

33

For the Seventh Sunday after Trinity
186 / 107 / 187

St Mary's, Haddington

Returning from Ansbach, and in Scotland again a week after the commemorative concert on Iona, we headed this time for Haddington, a modest market town in East Lothian, twenty or so miles to the east of Edinburgh. The collegiate church of St Mary is the longest and, according to Pevsner, 'the most impressive of the late medieval Pictish kirks' (sometimes mistaken for parish churches) in Scotland. In the early 1970s a project to reintegrate the ruined roofless chancel of the fourteenth-century Franciscan church was begun, one that entailed knocking down the false wall at the end of the nave under the crossing. The pinkish stonework of the choir and chancel, weathered by more than three centuries of buffeting by rain and hail, had acquired a striking patina. Now

it is encased by a modern fibreglass roof replacing the original stone vaulting. The Lamp of Lothian organisers had designated the central crossing as our performing area atop a thickly carpeted circular dais. Even when covered with wooden flooring I felt it would never be satisfactory for the audience, so I led a splinter group to the east end to try out the acoustics there. Magical! We decamped – choir, orchestra, organ and harpsichord – while the engineers uncomplainingly re-rigged their microphones.

All three of Bach's cantatas for this day (BWV 186, 187 and 107) have masterly opening movements. None of them is particularly flamboyant or festive, yet each in its way is individually expressive. This time Bach is using pastel shades rather than primary colours. The kernel of BWV 186 **Ärgre dich, o Seele, nicht** is the injunction to the soul 'not to fret' when it sees heavenly light represented on earth in humble guise. Here was the nub of eighteenth-century rationalist criticism of Christianity: the concept of Christ as creator and Christ in majestic splendour they could tolerate, but Christ humbled and diminished by poverty and suffering – this to them was patently unsatisfactory and indeed risible. It may seem strange to us now, but in Bach's day it was a live issue. Bach of course took the Lutheran line, and in the opening choral statement he sets out to evoke the fretting Christian soul communing with itself by means of a chain of cumulative dissonances. But as so often in the cantatas we have performed to date, you sense that the intelligence and added bonus that Bach's music brings to his texts goes well beyond verbal discourse and follows its own trajectory. Take, for example, the way he follows this opening choral

motto, how each voice leads off in turn with a fugal theme to the same words via a simple device of three rising notes in speech rhythm with the third suspended over a dominant ninth. It gives exactly the right yearning, forward momentum to the music, the harmonic tension of its three-note *incipit* ebbing and flowing within a longer eight-bar paragraph. It is hard to say which adds more eloquence to the consoling mood, the instrumental lines (strings doubled by reeds) or the choral voices. Structurally, this movement is unconventional – in the way, for example, that the interleaving of fugal passages for the choir acts like a counter-theme to the partial reappearance of the main theme that is always played by the orchestra. In an overall ABABA pattern, Bach gives the second clause (B) to his choir alone ('God's true gleaming image is concealed in a vassal's form'), the sopranos leading off and answered by the other three voices homophonically with just continuo for support – the first clear hint that this music originated as an earlier work from Bach's Weimar years.

Perhaps it's not too fanciful here to detect the famished pleading of the 4,000 in the wilderness, the subject of the set Gospel (Mark 8:1-9), their hunger being both physical and spiritual. These exploring gestures are given renewed expression at the *arioso* conclusion to the opening bass recitative 'Ach Herr, wie lange willst du mein vergessen?' ('Ah Lord, how long wilt Thou forget me?'). It could almost be a sketch for one of the great Passion setting utterances. The bass amplifies this cry for help in his aria with continuo (No.3), urging the doubting soul not to let reason 'ensnare you: you can see your Helper, Jacob's light, in the Scriptures'. Again in recitative giving way to

arioso, the tenor expatiates on the value of Holy manna: 'So, though sorrow gnaws and eats the heart, taste and see, how friendly Jesus is'. It expands into an aria referring to His 'works of mercy' that 'nourish weary bodies' and 'satisfy body and soul'. We have proof that this cantata did indeed start life as a Weimar work in six movements (BWV 186a) for the Third Sunday in Advent in 1716, to a text by Salomo Franck. Unable to use it in Leipzig because of the *tempus clausum*, the ban on singing on the Second to the Fourth Sundays in Advent, Bach decided to recycle it early on in his first *Jahrgang* in Leipzig for the Seventh Sunday after Trinity as a two-part cantata in eleven movements. This entailed major structural revisions on account of its changed liturgical position: alterations to the aria texts, and three new recitatives (the four arias initially followed without a break). In addition, Bach decided to compose new chorale conclusions to each of the two parts, using verses 12 and 11 respectively of Paul Speratus' 1523 hymn 'Es ist das Heil uns kommen her', which had formed the basis of cantata BWV 9 last week.

If Part I of this cantata emphasises the true source of faith in the scriptures, Part II, as Eric Chafe says, 'completes the idea of the *Glaubensbahn* [path of faith] with the nature of the life of faith – life under the cross, so to speak'. So as in BWV 170 No.3 last week, we start out in a topsy-turvy world, this time with a powerful bass *accompagnato* emphasising the world as a wilderness ('heaven turns to metal, earth to iron'). This is contrasted sharply with the 'Saviour's word, that greatest treasure' (Salomo Franck was the court numismatist at Weimar, which helps explain his fondness for coin and metal similes). Bach, following

Franck, maintains this antithesis throughout the second part, between the present life as a vale of tears and the joy and fulfillment of the afterlife. This he articulates in a series of vivid musical gestures – such as the descending tetrachord arpeggios of the continuo in the soprano aria (No.8), to represent the poor ('die Armen') whom God will 'embrace' ('umarmen' – a play on words), matched by an extended chromatic ascent of the violins. Contrary movement is also a feature of the instrumental lines in the identical chorales which conclude each part (Nos.6 and 11), the oboes rising and strings falling in alternation and playful banter, a musical equivalent to the antithesis between tribulation and hope expressed in the text. As so often, there is a lot more going on beneath the surface of the music than at first seems apparent – a (deliberate?) tension between musical figures and underlying *Affekt* and, no doubt also, a numerical aspect, witness the curious thirteen-bar structure of the duet for soprano and alto (No.10), a C minor gigue with full oboe and string band, in which the crucial injunction 'Sei, Seele, getreu!' ('O soul, be true!') is reserved until the last two bars.

In the absence of the new Leipzig parts for this revised cantata (lost since 1906) several problems emerge, for example the bottom B flats in the continuo part of No.9: was this originally a *basse de violon* part with its lower string tuned to B flat? Then there is the pitch and instrumentation of the tenor aria (No.5) – oboe da caccia in the Weimar version, yet annotated as 'oboe and violins I & II' on the autograph score used for the Leipzig revival. Dürr and Kubik both recommend an upward octave transposition, which seems unlikely and unsatisfactory: it pushes the oboe

off its upper edge (E flat) and separates the voice (tenor) and obbligato by a far wider series of intervals than we have so far encountered. So we kept it at the original pitch, doubling the oboe da caccia with violins and violas, and it worked rather beautifully.

The following year (23 July 1724) Bach came up with yet another winner. BWV 107 **Was willst du dich betrüben** is a chorale cantata which this time reverts to a seventeenth-century design 'per omnes versus'. Any other composer, when pressed for time as Bach undoubtedly was, would have been tempted to take a few short cuts, such as paraphrasing several of the hymn verses in the cantata's middle movements. Here is a prime example of how Bach differs from the Stölzels, Telemanns and Graupners of his day. They also fulfilled self-imposed assignments to provide cycles of new music for every feast day in the liturgical year (though usually not in consecutive years). But only Bach is prepared to make life consistently difficult for himself, as here, for example, by choosing to incorporate verbatim all seven stanzas of a rather obscure chorale by Johann Heermann from 1630. The last time he had done this was back in Mühlhausen in 1707 with BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, though here he confines the melody to the first and last verses. Maybe his success on this occasion inspired him to fire several other shots at the same target in his later chorale cantatas. Bach rises to the challenge: to overcome the limitations of being confined to a rigidly structured hymn without monotony or repetitiveness. He converts only a single verse into a recitative (verse 2), managing to mask the inexorable symmetry of the metre (v–v–v– / v–v–v–) by adding a pair of oboes d'amore to punctuate it with their own counter-rhythm

and by breaking into extended melismas on the words 'Freuden' and 'retten'. All this means that four arias, none of them da capo, are placed back-to-back to form the spine of the cantata. Here again Bach manages to avoid monotony, not simply by the usual devices of changing voice type (bass, tenor, soprano, tenor), key, metre and *Affekt*, but by blurring the obvious tri-partite structure of Heermann's verse and its predictable division into *Bar* form (AAB, or *Stollen*, *Stollen* and *Abgesang*).

In the first of these arias Bach seems momentarily to forget that he is depicting the unruffled security of those who undertake God-protected ventures, and instead paints a lively hunting scene for bass and strings (verse 3). He teases the singer (and the listener) by breaking up the vocal line with jagged leaps on the word 'unerschrocknem [Mut]' ('unafrighted [heart]') – offering, in other words, a direct negative – jitters in place of the guarantee of calm. A little later he seizes on the word 'erjagen', meaning 'to achieve by great exertion' but with literal resonances of 'to hunt down', and even assigns an outrageous hunting call trill to the bass in evocation of the divine huntsman calling to his hounds. More striking still is the tenor aria with basso continuo (verse 4), a vivid pen-portrait of Satan and his wives, delivered with typically Lutheran relish. Bach seems to be making whoopee with the rhythm by alternating one bar in 6/8 with another in 3/4, until you discover that the pattern he is establishing is less schematic and more ambiguous than that. The bass line (marked *organo e continuo*) is extravagantly animated and angular – Albert Schweitzer likens it to the contortions of a huge dragon – and persists even when the tenor enters with a free inversion of it,

seemingly in direct contradiction: Satan flagrantly confronting the Will of God. This is an operatic 'rage' aria with a difference.

The mood now begins to soften, first in a soprano aria with two oboes d'amore (verse 5) and a vocal line that begins by hinting at a decorated version of the chorale tune and later confirms this reference by quoting its last line to the words 'was Gott will, das geschieht' ('God's will shall be done'). Doubts are banished in the fourth of the arias, scored for unison flutes and muted violin and providing the tenor with a vocal line that (at last!) is mellifluous and grateful to sing. Bach places the last verse of Heermann's chorale in a sumptuous orchestral setting scored for two flutes and two oboes d'amore in addition to the regular string ensemble, and a *corno da caccia* or *Zugtrompete* to double the soprano melody. The orchestra's persistent, lilting *siciliano* maintains its independence even when combined with the choral passages. It is the same autonomous instrumentation that he uses in the opening movement, where it served to soften the admonitions of the chorale text. There you can feel the heartbeat of the music, as it were, as the scoring reduces to the paired flutes over a pulsating violin/viola unison accompaniment in units of four beats at a time. A mere fifty-two bars long, its mood of soul-searching prayer culminates in the consoling words 'er wird gut alles machen und fördern deine Sachen, wie dir's wird selig sein' ('He shall set all in order, and promote all your affairs, so that you may prosper'), and is immensely affecting.

BWV 187 **Es wartet alles auf dich** is one of the seven 'Meinungen'-type cantatas Bach wrote between February and September 1726, so called

because they are based on texts thought to have been written by Duke Ernst Ludwig of Saxe-Meiningen not later than 1704 and set to music at the time by his progressive-minded Kapellmeister, Georg Caspar Schürmann. By including so-called 'madrigalian' verse for recitatives and arias, preceded in each cantata by quotations from the Old Testament at the start of Part I, and from the New Testament to introduce Part II, Duke Ernst was anticipating the so-called 'reform' cantatas of Erdmann Neumeister by at least seven years. This particular cantata opens with a biblical quotation from Psalm 104, stressing the Lord's providence in gratifying the hunger of His creatures and providing a link to the Gospel text, the feeding of the 4,000. It is a spacious, big-boned piece in G minor divided into three main sections. After a 27-bar *sinfonia* comes a 'launch' by the four choral voices in imitation – this in Bach's favoured technique of choral insertion ('Choreinbau'), where the motivic lead given by the instruments now extends to the chorus – and a 17-bar instrumental interlude that prepares for the fugal re-entry of the choir, 46 bars long. Finally there is a summary of the whole psalm verse for choir and orchestra combined. But that simplified schematic précis does not do justice to Bach's skill in reconciling two opposed modes of composition, one associated with concerto form and supplying the motivic reservoir that acts as a unifying device to the whole movement, the other text-related, ensuring that each of the individual choral passages is shaped in clearly audible speech rhythms ('dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit' and later, as the fugue subject, 'wenn du ihnen gibest, so sammeln sie, wenn du deine Hand aufst''). By varying the

contributions of his orchestra, first in the foreground as prelude, now as a largely independent accompaniment to the choral insertions, now reduced to continuo alone for the important fugal proclamation of the second clause, now playing *colla parte*, Bach creates a riveting tableau in which the focus constantly shifts from orchestra to choir and back again. Finally he gives a condensed restatement of the whole text, reviewing and dovetailing all the thematic strands of the movement within a mere twelve bars. Masterly.

All the subsequent movements are of a matching quality. An opening bass recitative celebrating God's bounty in nature (No.2) that could conceivably pass as a prototype for one from Haydn's *Creation* is followed by a harvest-time aria for alto and strings in 3/8 with a slightly Handelian melody and musical symbols of plenitude, fertility and ripeness. At the start of Part II a witty bass aria with violins (No.4) sets St Matthew's description of the disciples anxiously asking 'What shall we eat or what shall we drink'. This is met with the severe put-down, 'Your heavenly Father knoweth that ye have need of all these things', set by Bach in the same dactylic rhythm but implying a totally different delivery. Finally there is an intriguing soprano aria with obbligato oboe (No.5), opening with the grand gestures of a French overture with threes-against-fours, a ceremonial build-up leading you to expect not just a single soprano but a chorus at the very least, and with a quicker middle section where worries are banished in celebrating the 'many gifts of fatherly love'. From this pattern of ever-reducing instrumental forces for each successive aria – oboe with strings (No.3), unison violins with continuo (No.4),

oboe solo with continuo (No.5) – one might surmise that Bach is mirroring not just the succession of ideas prompted by the text, but a more subtle shift from the general to the particular. From this one can conclude with Alfred Dürr that the string accompaniment of the penultimate recitative (No.6) is there to serve as 'a symbol of the security of the individual in God's love and within the Christian community'. A stirring harmonisation in triple time of two verses of a hymn by Hans Vogel, 'Singen mit Herzensgrund' (1563), culminates with the 'Gratias', a harvest hymn of collective thanks for the fruits of agriculture. We can sympathise with Bach if all the care he had lavished on the music of this cantata were to disappear after only a couple of performances on 4 August 1726. Sure enough it reappears a decade later in his G minor *Missa* (BWV 235), where almost the entire Gloria is made up of the opening chorus and three of the cantata's arias (Nos 3, 4 and 5) in parody form.

Having gone to the trouble of shifting our forces and paraphernalia to the east end of the church, it was not just the acoustics in Haddington that turned out to be so special, the sound bouncing off the back wall truly and without distortion. Shafts of early evening light slanting in through the northern windows, the huge copper beech shimmering in the wind just outside the big east window, and the intimacy of the enclosed space framed by these once-external walls – all contributed to the atmosphere and to the sense of occasion.

© John Eliot Gardiner 2009

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

St Mary's, Haddington

Zurückgekehrt aus Ansbach und wieder in Schottland eine Woche nach dem Gedächtniskonzert auf Iona, machten wir uns nun auf nach Haddington, einem bescheidenen Marktflecken in East Lothian, ungefähr dreißig Kilometer östlich von Edinburgh. Die Stiftskirche St Mary ist die längste und laut Pevsner, einem englischsprachigen Standardwerk der Architekturgeschichte, ‚die eindrucksvollste spätmittelalterliche piktesische Kirche‘ in Schottland. Anfang der 1970er Jahre wurde ein Projekt in Angriff genommen, das den zerstörten, dachlosen Altarraum der im 14. Jahrhundert erbauten Franziskanerkirche durch Abriss der falschen Wand am

Ende des Schiffes unter der Vierung wieder eingliedern sollte. Das blassrosa gefärbte Mauerwerk von Chor und Altarraum hatte in den Regen- und Hagelstürmen von über drei Jahrhunderten eine beachtliche Patina angesetzt. Jetzt ist es von einem modernen Fiberglasdach umschlossen, welches das ursprüngliche Steingewölbe ersetzt. Die Organisatoren der Lamp of Lothian-Konzerte hatten für unsere Aufführung den Bereich unter der Vierung vorgesehen, wo ein rundes, mit dickem Teppich ausgelegtes Podium aufgestellt war. Selbst mit einem Holzfußboden bedeckt, glaube ich, würde sich nie ein für das Publikum befriedigender Klang ergeben, und daher ging ich mit einer kleinen Gruppe ans östliche Ende, um dort die Akustik zu testen. Traumhaft! Wir zogen also um – Chor, Orchester, Orgel und

Cembalo –, während die Toningenieure, ohne zu maulen, ihre Mikrophone neu ausrichteten.

Alle drei Bach-Kantaten für diesen Tag (BWV 186, 187 und 107) haben meisterhafte Anfangssätze. Keiner ist besonders bombastisch oder festlich, doch jeder auf seine ganz eigene Weise ausdrucksvoll. Diesmal verwendet Bach Pastelltöne statt Grundfarben. Kernstück von BWV 186 **Ärgre dich, o Seele, nicht** ist die Anweisung an die Seele, nicht ärgerlich zu sein, wenn sie sieht, dass das ‚allerhöchste Licht (...) sich in Knechtsgestalt verhüllt‘. Das war im 18. Jahrhundert der Kernpunkt in der Kritik der Rationalisten am Christentum: Die Vorstellung von einem Christus als Schöpfer und einem Christus in majestätischem Glanz konnte man tolerieren, doch Christus gedemütigt und erniedrigt durch Armut und Leid – das war für sie offenbar unbefriedigend und in Wahrheit ja auch lächerlich. Das mag uns heute merkwürdig erscheinen, aber zu Bachs Zeiten war es eine lebenswichtige Frage. Bach vertrat natürlich die lutherische Richtung, und schon in den einleitenden Worten des Chors geht er daran, uns durch eine Reihe sich steigernder Dissonanzen einen Eindruck davon zu vermitteln, auf welche Weise die verärgerte Christenseele mit sich zu Rade geht. Doch wie so oft in den Kantaten, die wir bisher aufgeführt haben, gewinnt man den Eindruck, dass das zusätzliche Verständnis, das uns Bachs Musik von den Texten verschafft, ein ganzes Stück über das verbal Geäußerte hinausgreift und seinen eigenen Weg geht. Nehmen wir zum Beispiel, wie er dieses einleitende Motto des Chores fortführt, wie er abwechselnd jede Stimme zu demselben Text durch einen einfachen Kunstgriff, drei aufsteigende Noten

im Sprechrhythmus, deren dritte ein Vorhalt auf dem Dominantakkord ist, mit einem Fugenthema in Führung gehen lässt. Das gibt der Musik die genau richtige, vorwärts treibende Kraft, wobei die harmonische Spannung des dreinotigen Incipits innerhalb eines längeren achttaktigen Absatzes hin und her wogt. Es lässt sich schwer sagen, was der tröstenden Stimmung mehr Eloquenz gibt, die instrumentalen Linien (Streicher durch Rohrblattinstrumente verdoppelt) oder die Chorstimmen. Formal gesehen ist dieser Satz unkonventionell – in der Weise, wie zum Beispiel die Verschachtelung der fugierten Abschnitte des Chors wie ein Gegenthema zu dem teilweise wiederkehrenden Hauptthema wirkt, das stets vom Orchester gespielt wird. In einem ABABA-Schema weist Bach den zweiten Teil (B) seinem Chor zu (‚Gottes Glanz und Ebenbild, sich in Knechtsgestalt verhüllt‘), wobei den zuerst einsetzenden Sopranstimmen die drei übrigen, homophon geführten Stimmen antworten, die als Stütze nur ein Continuo haben – der erste deutliche Hinweis darauf, dass diese Musik als eines der früheren Werke in Bachs Weimarer Jahren entstanden ist.

Es bedarf nicht sehr großer Phantasie, hier das Flehen der Viertausend in der Wüste zu entdecken, die nach körperlicher und geistlicher Nahrung verlangen, was das Thema des hier vertonten Textes aus dem Evangelium ist (Markus 8, 1–9). Diese flehenden Gesten finden erneut Ausdruck in dem Arioso, mit dem das erste Bass-Rezitativ endet: ‚Ach Herr, wie lange willst du mein vergessen?‘ Es könnte fast ein Entwurf sein für eine der großen Vertonungen der Passion. Der Bass erweitert diesen Hilfeschrei in seiner Arie mit Continuo (Nr. 3), wo er die zweifelnde

Seele auffordert, sich nicht von der Vernunft ‚bestrecken‘ zu lassen, denn: ‚Deinen Helfer, Jakobs Licht, kannst du in der Schrift erblicken‘. Wiederum in einem Rezitativ, das einem Arioso Raum gibt, verbreitet sich der Tenor über den Wert des heiligen Mannas: ‚Drum, wenn der Kummer gleich das Herze nagt und frisst, so schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist‘. Es erweitert sich zu einer Arie, in der von den ‚Gnadenwerken‘ des Heilands die Rede ist, die kraftvoll genug sind, ‚den schwachen Geist zu lehren‘, und ‚dies sättigt Leib und Geist‘. Wir haben Beweise, dass diese Kantate tatsächlich als sechszwanziges Werk (BWV 186a) für den Dritten Adventssonntag 1716, auf einen Text von Salomo Franck, in Weimar entstanden ist. Da Bach sie wegen des Tempus clausum, der Zeit vom zweiten bis vierten Adventssonntag, in der nicht gesungen werden durfte, nicht verwenden konnte, beschloss er, sie früh in seinen ersten Leipziger Kantatenjahrgang aufzunehmen, und zwar als zweiteilige Kantate in elf Sätzen für den Siebenten Sonntag nach Trinitatis. Das bedeutete, dass wegen der veränderten Position des Werkes in der Liturgie des Kirchenjahres im Hinblick auf die Form einige wesentliche Änderungen notwendig wurden: Anpassungen der Arientexte und drei neue Rezitative (die vier Arien folgten vorher direkt aufeinander). Außerdem beschloss Bach, beide Teile mit jeweils einem Chor zu beenden, bei deren Komposition er auf die Verse 12 und 11 des Choralis ‚Es ist das Heil uns kommen her‘ von Paul Speratus aus dem Jahr 1523 zurückgriff, die er bereits einer der Kantaten der letzten Woche zugrunde gelegt hatte (BWV 9).

Wenn Teil I dieser Kantate betont, dass die wahre Quelle des Glaubens in der Schrift zu finden sei, so

wird in Teil II, wie Eric Chafe sagt, ‚der Gedanke der Glaubensbahn um die Vorstellung ergänzt, wie der Glauben zu leben sei – als Leben unter dem Kreuz gewissermaßen‘. Wie in BWV 170 Nr. 3 in der vergangenen Woche beginnen wir unseren Weg in einer Welt, in der alles auf den Kopf gestellt ist, diesmal mit einem mächtigen Bass-Accompagnato, das die Welt als ‚große Wüstenei‘ beschreibt (‚der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen‘). Dieser Welt wird als scharfer Kontrast ‚Christi Wort‘ entgegengestellt, das ‚ihr [der Christen] größter Reichtum‘ ist (Salomo Franck war in Weimar Leiter des herzoglichen Münzkabinetts und Numismatiker, was eine Erklärung für seine Vorliebe für Vergleiche mit Münzen und Metallen ist). Bach hält, in Anlehnung an Franck, diese Antithese den ganzen zweiten Teil hindurch aufrecht, zwischen dem ‚Jammertal‘ des gegenwärtigen Lebens und der Freude und Erfüllung im Leben ‚nach vollbrachtem Lauf‘. Das bringt er in einer Reihe lebhafter musikalischer Gesten zum Ausdruck – zum Beispiel den absteigenden Tetrachord-Arpeggien des Continuos in der Sopran-Arie (Nr. 8), stellvertretend für ‚die Armen‘, die Gott ‚umarmen‘ will, während die Violinen einen ausgedehnten chromatischen Aufstieg bewältigen. Eine in verschiedene Richtungen verlaufende Bewegung kennzeichnet auch die instrumentalen Linien in den identischen Chorälen, die beide Teile beschließen (Nr. 6 und 11), mit aufsteigenden Oboen und absteigenden Violinen in plänkeldem Wechselspiel, ein musikalisches Äquivalent zu der Antithese zwischen Drangsal und Hoffnung, die im Text zum Ausdruck kommt. Wie so oft spielt sich sehr viel mehr unter der Oberfläche der Musik ab, als es auf den ersten Blick scheinen mag –

eine (absichtliche?) Spannung zwischen musikalischen Figuren und dem zugrunde liegenden ‚Affekt‘ und, ebenfalls ohne Zweifel, auch ein numerologischer Aspekt, wie zum Beispiel die merkwürdige dreizehntaktige Form des Duets für Sopran und Alt (Nr. 10) zeigt, eine Gigue in c-moll mit vollständiger Oboen- und Violinengruppe, in der die entscheidende Anweisung (‚Sei, Seele, getreu!‘) bis zu den letzten beiden Takten aufgespart wird.

Da die neuen Leipziger Stimmen (seit 1906) dieser überarbeiteten Kantate verloren sind, ergeben sich verschiedene Probleme, zum Beispiel was die tiefen B in der Continuo-Begleitung von Nr. 9 betrifft: War das ursprünglich der Part eines *basse de violon*, dessen tiefe Saite auf B gestimmt war? Dann die Tonlage und Instrumentierung der Tenor-Arie (Nr. 5) – Oboe da caccia in der Weimarer Version, doch in der autographen Partitur für die Leipziger Wiederaufführung als ‚Oboe und Violinen I & II‘ ausgewiesen. Dürr und Kubik empfehlen beide eine Transposition um eine Oktave nach oben, was unwahrscheinlich und unbefriedigend erscheint: Sie schiebt die Oboe an ihre Obergrenze (Es) und trennt Singstimme (Tenor) und Obligato durch eine sehr viel größere Folge von Intervallen, als sie uns bisher begegnet sind. Daher haben wir die ursprüngliche Tonlage beibehalten und die Oboe da caccia mit Violinen und Bratschen verdoppelt, und das Ergebnis war recht schön.

Im folgenden Jahr (23. Juli 1724) gelang Bach ein weiterer Glückstreffer. (Wie oft hatte ich dieses Jahr schon Grund, diese Worte in meinem Tagebuch zu notieren!) BWV 107 **Was willst du dich betrüben** ist eine Choralkantate, die diesmal zu dem ‚Per omnes versus‘-Muster des 17. Jahrhunderts zurückkehrt.

Jeder Komponist in Zeitnot, was Bach mit Sicherheit war, wäre versucht gewesen, sich den Weg ein bisschen abzukürzen, indem er zum Beispiel ein paar der Choralverse in den Mittelsätzen der Kantate paraphrasiert. Hier haben wir ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, auf welche Weise sich Bach von den Stölzels, Telemanns und Graupners seiner Zeit unterschied. Sie alle stellten sich der selbst gewählten Aufgabe, für jeden Feiertag im liturgischen Jahr Zyklen mit neuer Musik zu liefern (wenn auch gewöhnlich nicht für mehrere Jahrgänge nacheinander). Doch nur Bach ist bereit, sich unentwegt das Leben schwer zu machen, indem er, wie zum Beispiel hier, alle sieben Strophen eines recht unbekanntem Choral von Johann Heermann aus dem Jahre 1630 wortwörtlich einbezieht. Das letzte Mal, dass er diesen Weg gewählt hatte, war damals 1707 in Mühlhausen gewesen, mit BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, obwohl er dort die Melodie auf die erste und letzte Strophe beschränkte. Vielleicht ermunterte ihn bei dieser Gelegenheit der Erfolg, in seinen späteren Choralkantaten noch verschiedene Male auf die gleiche Weise zu verfahren. Bach stellt sich der Herausforderung, die Hindernisse zu überwinden, die ihm ein nach einem strengen Schema angelegter Choral in den Weg stellt, ohne dabei monoton oder repetitiv zu wirken. So verarbeitet er nur einen einzelnen Vers zu einem Rezitativ (Vers 2) und bewerkstelligt es, der unerbittlichen Symmetrie des Metrums (v-v-v-- / v-v-v-) auszuweichen, indem er zwei Oboen d’amore hinzufügt, die ihren eigenen Gegenrhythmus beisteuern, und dann bei den Worten ‚Freuden‘ und ‚retten‘ in ausgedehnte Melismen ausbricht. All das bedeutet, dass vier Arien, keine

von ihnen da capo, dicht an dicht zum Rückgrat der Kantate zusammengefügt werden. Auch hier gelingt es Bach, Monotonie zu vermeiden, nicht einfach durch die üblichen Kunstgriffe – Wechsel des Stimmtyps (Bass, Tenor, Sopran, Tenor), Tonart, Metrum und ‚Affekt‘ –, sondern indem er die offenkundige dreiteilige Form von Heermanns Strophe und ihre vorhersehbare Verarbeitung nach der Barform (mit dem Schema AAB, Stollen, Gegenstollen, Abgesang) verschwimmen lässt.

In der ersten dieser Arien scheint Bach vorübergehend zu vergessen, dass er die unerschütterliche Sicherheit solcher Menschen beschreibt, die sich auf Wagnisse unter Gottes Obhut einlassen, und schildert stattdessen eine lebhaftere Jagdszene für Bass und Streicher (Vers 3). Er neckt den Sänger (und den Hörer), indem er die Gesangslinie bei dem Wort ‚unerschrocknem [Mut]‘ mit zackigen Sprüngen aufspaltet – also das genaue Gegenteil liefert: angstvolles Zittern anstelle verbürgter Ruhe. Ein bisschen später stürzt er sich auf das Wort ‚erjagen‘, das hier die Bedeutung hat, dass ein Ziel mit großer Anstrengung erlangt wird, lässt jedoch die wörtliche Bedeutung ‚erlegen‘ mitschwingen und den Bass mit einem Triller sogar einen Jagdruf imitieren, der auf den göttlichen Jäger verweist, der seine Hunde ruft. Noch erstaunlicher ist die Tenor-Arie mit Basso continuo (Vers 4), eine lebhaftere Charakterstudie Satans und seiner Ränke, die mit typisch lutherischer Würze dargeboten wird. Bach scheint mit dem Rhythmus seinen Spaß zu treiben, indem er einen 6/8-Takt mit einem 3/4-Takt abwechselt, bis man schließlich entdeckt, dass das Muster, das er hier schafft, gar nicht so schematisch und eindeutig ist. Die Basslinie

(für *organo e continuo* bestimmt) vollführt heftige eckige Bewegungen – vergleichbar denen, wie Albert Schweitzer meint, ‚in welchen sich der riesige Drachenleib aufrichtet‘ – und bleibt selbst dann noch präsent, wenn der Tenor sie frei invertiert, anscheinend in offenem Widerspruch: Satan, der sich unvertreten über Gottes Willen hinwegsetzt. Das ist eine ‚Zornesarie‘ der Oper mit besonderem Pfiff.

Die Stimmung wird jetzt allmählich sanfter, zuerst in der Sopran-Arie mit zwei Oboen d’amore (Vers 5) und einer Gesangslinie, die zunächst auf eine verzierte Version der Choralmelodie verweist und später diesen Verweis bestätigt, indem sie ihre letzte Zeile zu den Worten ‚was Gott will, das geschieht‘ zitiert. Zweifel werden in der vierten Arie zerstreut, die für Unisono-Flöten und gedämpfte Violine bestimmt ist und den Tenor mit einer Gesangslinie ausstattet, die (endlich) honigsüß und dankbar zu singen ist. Bach bettet den letzten Vers von Heermanns Choral in einen üppigen Orchestersatz, mit zwei Flöten und zwei Oboen d’amore zusätzlich zur üblichen Streichergruppe sowie Corno da caccia oder Zugtrompete zur Verdopplung der Sopranmelodie. Der vom Orchester unentwegt geträllerte Siciliano behält auch in Verbindung mit den Chorstimmen seine Unabhängigkeit. Es ist die gleiche eigenständige Instrumentierung, die er im Kopfsatz verwendet, wo sie dazu diente, die Ermahnungen des Choraltextes zu mildern. Hier ist gewissermaßen der Herzschlag der Musik zu spüren, da sich die Besetzung jetzt auf die paarigen Flöten über einer pulsierenden Unisono-Begleitung von Violine / Bratsche in Einheiten von vier Schlägen pro Takt beschränkt. Diese Stimmung in der Art eines Gebets, das die Tiefe der Seele erkundet,

nur zweiundfünfzig Takte lang, gipfelt in den tröstlichen Worten ‚er wird gut alles machen und fördern deine Sachen, wie dir’s wird selig sein‘ und ist unendlich ergreifend.

BWV 187 **Es wartet alles auf dich** gehört zu den sieben Kantaten des ‚Meiningen‘-Typs, die Bach zwischen Februar und September 1726 komponierte, so genannt, weil sie Texte verwenden, die Herzog Ernst-Ludwig von Sachsen-Meiningen bis spätestens 1704 geschrieben hatte und die damals von seinem fortschrittlich eingestellten Kapellmeister Georg Caspar Schürmann vertont worden waren. Durch Einbezug von ‚Madrigalversen‘ für Rezitative und Arien, denen in jeder Kantate Zitate aus dem Alten Testament zu Beginn des ersten Teils und aus dem Neuen Testament am Anfang von Teil II vorausgehen, nahm Herzog Ernst die ‚Reformkantaten‘ von Erdmann Neumeister um mindestens sieben Jahre vorweg. Diese spezielle Kantate beginnt mit einem Bibelzitat aus Psalm 104, das Gottes Fürsorge für die Hungernden betont und die Verbindung zum Text des Evangeliums liefert, das sich mit der Speisung der Viertausend befasst. Sie ist ein weiträumiges, grobknochiges, in drei Hauptteile unterteiltes Werk in g-moll. Nach einer siebenundzwanzig Takte umfassenden Sinfonia erfolgt der ‚Einsatz‘ der vier Chorstimmen in Imitation – Bachs bevorzugte Technik des ‚Choreinbaus‘, bei der die motivische Führung von den Instrumenten auf den Chor übertragen wird –, und dann bereitet ein siebzehntaktiges Zwischenspiel auf den fugierten Neueinsatz des Chors vor, der nun sechsundvierzig Takte umfasst. Zum Schluss wird der gesamte Psalmvers von Chor und Orchester gemeinsam zusammengefasst. Doch dieses knappe

Schema wird Bachs Kunstfertigkeit nicht gerecht, mit der er zwei gegensätzliche Kompositionsweisen miteinander in Einklang bringt – die eine von der Konzertform herrührend und das motivische Reservoir liefernd, das dem ganzen Satz zur Einheit verhilft, die andere auf den Text bezogen, die dafür sorgt, dass jeder der einzelnen Chorabschnitte in deutlich hörbarem Sprechrhythmus angelegt wird (‚dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit‘, und später, als Fugenthema, ‚wenn du ihnen gibest, so sammeln sie, wenn du deine Hand auflust‘). Indem Bach die Beiträge seines Orchesters variiert, erst im Vordergrund als Präludium, einmal als weitgehend unabhängige Begleitung zu den Choreinschüben, ein anderes Mal, bei der bedeutsamen fugierten Proklamation des zweiten Versteils, auf die Continuo-begleitung reduziert, dann wieder *colla parte* gespielt, lässt er ein fesselndes Bild entstehen, bei dem sich das Zentrum der Aufmerksamkeit beständig vom Orchester zum Chor und wieder zurück vom Chor zum Orchester verlagert. Zum Schluss fasst er den gesamten Text noch einmal in gedrängter Form zusammen, nimmt sich alle thematischen Stränge wieder vor und verzahnt sie miteinander in nicht mehr als zwölf Takten. Meisterhaft.

Alle sich anschließenden Sätze stehen diesem Einleitungssatz in ihrer Qualität nicht nach. Auf ein Bass-Rezitativ, das zunächst die Großzügigkeit, mit der Gott die Natur ausgestattet hat (Nr. 2), in einer Weise feiert, die durchaus als Prototyp von Haydns *Schöpfung* aufgefasst werden könnte, folgt eine Arie für Alt und Streicher im 3/8-Takt, mit einer an Händel anklingenden Melodie und mit musikalischen Symbolen von Fülle, Fruchtbarkeit und Reife, die

dem Herbst gewidmet ist (Nr. 3). Zu Beginn des zweiten Teils ist in einer geistvollen Bass-Arie mit Violinen (Nr. 4) die bange Frage der Jünger an dem Matthäus-Evangelium vertont: ‚Was werden wir essen, was werden wir trinken‘. Sie wird mit einem strengen Verweis beantwortet, ‚Euer himmlischer Vater weiß, dass ihr dies alles bedürft‘, den Bach zwar in den gleichen daktylischen Rhythmus setzt, dabei jedoch einen völlig anderen Vortrag impliziert. Und schließlich haben wir eine faszinierende Sopran-Arie mit obligater Oboe (Nr. 5), die mit den großen Gesten einer französischen Ouvertüre im Dreier-gegen-Vierer-Rhythmus beginnt, einem feierlichen Aufmarsch, der uns nicht bloß eine einzelne Sopranstimme, sondern mindestens einen Chor erwarten lässt, und die einen schnelleren Mittelteil enthält, in dem alle Sorgen vertrieben werden und ‚manch Vaterliebs Geschenk‘ gefeiert wird. Diesem Muster nach zu urteilen, dem zufolge bei jeder weiteren Arie die instrumentale Besetzung reduziert wird – Oboe mit Streichern (No.3), Unisono-Violinen mit Continuo (Nr. 4), Oboe solo mit Continuo (Nr. 5) – könnte man vermuten, dass Bach nicht nur die im Text angelegte Gedankenfolge, sondern eine sehr viel subtilere Entwicklung vom Allgemeinen zum Besonderen widerspiegeln will. Daraus können wir mit Alfred Dürr schließen, dass die Streicherbegleitung des vorletzten Rezitativs (Nr. 6) ‚als Symbol der Geborgenheit des Einzelnen in Gottes Liebe und in der christlichen Gemeinde aufzufassen‘ [*Die Kantaten von J S Bach*, S. 378] sei. Eine mitreißende Harmonisierung von zwei Strophen eines Chorals von Hans Vogel, ‚Singen mit Herzensgrund‘ (1563), hat ihren Höhepunkt im ‚Gratias‘, einem Herbstgesang gemeinschaftlichen

Dankes für die Früchte des Feldes. Bach wäre unser Mitgefühl gewiss, wenn von all der Mühe und Sorgfalt, die er auf die Musik dieser Kantate verwandt hatte, nach dem 4. August 1726, nach nur wenigen Aufführungen, nichts übrig geblieben wäre. Freilich taucht sie ein Jahrzehnt später in seiner *Messe* in g-moll (BWV 235) wieder auf, wo fast das gesamte Gloria aus dem Anfangschor und drei Arien der Kantate (Nr. 3, 4 und 5) gespeist wird.

Nachdem wir die Mühe auf uns genommen hatten, mitsamt Ausrüstung zum östlichen Ende der Kirche umzuziehen, war es nicht nur die Akustik in Haddington, die sich als ein besonderer Glücksfall erwies – der Schall wurde von der rückwärtigen Wand klanggetreu und ohne Verzerrung reflektiert. Strahlen frühen Abendlichts fielen schräg durch die Nordfenster, die riesige Rotbuche direkt vor dem großen Ostfenster schimmerte im Wind, und die Intimität des geschlossenen Raums, umgeben von diesen Mauern, die einst die Außenwände waren – all das trug zu der stimmungsvollen Atmosphäre dieser Aufführung bei.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Seventh Sunday after Trinity

CD 33

Epistle Romans 6:19-23

Gospel Mark 8:1-9

BWV 186

Ärgre dich, o Seele, nicht (1723)

I Teil

1 1. Coro

Ärgre dich, o Seele, nicht,
dass das allerhöchste Licht,
Gottes Glanz und Ebenbild,
sich in Knechtsgestalt verhüllt,
ärgre dich, o Seele, nicht!

2 2. Recitativo: Bass

Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel
trifft Christi Glieder nicht allein,
es will ihr Haupt selbst arm und elend sein.
Und ist nicht Reichtum, ist nicht Überfluss
des Satans Angel,
so man mit Sorgfalt meiden muss?
Wird dir im Gegenteil
die Last zu viel zu tragen,
wenn Armut dich beschwert,
wenn Hunger dich verzehrt,
und willst sogleich verzagen,
so denkst du nicht an Jesum, an dein Heil.
Hast du wie jenes Volk nicht bald zu essen,
so seufzest du: Ach Herr, wie lange willst du
mein vergessen?

BWV 186

Fret not, O soul

Part I

1. Chorus

Fret not, O soul,
that the all-surpassing light,
God's true gleaming image,
is concealed in a vassal's form.
Fret not, O soul!

2. Recitative

Vassalage, affliction, want
do not strike Christ's members alone,
for the Head itself seeks to be poor and wretched.
And is not wealth, is not excess
Satan's barb,
which we must scrupulously avoid?
If, in contrast, the burden
grows too heavy for you to bear,
when poverty oppresses you,
when hunger consumes you
and despair threatens you,
you do not think of Jesus, your salvation.
If you, like that crowd, are not fed quickly,
you sigh: Ah, Lord, how long wilt Thou forget me?

3. Aria: Bass

Bist du, der mir helfen soll,
eilst du nicht, mir beizustehen?
Mein Gemüt ist zweifelsvoll,
du verwirfst vielleicht mein Flehen;
doch, o Seele, zweifle nicht,
lass Vernunft dich nicht bestricken.
Deinen Helfer, Jakobs Licht,
kannst du in der Schrift erblicken.

4. Recitativo: Tenor

Ach, dass ein Christ so sehr
vor seinen Körper sorgt!
Was ist er mehr?
Ein Bau von Erden,
der wieder muss zur Erde werden,
ein Kleid, so nur geborgt.
Er könnte ja das beste Teil erwählen,
so seine Hoffnung nie betrügt:
Das Heil der Seelen,
so in Jesu liegt.
O selig! wer ihn in der Schrift erblickt,
wie er durch seine Lehren
auf alle, die ihn hören,
ein geistlich Manna schickt!
Drum, wenn der Kummer gleich
das Herze nagt und frisst,
so schmeckt und sehet doch,
wie freundlich Jesus ist.

3. Aria

If Thou art to bring me help,
dost Thou not hasten to assist me?
My heart is full of doubt,
perhaps Thou dost spurn my pleading;
but, O soul, do not doubt,
let mere reason not ensnare you.
You can see your Helper, Jacob's light,
in the Scriptures.

4. Recitative

Ah, that a Christian
should care so for his body!
What is he, after all?
An edifice of earth
which must return to earth,
a garment merely lent.
He could, of course, choose the finest share,
which would never betray his hope:
the soul's salvation,
which lies in Jesus.
O blessed the man who sees Him in the Scriptures,
how He through His teaching
sends all who hear Him
holy manna!
So though sorrow gnaws
and eats the heart,
taste and see,
how friendly Jesus is.

5. Aria: Tenor

Mein Heiland lässt sich merken
in seinen Gnadenwerken.
Da er sich kräftig weist,
den schwachen Geist zu lehren,
den matten Leib zu nähren,
dies sättigt Leib und Geist.

6. Choral

Ob sich's anließ, als wollt er nicht,
lass dich es nicht erschrecken;
denn wo er ist am besten mit,
da will er's nicht entdecken.
Sein Wort lass dir gewisser sein,
und ob dein Herz spräch lauter Nein,
so lass dir doch nicht grauen!

II Teil

7. Recitativo: Bass

Es ist die Welt die große Wüstenei;
der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen,
wenn Christen durch den Glauben weisen,
dass Christi Wort ihr größter Reichtum sei;
der Nahrungssegen scheint
von ihnen fast zu fliehen,
ein steter Mangel wird beweint,
damit sie nur der Welt sich desto mehr entziehen;
da findet erst des Heilands Wort,
der höchste Schatz,
in ihren Herzen Platz:
Ja, jammert ihn des Volkes dort,
so muss auch hier sein Herze brechen
und über sie den Segen sprechen.

5. Aria

My Saviour reveals Himself
in His works of mercy.
Since He proves Himself easily
able to instruct weak souls,
to nourish weary bodies,
this satisfies body and soul.

6. Chorale

Though it may at first seem He is not willing,
let that not dismay you;
for where He is most beside you,
He is wont not to reveal it.
Be more certain of His Word,
and though your heart may say only 'No',
do not be filled with dread!

Part II

7. Recitative

The world is a mighty wilderness;
Heaven turns to metal, earth to iron,
when Christians prove through their faith
that Christ's Word is their greatest treasure;
the gift of nourishment
almost seems to flee them,
a constant dearth is lamented,
so that they withdraw from the world even more;
only then does the Saviour's Word,
that greatest treasure,
find a place in their hearts:
yea, if He had compassion on the multitude there,
so must His heart break here,
and He utters His blessing on them.

8. Aria: Sopran

Die Armen will der Herr umarmen
mit Gnaden hier und dort;
er schenket ihnen aus Erbarmen
den höchsten Schatz, das Lebenswort.

9. Recitativo: Alt

Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen;
bricht gleich der Mangel ein,
doch kann die Seele freudig sein.
Wird durch dies Jammertal der Gang
zu schwer, zu lang,
in Jesu Wort liegt Heil und Segen.
Es ist ihres Fußes Leuchte
und ein Licht auf ihren Wegen.
Wer gläubig durch die Wüste reist,
wird durch dies Wort getränkt, gespeist;
der Heiland öffnet selbst, nach diesem Worte,
ihm einst des Paradieses Pforte,
und nach vollbrachtem Lauf
setzt er den Gläubigen die Krone auf.

10. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Lass, Seele, kein Leiden
von Jesu dich scheiden,
sei, Seele, getreu!
Dir bleibet die Krone
aus Gnaden zu Lohne,
wenn du von Banden des Leibes nun frei.

11. Choral

Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,
was Gottes Wort zusaget.
Wenn das geschehen soll zur Freud,

8. Aria

The Lord would embrace the poor
with mercy here and there;
He gives them out of compassion
the greatest treasure, the Word of life.

9. Recitative

Though the world with its pleasure vanish,
and dearth begin to be felt,
yet the soul shall be joyful.
If the path through this vale of tears
becomes too hard, too long,
salvation and blessing lie in Jesus' Word.
It shines at the soul's feet
and lights its path.
Who journeys faithfully through the wilderness,
the Word feeds him and quenches his thirst;
the Saviour Himself shall one day open,
according to this Word, the gates of paradise,
and when their course is run
He shall crown the faithful.

10. Aria (Duet)

O soul, let no suffering
divide you from Jesus.
O soul, be true!
You shall, out of mercy,
be awarded the crown
when you are free of the body's chains.

11. Chorale

Hope awaits the right time,
as God's Word promised;
when that shall happen for our joy,

setzt Gott kein g'wisse Tage.
Er weiß wohl, wenn's am besten ist,
und braucht an uns kein arge List,
des solln wir ihm vertrauen.

*Text: Salomo Franck (1, 3, 5, 8, 10); Paul Speratus (6);
anon. (2, 4, 7, 9, 11)*

BWV 107**Was willst du dich betrüben (1724)****12. 1. Versus I: Choral**

Was willst du dich betrüben,
o meine liebe Seel?
Ergib dich, den zu lieben,
der heißt Immanuel!
Vertraue ihm allein,
er wird gut alles machen
und fördern deine Sachen,
wie dir's wird selig sein!

13. 2. Versus II: Bass

Denn Gott verlässet keinen,
der sich auf ihn verlässt,
er bleibt getreu den Seinen,
die ihm vertrauen fest.
Lässt sich's an wunderbarlich,
so lass dir doch nicht grauen!
Mit Freuden wirst du schauen,
wie Gott wird retten dich.

God does not set a time.
He knows well when it will be best,
and does not treat us with cruel cunning;
in this we ought to trust Him.

BWV 107**Why are you distressed****1. Verse I**

Why are you distressed,
O my dear soul?
Devote yourself to loving Him
who is called Emmanuel!
Put trust in Him alone,
He shall set all in order
and promote all your affairs,
so that you may prosper!

2. Verse II

For God forsakes no-one
who relies on Him,
He remains true to His people,
who firmly trust in Him.
Though strange things come to pass,
do not be frightened!
With joy you shall see
how God will rescue you.

14 3. Versus III: Bass

Auf ihn magst du es wagen
mit unerschrocknem Mut,
du wirst mit ihm erjagen,
was dir ist nützlich und gut.
Was Gott beschlossen hat,
das kann niemand hindern
aus allen Menschenkindern;
es geht nach seinem Rat.

15 4. Versus IV: Tenor

Wenn auch gleich aus der Höllen
der Satan wollte sich
dir selbst entgegenstellen
und toben wider dich,
so muss er doch mit Spott
von seinen Ränken lassen,
damit er dich will fassen;
denn dein Werk fördert Gott.

16 5. Versus V: Sopran

Er richt's zu seinen Ehren
und deiner Seligkeit;
soll's sein, kein Mensch kann's wehren,
und wär's ihm doch so leid.
Will's denn Gott haben nicht,
so kann's niemand fortreiben,
es muss zurücke bleiben,
was Gott will, das geschicht.

17 6. Versus VI: Tenor

Drum ich mich ihm ergebe,
ihm sei es heimgestellt;
nach nichts ich sonst mehr strebe,

3. Verse III

With Him you can venture things
with unaffrighted heart;
with Him you shall achieve
that which serves and helps you.
What God has decided,
no man alive
can hinder;
His decree is final.

4. Verse IV

Though Satan
should rise from hell
against you,
and rage before your face,
he will be mocked
and forced to abandon the wiles
with which he hopes to catch you;
for God supports your cause.

5. Verse V

He arranges all for His honour
and for your salvation;
no man can hinder God's will,
however much he would like to.
But what God will not have,
no man can pursue;
it must remain unfinished,
for God's will shall be done.

6. Verse VI

That I surrender,
is up to Him;
I shall only strive

denn nur, was ihm gefällt.
Drauf wart ich und bin still,
sein Will, der ist der beste,
das glaub ich steif und feste,
Gott mach es, wie er will!

18 7. Versus VII: Choral

Herr, gib, dass ich dein Ehre
ja all mein Leben lang
von Herzengrund vermehre,
dir sage Lob und Dank!
O Vater, Sohn und Geist,
der du aus lauter Gnaden
abwendest Not und Schaden,
sei immerdar gepreist!

Text: Johann Heermann

BWV 187

Es wartet alles auf dich (1726)

I Teil

19 1. Coro

Es wartet alles auf dich, dass du ihnen Speise gebest
zu seiner Zeit. Wenn du ihnen gibest, so sammeln sie,
wenn du deine Hand auftust, so werden sie mit Güte
gesättigt.

20 2. Recitativo: Bass

Was Kreaturen hält
das große Rund der Welt!
Schau doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;

for that which He approves.
I shall quietly await this,
for His will is the best way.
I resolutely believe this,
however God may act!

7. Verse VII

Grant, O Lord, that all my living days
I may sincerely
increase Thine honour
and give Thee praise and thanks!
O Father, Son and Holy Ghost,
Thou, who with purest mercy
dost avert want and harm,
be praised for evermore!

BWV 187

These wait all upon Thee

Part I

1. Chorus

These wait all upon Thee, that Thou mayest give them
their meat in due season. That Thou givest them, they
gather; Thou openest Thine hand, they are filled with
good.

2. Recitative

What a wealth of creatures inhabit
this world's vast orb!
Behold the mountains, ranged in thousands;

was zeuget nicht die Flut?
Es wimmeln Ström und Seen.
Der Vögel großes Heer
zieht durch die Luft zu Feld.
Wer nähret solche Zahl,
und wer vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?
Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?
Zahlt aller Erden Gold
ihr wohl ein einig Mal?

21 3. Aria: Alt

Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.
Es träufet Fett und Segen
auf deines Fußes Wegen,
und deine Gnade ist's, die allen Gutes tut.

Il Teil

22 4. Aria: Bass

Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen: Was werden wir essen, was werden wir trinken, womit werden wir uns kleiden? Nach solchem allen trachten die Heiden. Denn euer himmlischer Vater weiß, dass ihr dies alles bedürft.

23 5. Aria: Sopran

Gott versorget alles Leben,
was hienieden Odem hegt.
Sollt er mir allein nicht geben,
was er allen zugesagt?
Weicht, ihr Sorgen, seine Treue
ist auch meiner eingedenk
und wird ob mir täglich neue
durch manch Vaterliebs Geschenk.

what do the waters not bear?
Rivers and seas all teem.
The great multitude of birds
glide to the fields through the air.
Who feeds such a number,
and who can supply them with their needs?
Can any monarch aspire to such an honour?
Could all the gold on earth
provide them with a single meal?

3. Aria

O Lord, Thou dost crown the year with Thy goodness.
Fatness and blessing drip
wherever Thy foot treads,
and it is Thy grace that bestows goodness on all.

Part II

4. Aria

Therefore take no thought, saying, What shall we eat? or, What shall we drink? or, Wherewithal shall we be clothed? For after all these things do the Gentiles seek. For your heavenly Father knoweth that ye have need of all these things.

5. Aria

God provides for all life
that breathes here on earth.
Is He to deny me alone
what He hath promised to all?
Begone, you worries, His loyalty
is mindful of me too,
and is renewed daily for me
through many gifts of fatherly love.

24 6. Recitativo: Sopran

Halt ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen
und nehm mit Dankbarkeit, was er mir zudedacht,
so werd ich mich nie ohne Hülfe schauen,
und wie er auch vor mich die Rechnung hab gemacht.
Das Grämen nützet nicht, die Mühe ist verloren,
die das verzagte Herz um seine Notdurft nimmt;
der ewig reiche Gott hat sich die Sorge auserkoren,
so weiß ich, dass er mir auch meinen Teil bestimmt.

25 7. Choral

Gott hat die Erde zugericht',
lässt's an Nahrung mangeln nicht;
Berg und Tal, die macht er nass,
dass dem Vieh auch wächst sein Gras;
aus der Erden Wein und Brot
schaffet Gott und gibt's uns satt,
dass der Mensch sein Leben hat.

Wir danken sehr und bitten ihn,
dass er uns geb des Geistes Sinn,
dass wir solches recht verstehn,
stets in sein' Geboten gehn,
seinen Namen machen groß
in Christo ohne Unterlass:
So sing'n wir recht das Gratias.

*Text: Psalm 104:27-28 (1); Matthew 6:31-32 (4);
Hans Vogel (7); anon. (2, 3, 5, 6)*

6. Recitative

If I but cling to Him with childlike trust
and gratefully accept what He apportions me,
then never shall I be bereft of help,
no matter what He may have in store for me.
All grieving is in vain, it avails the despondent heart
nothing to worry about its needs;
God has taken upon Himself these cares,
and so I know that He has set aside my portion for me.

7. Chorale

God has created this world;
He permits no lack of nourishment.
He moistens the hills and valleys
that grass may grow for cattle;
from the earth God creates
wine and bread, and gives us our fill,
that man may live.

We give thanks and beseech Him
that He give us the meaning of the spirit,
that we may understand these things aright
and always walk in His commandments,
magnifying His name
ceaselessly to Christ:
and so we rightly sing Gratias!

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