwert und Feuer  
die Glieder Christi zu verfolgen,  
weil ihre Lehre ihm zuwider ist.  
Er bildet sich dabei wohl ein,  
es müsse sein Tun Gott gefällig sein.  
Allein, es gleichen Christen denen Palmenzweigen,  
die durch die Last nur desto höher steigen.

**6 6. Aria: Sopran**

Es ist und bleibt der Christen Trost,  
dass Gott vor seine Kirche wacht.  
Denn wenn sich gleich die Wetter türmen,  
so hat doch nach den Trübsalstürmen  
die Freudensonne bald gelacht.

**7 7. Choral**

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

*Text: John 16:2 (1, 2); Martin Moller (4);  
Paul Fleming (7); anon. (3, 5-6)*

**4. Chorale**

Ah God, what deep affliction  
befalls me at this time.  
The narrow way is full of sorrow  
on which I must go to Heaven.

**5. Recitative**

The antichrist,  
that great monster,  
seeks with sword and fire  
to persecute members of Christ,  
because their doctrine is odious to him.  
In doing so, he imagines  
that his actions are pleasing to God.  
But Christians are like palm-tree branches  
which because of their burden only grow higher.

**6. Aria**

It ever remains the Christians' comfort  
that God watches over His church.  
So even though tempests gather,  
after such tribulations  
the sun of gladness has always soon laughed.

**7. Chorale**

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



Nach dir, Herr, verlangst mich (c.1708-9)  
(Occasion unspecified)

**8 1. Sinfonia****9 2. Coro**

Nach dir, Herr, verlangst mich. Mein Gott, ich hoffe  
auf dich. Lass mich nicht zuschanden werden, dass  
sich meine Feinde nicht freuen über mich.

**10 3. Aria: Sopran**

Doch bin und bleibe ich vergnügt,  
obgleich hier zeitlich toben  
Kreuz, Sturm und andre Proben,  
Tod, Höll und was sich fügt.  
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,  
Recht ist und bleibet ewig Recht.

**11 4. Coro**

Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich; denn  
du bist der Gott, der mir hilft, täglich harre ich dein.

**12 5. Aria (Terzetto): Alt, Tenor, Bass**

Zedern müssen von den Winden  
oft viel Ungemach empfinden,  
oftmals werden sie verkehrt.  
Rat und Tat auf Gott gestellet,  
achtet nicht, was widerbellet,  
denn sein Wort ganz anders lehrt.

**13 6. Coro**

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn; denn er wird  
meinen Fuß aus dem Netze ziehen.

Unto Thee, O Lord, do I lift up my soul

**1. Sinfonia****2. Chorus**

Unto Thee, O Lord, do I lift up my soul. O my God,  
I trust in Thee. Let me not be ashamed, let not mine  
enemies triumph over me.

**3. Aria**

Yet I am and shall remain content,  
though cross, storm and other trials  
may rage here on earth,  
death, hell, and what must be.  
Though mishap strike Thy faithful servant,  
right is and remains ever right.

**4. Chorus**

Lead me in Thy truth, and teach me: for Thou art the  
God of my salvation; on Thee do I wait all the day.

**5. Aria (Trio)**

Cedars must before the tempest  
often suffer much torment,  
and are often uprooted.  
Entrust to God both thought and deed,  
do not heed what howls against you,  
for His word teaches us quite otherwise.

**6. Chorus**

Mine eyes are ever toward the Lord; for He shall pluck  
my feet out of the net.

**14 7. Coro**

Meine Tage in den Leiden  
endet Gott dennoch zur Freuden;  
Christen auf den Dornenwegen  
führen Himmels Kraft und Segen.  
Bleibet Gott mein treuer Schatz,  
achte ich nicht Menschenkreuz;  
Christus, der uns steht zur Seiten,  
hilft mir täglich sieghaft streiten.

*Text: Psalm 25:1-2 (2); Psalm 25:5 (4);  
Psalm 25:15 (6); anon. (3, 5, 7)*

Sie werden euch in den Bann tun II (1725)

**15 1. Recitativo: Bass**

Sie werden euch in den Bann tun, es kömmt aber  
die Zeit, dass, wer euch tötet, wird meinen, er tue  
Gott einen Dienst daran.

**16 2. Aria: Tenor**

Ich fürchte nicht des Todes Schrecken,  
ich scheue ganz kein Ungemach.  
Denn Jesus' Schutzarm wird mich decken,  
ich folge gern und willig nach;  
wollt ihr nicht meines Lebens schonen  
und glaubt, Gott einen Dienst zu tun,  
er soll euch selber noch belohnen,  
wohlan, es mag dabei beruhn.

**7. Chorus**

All my days of suffering  
are ended by God in gladness;  
Christians on the thorny paths  
are led by heaven's power and blessing.  
If God remains my faithful jewel,  
I shall ignore human affliction;  
Christ, who stands by us,  
helps me daily win the battle.

They shall put you out of the synagogues II

**1. Recitative**

They shall put you out of the synagogues: yea, the  
time cometh, that whosoever killeth you will think  
that he doeth God service.

**2. Aria**

I do not fear the terror of death,  
I shrink from no adversity.  
Because the arm of Jesus shall protect me,  
I'll follow gladly and willingly;  
those of you who do not spare my life  
and so believe you do God a service,  
He shall Himself reward you,  
so be it, with this I'll be content.

**17 3. Recitativo: Alt**

Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben  
 vor dich, mein Heiland, hinzugeben,  
 mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein;  
 ich tröste mich, dein Geist wird bei mir stehen,  
 gesetzt, es sollte mir vielleicht zuviel geschehen.

**18 4. Aria: Sopran**

Höchster Tröster, Heiliger Geist,  
 der du mir die Wege weist,  
 darauf ich wandeln soll,  
 hilf meine Schwachheit mit vertreten,  
 denn von mir selbst kann ich nicht beten,  
 ich weiß, du sorgest vor mein Wohl!

**19 5. Choral**

Du bist ein Geist, der lehret,  
 wie man recht beten soll;  
 dein Beten wird erhöret,  
 dein Singen klinget wohl.  
 Es steigt zum Himmel an,  
 es steigt und lässt nicht abe,  
 bis der geholfen habe,  
 der allein helfen kann.

*Text: John 16:2 (1); Paul Gerhardt (5);  
 Christiane Mariane von Ziegler (2-4)*

**3. Recitative**

I am prepared to give up my blood and wretched life  
 for Thee, my Saviour,  
 my whole humanity shall be devoted to Thee;  
 I draw comfort that Thy spirit will stand by me,  
 should there be perhaps too much for me to suffer.

**4. Aria**

Highest Comforter, Holy Ghost,  
 Thou who dost show me the path  
 on which I should journey,  
 help my weakness by interceding,  
 for I cannot pray for myself;  
 I know Thou carest for my welfare!

**5. Chorale**

Thou art a Spirit that teaches  
 how one should pray aright;  
 thy prayers are granted,  
 thy singing sounds well.  
 It rises heavenward,  
 it rises and never ceases  
 till He hath given help  
 who alone can help.

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

**Johann Christoph Bach****Fürchte dich nicht**

**20** Fürchte dich nicht, denn ich hab dich erlöst,  
 ich hab dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.  
 Wahrlich, ich sage dir:  
 Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

O Jesu, du  
 mein Hülf und Ruh,  
 ich bitte dich mit Tränen:  
 Hilf, daß ich mich bis ins Grab  
 nach dir möge sehen.

*Text: Isaiah 43:1, Luke 23:43; Johann Rist*

**Johann Christoph Bach****Fürchte dich nicht**

Fear not: for I have redeemed thee,  
 I have called thee by thy name; thou art mine.  
 Verily I say unto thee,  
 today shalt thou be with me in paradise.

O Jesus,  
 my help and my rest,  
 I entreat Thee with tears:  
 give me strength to follow Thee  
 until my life ends.

David Watkin *cello*

'One of the many musical high points of the Bach Cantata Pilgrimage for me was at Eisenach. Sitting by the font in which Bach was baptised, I played three of the solo Cello Suites over the three days of Easter, one amidst each group of Cantatas. It seemed to me that Bach's own belief in the immanence of God in all of his music, even in a *bourrée* for cello, could be no better illustrated than in this juxtaposition.

Yet compared even with the intensity of those three days, as well as the other occasions when a Cello Suite was inserted (such as in this concert at Sherborne), the abiding memory of that amazing year was the constant, humbling challenge of the continuo role: the almost unending responsibility of keeping the music airborne and supple, letting the harmonic fabric breathe, and responding to the harmonic implications of the dance, the text and the melody without heavy-handed or self-conscious signposting. Having been only really acquainted with Bach's standard works, that year was like a language gradually revealing its ever more varied possibilities while at the same time becoming more and more familiar.

Something of a distraction then were the seven obbligati for cello piccolo, dotted throughout the year. I was fortunate to borrow a five-string cello piccolo modelled after an instrument from c.1600 by Amati. It was made in 1995 by Clive Morris, who also made my own four-string Baroque cello which I used throughout the project. I had thought to play all of the piccolo obbligati on this fine instrument, until I realised that many of them did not extend below G and only needed four strings, tuned an octave below those of the violin, a common tuning for smaller cellos before

the advent of string winding c.1670. Beare's kindly lent me a fine old Italian 'half-size' cello which I restrung as it had almost certainly originally been used. The result was indeed a different sound from simply playing on the five-string instrument with the bottom string redundant. It was a sweetly resonant, plangent sound. By comparison, the obbligati requiring five strings explore an enormous range – perhaps bigger than that of any other non-keyboard instrument used by Bach. Almost like accounts of the castrato range, or even the huge sweep of Richard Strauss's horn writing, the effect of a unified tone over such a range has a certain nobility, and Bach clearly enjoyed writing for it.

Being involved in performances of the Cantatas is a pilgrimage of its own for a bass line player, into a world of harmonic inflection – and there is surely no greater pleasure imaginable. But stepping out of the continuo group into the treble clef once in a while was for me a reminder of just how inseparable are the harmonic warp and the melodic weft in the fabric of Bach's music.'