

38

For the Twelfth Sunday after Trinity
69a / 35 / 137

Jakobskirche, Köthen

When Bach arrived in Köthen in 1717 to join young Prince Leopold's musical establishment as 'Kapellmeister and director of our chamber music', he would have understood where his main priorities were expected to lie, and that nothing would be expected of him in terms of providing new church music. Prince Leopold, like his father before him, was of a strictly 'Reformed' persuasion and the Calvinist liturgy practised in the *Jakobskirche*, the main church of the town next to the market square, allowed no place for figural music – except on very special occasions. As we entered the splendid late Gothic church to rehearse I tried to envisage how it must have looked in March 1729, 'beautifully illuminated though draped in black throughout', for the late-night

state interment of the Prince's body in the royal vault. Did Bach feel uncomfortable, or perhaps even a tiny bit vindicated, performing in this church for a change, with Anna Magdalena and his eldest son Friedemann at his side, paying his final respects to his beloved former patron? During his five and a half years' posting in Köthen, he and his family had been obliged, as was Leopold's dowager mother, to worship in the Lutheran *Agnuskirche*, and just as he had experienced in Mühlhausen in his early twenties there was open hostility between the pastors of the two churches. About six years after his departure for Leipzig Bach was now returning with an extended work parodied from arias and choruses in the *Trauerode* BWV 198 and the *St Matthew Passion*. To the assembled mourners and to the participating musicians recruited from Leipzig, Halle and several neighbouring towns, experiencing this music in a new funerary context must have been intensely moving.

We, on the other hand, had come to Köthen with a rarity – one of the most cheerful programmes of the whole Trinity season. After so many consecutive weeks of fire and brimstone and dire warnings against devilish temptations, forked tongues, false prophets and the like, it came as a huge relief to encounter three genial, celebratory pieces, one with an organ obbligato and two featuring Bach's talismanic trumpets and drums. Fears that these C or D major trumpets-and-drums opening choruses might become slightly formulaic and repetitious are misplaced: in fact they are subtly differentiated in mood, texture and *Affekt*. The opening chorus of BWV 69a **Lobe den Herrn, meine Seele**, later revived for the Town Council elections, is freely

composed and on the grandest scale. Bach is exultant, profiting from the colour contrasts available from the three groupings of his orchestra (brass, woodwind and strings) and the internal subdivisions within each grouping. The hallmark of this fantasia is the way two innocent-sounding bars of rising trill-like figures give way to a jubilant thigh-slapping motif with two short, repeated notes to the second beat of consecutive 3/4 bars – euphoric, bucolic, yet entirely apposite to the text from Psalm 103: 'Bless the Lord, O my soul'. This type of chorus makes one aware of how fine is the membrane (if indeed it exists at all) between Bach's sacred celebratory music and his music for secular festivities: the birthday odes, or even the *quodlibets* sung by his family at their annual get-togethers. The main choral *fugato* begins with a whirligig variant of the trill-like opening, which then irons itself out in a lyrical conclusion. The second clause is more lyrical, in longer note-values with suspensions, hinting at pathos for 'Vergiss nicht' ('Forget not'). But predictably the best is yet to come: Bach combines the two fugues and the music suddenly fires on all cylinders. The principal trumpet blares out the first fugal theme, almost a trial run for that preposterous lick that occurs in the last seven bars of the 'Cum sancto Spiritu' from the *B minor Mass*, superimposed over fanfare interjections for lower brass and a soaring theme for sopranos and tenors and guaranteed, as only Bach can, to press all one's emotional buttons and by its sheer zest and rhythmical élan to lift one's spirits. No parsing of the component elements of this fugal development, all of them traceable to motifs first heard in the orchestral prelude and their apportionment between

the various groupings (chorus and tri-partite orchestra), can begin to define, let alone encapsulate, Bach's invention, his way of constantly springing surprises on the listener and yet weaving all his component elements seamlessly together.

Whoever provided Bach with the text for this cantata based it, with slight changes, on one for this Sunday printed three years earlier in Gotha by Johann Knauer. It takes St Mark's account of Jesus healing a deaf and dumb man as a metaphor for God's caring surveillance and as a pretext for the psalmist's injunction to praise God. There are plentiful references to the miracle: 'Ah, that I had a thousand tongues... to praise God' in the opening soprano recitative, mention of the very word 'Ephphatha' (Aramaic for 'be opened') Jesus used to heal the deaf man in the alto recitative (No.4), and a link between the miracle and the psalm text, 'My mouth shall sing with gladness', in the bass aria (No.5). This, like the earlier tenor aria, is in triple time, the former impressive in its interlacing of three distinctive woodwind instruments (recorder, oboe da caccia and bassoon), the latter remarkable for the naturalness of its word setting. Just try pronouncing the first lines of its text, 'Mein Erlöser und Erhalter, nimm mich stets in Hut und Wacht', and you immediately grasp why Bach chose a lilting 3/4 or 9/8 rhythmical pattern, fitted to a sarabande with its French dotted rhythms: tripletised melismas over a slow chromatic descent in the continuo for the prayer to 'stand by me in affliction and suffering', florid exuberance for the promise 'my mouth shall sing with gladness'. To these contrasts of rhythmical declamation and mood Bach adds, most unusually and in great detail, elaborate dynamic markings

assigned to the solo oboe d'amore and accompanying strings from *forte* and *poco forte* to *piano* and *pianissimo*, all designed to clarify the textures and to pinpoint the expressive gestures of this superb aria. The closing chorale stems from the Weimar cantata BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, but curiously shorn of its expressive descent.

Two years later in 1725 Bach came up with another winner, BWV 137 **Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren**, this time in C major and still for three trumpets and drums, though unusually for only two oboes. It is a comparative rarity, his first cantata to have been constructed as a series of chorale variations in over twenty years, since BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, in fact. It is based entirely on the five stanzas of Joachim Neander's thanksgiving hymn of 1680 and its associated melody. This means that there are no recitatives, no biblical quotes, no poetic commentary; but on the other hand, this being one of the most glorious of all hymn tunes, familiar to English congregations as 'Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation', there are immense and satisfying musical delights. The opening fantasia is jazzy, shot through with syncopation for the majority of its bars, Italianate in sonority and irrepressible in its rhythmic vitality. The opening fugal theme – vocally awkward – begins with the altos and needs very careful and accomplished negotiation so as not to emerge as though from a disturbed poultry house. It becomes less perilous at the second of its three appearances, where the words call for a more lyrical approach ('Meine geliebete Seele'). Bach is wise to the potential swagger of the tune, so that instead of writing long note values for its

first statement in the sopranos he assigns it to them in sturdy crotchets. After repeating the first phrase this has the effect of pulling the other voices into a chordal declamation, 'Kommet zuhauf, Psalter und Harfen, wacht auf!' ('Come in multitudes, psalteries and harps, awake!'). The festive exuberance of the writing makes this movement, indeed the whole cantata, suitable outside the Sunday liturgy, perhaps for the inauguration of the new Town Council in Leipzig which occurred a few days later, or for some other day of rejoicing. On both occasions Gottfried Reiche, the star trumpeter of his day and *capo* of the Leipzig *Stadtppfeiffer*, would have figured prominently. But whether the fanfare fragment he is holding in the portrait Haussmann painted of him two years later is of his own invention or a quotation of bars 27-28 of this particular cantata of Bach's (as Eric Lewis Altschuler has suggested) is impossible to say.

Whittaker appears to make a good point when he claims that Bach, in this example of a *per omnes versus* cantata, is beginning to learn 'how to outwit the unyielding character of such a hymn'. But didn't he always? Surely *Christ lag in Todesbanden*, written when Bach was twenty-two, is the supreme example, compared, say, to Pachelbel's setting, of how to uncover expressive variety and achieve narrative thrust and drive in all seven verses of Luther's Easter hymn, without ever varying the tonality. Eighteen years on, Bach is alert to the possibility of extrapolating all the motivic features of the new glorious tune and now has the experience to arrange its five verses not only symmetrically in outline: chorus – aria – duet – aria – chorale, but also to give it a satisfying modulatory shape: C – G – e – a – C.

There is exuberance on a more intimate scale in the second strophe (really a trio sonata) where the chorale, now lightly ornamented, is assigned to an alto solo over a sweeping 9/8 continuo line with violin obbligato. The metaphor of being held safely aloft on 'eagle's wings' guides Bach in his choice of lively string crossings for the violin and detailed patterns of slurred and staccato notes, though it is the chorale tune itself which dictates the melodic shape. It does so again in the writing for paired oboes in verse 3, which, like the soprano and bass, enter in canon. But, as in mixed doubles, each person in the couple takes it in turn to 'serve': bass first, then soprano; oboe 1, then oboe 2. Up to this point all has been conducted in full sunlight, but with the lines 'How often in your distress has merciful God not spread His wings over you!' a cloud passes over the music. The believer's distress ('Not') can be read in the grinding chromatic descent, the movement of God's protective wings by lively chains of dactyls. The last three phrases of the hymn tune are repeated, tilting the overall balance towards its expressive, darker side for the only time in this cantata.

A battle for harmonic supremacy plays itself out in verse 4: not between the tenor and continuo, the latter full of slurred scales, acrobatic leaps and strong rhythmic gestures, but between the two of them complicit in A minor set against the trumpet's delivery of the unadorned chorale tune as a brass-plated C major orison. The tenor/continuo partnership brushes aside the final notes and cadence of the trumpet; yet the last word belongs to him and to his three colleagues in the uncontested victory of C major: a majestic seven-voiced harmonisation of the chorale (verse 5). Nobody

could do a more festive *Danklied* than Bach when so minded. He knew exactly how best to use the resources of the ceremonial trumpet-led orchestra and choir of his day to convey unbridled joy and majesty – more than a match for the most imposing organ voluntary.

If, when resources allowed, he could outgun even the 'instrument of instruments' itself, what exactly was Bach's purpose in turning to the organ as an obbligato solo instrument in his final cantata for this Sunday, BWV 35 **Geist und Seele wird verwirret**, first performed in 1726 as part of his third annual Leipzig cycle? It certainly wasn't to vie with the trumpet-led ensemble for which the two previous cantatas were written: the use of the solo organ is far too systematic to be a last-minute substitute, as was sometimes the case. The text by Georg Christian Lehms sticks closely to the Sunday Gospel account of the healing of the deaf man and Bach seems deliberately to be setting himself new compositional challenges. This is not necessarily from disillusionment with the formulae, so richly varied, of the pieces freshly composed for his first and second Leipzig cycles, but conceivably out of a certain weariness, of having to put up with makeshift performances week in, week out. Likely enough there were gaps either in the quantity or quality of the musicians available to him, a situation so deeply exasperating that it came to a head in 1730 with his Draft Memorandum to the Council, and a noticeable tailing off in his subsequent production of new works for the liturgy.

A temporary way to circumvent these inadequacies was to foster individual performers

at the expense of the overall ensemble, and that is exactly what Bach seemed to be doing in composing a sequence (BWV 170, 35 and 169) for a conspicuously gifted alto in the summer and autumn of 1726, strategically spaced at two-month intervals to allow for, and adjust to, the development of the particular *Thomaner* talent he was nurturing. This may also have been a contributing factor in his choice of organ as an obbligato instrument in BWV 35, as it was two months earlier with BWV 170 *Vergnügte Ruh*; in both cases it would have made coaching easier, while ensuring that two of the most important components were rehearsed ahead of time (not the case for us, where Robin Tyson stepped forward as a last-minute deputy for Sara Mingardo). And in all probability it was Bach himself and not Friedemann, who at fifteen was away studying violin in Merseburg with Graun, nor Emmanuel, who at eleven was probably too young, who played the organ obbligato. But can this really be the full explanation for why he wrote in this particular style, one which in its sub-Vivaldian manner seems to ape other instruments rather than exploit the true palette and sonic characteristics of this *organum organorum*? The occasional danger of swamping the alto soloist was one reason why we decided that our organist, Ian Watson, should play our portative cabinet organ rather than a colossal instrument like the Trost organ we used in Altenburg for BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* (Vol.24/SDG107)

An extreme example of this idiosyncrasy comes in the fourth movement, in which just a single line for the organ is notated in the autograph score. Whereas those for voice and bass are in *Kammerton*, the middle line appears in *Chorton*, clear proof that Bach

intended the organ to play just this line and not the continuo. Yet the writing displays features of a typical cello piccolo obbligato in terms both of tessitura and characteristic string-crossing patterns. On the other hand, the sinfonias that introduce each half of the cantata are genuinely solistic and seem to derive from the outer movements of a lost concerto for violin, oboe or harpsichord, for which a nine-bar fragment for harpsichord has survived (BWV 1059). The writing for solo organ is no match for its majestic dominance in *Wir müssen durch viel Trübsal*, where Bach converts two movements of what began as a violin concerto but has come down to us as the celebrated D minor harpsichord concerto BWV 1052. Comparing the solo functions of the organ in these two cantatas reinforces Laurence Dreyfus's distinction in Bach's usage between the 'organ as sacred icon' and the 'organ as *galant* conversationalist'. Dreyfus provides an illuminating analysis of Bach's assimilation of the secular solo concerto into his church cantatas and his adjustment of the normal concerto principle, that of soloist-versus-orchestra, through subtle shifts in role playing, the instrument now posing as a soloist, now retreating into the background. As one might expect, there is a theological and metaphorical dimension lurking behind all this, particularly in a cantata which stresses God's transcendence over everything in creation and His ability to affect miraculous cures to damaged or ill-functioning human faculties, not only hearing and speech, but eyesight and reasoning. The organ may have been the technological marvel of its age, that 'wondrous machine' celebrated in verse by John Dryden and in music by Henry Purcell, but Bach, its greatest living exponent, is intent here

on stressing the modesty of its man-made prowess in comparison with God's miracles.

As we left Köthen it struck me that the joyousness of Bach's music for this Sunday was, a little like his sojourn here, something of an exception, a furlough or sunny interlude before a return to the grim doctrinal preoccupations of the Trinity season. A return, in fact, to the Lutheran war zone.

© John Eliot Gardiner 2007

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

Jakobskirche, Köthen

Als Bach 1717 in Köthen ankam, als Kapellmeister und ‚Director derer Cammer-Musiquen‘ in den Dienst des jungen Fürsten Leopold zu treten, dürfte ihm klar gewesen sein, was man von ihm erwarten würde und dass er keine neue Kirchenmusik zu liefern hätte. Fürst Leopold war, wie sein Vater vor ihm, streng reformierten Glaubens, und die in der Jakobskirche, der am Marktplatz gelegenen Hauptkirche der Stadt, praktizierte kalvinistische Liturgie bot – bis auf ganz besondere Gelegenheiten – keinen Platz für figurierte Musik. Als wir das herrliche spätgotische Bauwerk betraten, um dort zu proben, versuchte ich mir vorzustellen, wie diese Kirche im März 1729 ausgesehen haben mochte, ‚schön erleuchtet, doch ganz mit Schwarz ausgeschlagen‘, als Leopold zu später Stunde in der Fürstengruft beigesetzt wurde. War Bach unbehaglich zumute, oder fühlte er sich gar ein bisschen bestätigt, als er, diesmal mit Anna Magdalena und seinem ältesten Sohn Friedemann an seiner Seite, seinem geliebten ehemaligen Dienstherrn die letzte Ehre erwies? Während seiner fünfjährig-jährigen Amtszeit war ihm und seiner Familie, ebenso wie Leopolds verwitweter Mutter, der Gottesdienstbesuch nur in der lutherischen Agnuskirche gestattet gewesen, und zwischen den Pfarrern der beiden Kirchen bestand offene Feindschaft, wie er es in Mühlhausen erlebt hatte, als er Anfang zwanzig war. Ungefähr sechs Jahre

nach seiner Abreise nach Leipzig kehrte nun Bach mit einem umfangreichen Werk zurück, das Arien und Chöre aus der Trauerode BWV 198 und der Matthäus-Passion parodierte. Für die Trauergemeinde und die aus Leipzig, Halle und verschiedenen Nachbarstädten aufgebotenen Musiker muss das Erleben dieser Musik im Rahmen einer neuen Trauerfeier außerordentlich bewegend gewesen sein.

Wir hingegen waren mit einer Rarität nach Köthen gekommen – einem der fröhlichsten Programme der ganzen Trinitatiszeit. Nach so vielen Wochen voller Feuer und Schwefel, furchteinflößenden Warnungen vor teuflischen Verführungen, Doppelzüngigkeit, falschen Propheten und ähnlich schrecklichen Dingen war es eine Wohltat, heiteren, festlichen Stücken zu begegnen, das eine mit obligater Orgel und zwei mit Pauken und Trompeten, Instrumente, die für Bach zum Talisman geworden waren. Die Sorge, diese Pauken- und Trompeten-Eingangschöre in C- oder D-dur könnten recht formelhaft oder ewig gleich wirken, ist unbegründet: Sie weisen in Stimmung, Textur und Affekt subtile Unterschiede auf. Der Eingangschor von BWV 69a **Lobe den Herrn, meine Seele**, später für die Ratswahl umgearbeitet, ist eine freie Komposition erhabenster Größe. Bach jubiliert und frohlockt, er zieht aus den Farbkontrasten zwischen den drei Instrumentengruppen in seinem Orchester (Blechbläser, Holzbläser und Streicher) und den Unterteilungen innerhalb jeder Gruppe den größten Nutzen. Das Markenzeichen dieser Fantasie ist die Art, wie zwei harmlos klingende Takte mit trillerartig aufsteigendem Figuren einem frohlockenden, zwerchfellerschüttenden Motiv aus zwei kurzen Noten weichen, die auf der zweiten

Zählzeit aufeinanderfolgender 3/4-Takte wiederholt werden – euphorisch, bukolisch, doch dem Text aus Psalm 103 durchaus angemessen: ‚Lobe den Herrn, meine Seele‘. Ein solcher Chor lässt erkennen, wie unscharf die Trennung ist (wenn sie überhaupt existiert) zwischen Bachs geistlicher Festmusik und seiner Musik für weltliche Feiern – den Geburtstagsoden oder auch den Quodlibets, die seine Familie bei ihren jährlichen Zusammenkünften sang. Der Hauptteil des Chor fugatos beginnt mit einer kreiselnden Variante der trillerartigen Eröffnung, die sich zu einer lyrischen Schlusswendung glättet. Der zweite Teil ist insgesamt lyrischer, enthält längere Noten mit Vorhalten und verweist voller Pathos auf die Worte ‚Vergiss nicht‘. Doch wie vorausszusehen ist, wird das Beste erst noch kommen: Bach führt die beiden Fugen zusammen, und die Musik feuert plötzlich aus allen Rohren. Die erste Trompete schmettert das erste Fugenthema, fast wie eine Generalprobe für den widersinnigen Lick, der in den letzten sieben Takten von ‚Cum sancto Spirito‘ aus der *h-moll-Messe* auftaucht, über Fanfareneinwürfe der tiefen Blechbläser und ein aufstrebendes Thema für Sopran- und Tenorstimmen gelagert und mit der Garantie, wie nur Bach sie zu liefern vermag, dass alle Emotionen angesprochen werden, dass allein ihre Begeisterung, ihr rhythmischer Schwung die Stimmung hebt. Keine Segmentierung der Bauelemente in der Verarbeitung dieser Fuge – alle führen auf Motive zurück, die im Orchestervorspiel und in der Verteilung auf die verschiedenen Gruppen (Chor und dreigeteiltes Orchester) zum ersten Mal zu hören waren – vermag Bachs Erfindungsgabe, seine Art, dem Hörer ständig neue Überraschungen

zu bieten und doch alle Bauelemente nahtlos ineinander zu verweben, auch nur ansatzweise zu bestimmen, geschweige denn auf das Wesentliche zu reduzieren.

Wer auch immer Bach den Text zu dieser Kantate geliefert haben mag, er übernahm, mit geringfügigen Änderungen, einen Text für diesen Sonntag, den Johann Knauer drei Jahre zuvor in Gotha veröffentlicht hatte. Dieser verwendet Markus‘ Bericht, wie Jesus einen Taubstummten heilt, als Metapher für Gottes ‚Hut und Wacht‘ und liefert dem Psalmisten den Vorwand, zum Lobpreis Gottes aufzurufen. Die Verweise auf das Wunder sind zahlreich; ‚Ach, dass ich tausend Zungen hätte... zu Gottes Lob...‘ im Eingangsrezitativ des Soprans, die Verwendung des Wortes ‚hephata‘ (aramäisch für ‚öffne dich‘), mit dem Jesus den Tauben geheilt hat, im Alt-Rezitativ (Nr. 4), und eine Verknüpfung zwischen dem Wunder und dem Psalmtext, ‚alsdenn singt mein Mund mit Freuden‘, in der Bass-Arie (Nr. 5). Diese weist, wie zuvor die Tenor-Arie, einen Dreiertakt auf, erstere eindrucksvoll in der Verflechtung klanglich differenzierter Holzblasinstrumente (Blockflöte, Oboe da caccia und Fagott), letztere in der Natürlichkeit der Textausdeutung. Wenn man die ersten beiden Zeilen, ‚Mein Erlöser und Erhalter, nimm mich stets in Hut und Wacht‘, laut spricht, wird man sofort verstehen, warum sich Bach für einen schwungvollen 3/4- oder 9/8-Takt entschieden hat, dessen rhythmisches Muster der Sarabande mit ihren punktierten französischen Rhythmen entspricht: triolisierte Melismen über einem langsamen chromatischen Abstieg im Continuo bei dem Gebet ‚Steh mir bei in Kreuz und Leiden‘, blumiger Überschwang bei dem Versprechen

„alsdenn singt mein Mund mit Freuden“. Diese Gegensätze rhythmischer Deklamation und Stimmung unterstreicht Bach, wie es gar nicht seine Art ist und sehr ausgiebig, mit akribischen Angaben zur Dynamik im Solopart der Oboe und den begleitenden Streichern, von *forte* über *poco forte* bis *piano* und *pianissimo*, die alle dazu dienen, die Stimmen deutlich herauszuarbeiten und die Ausdrucksbewegung dieser herrlichen Arie genau festzulegen. Der abschließende Choral stammt aus der Weimarer Kantate BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, verzichtet jedoch merkwürdigerweise auf ihre ausdrucksvolle Oberstimme.

Zwei Jahr später, 1725, präsentierte Bach einen weiteren Hit, BWV 137 **Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren**, diesmal in C-dur und immer noch für drei Trompeten und Pauken, allerdings nur zwei Oboen, was ungewöhnlich war. Das Werk ist in gewisser Weise eine Rarität, Bachs erste Kantate seit über zwanzig Jahren, genau gesagt seit BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, die als eine Folge von Choralvariationen angelegt ist. Sie basiert vollständig auf den fünf Strophen und der Melodie des Erntedankliedes von Joachim Neander aus dem Jahr 1680. Das bedeutet, dass es keine Rezitative gibt, keine Bibelzitate, keine poetischen Kommentare; da sie jedoch zu den herrlichsten Choralmelodien überhaupt gehört, englischen Gemeinden als „Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation“ vertraut, hält sie gewaltige und musikalisch befriedigende Freuden bereit. Die einleitende Fantasie ist jazzartig, in den meisten Takten von Synkopierungen durchsetzt, italienisch im Klang und unbezähmbar in ihrer rhythmischen Vitalität. Das – stimmlich schwer

zu bewältigende – fugierte Anfangsthema beginnt mit den Altstimmen und muss sehr sorgfältig und versiert ausgeführt werden, damit nicht der Eindruck entsteht, es tauche aus einem aufgeschreckten Hühnerstall auf. Weniger schwierig zu bewältigen ist es, wenn es zum zweiten Mal (insgesamt dreimal) auftaucht und der Text („Meine geliebete Seele“) eine eher lyrische Interpretation nahelegt. Bach ist sich bewusst, dass die Melodie prahlerisch einherstolzieren könnte, daher notiert er sie, wenn sie von den Sopranstimmen vorgestellt wird, nicht in langen Notenwerten, sondern in robusten Vierteln. Das hat nach der Wiederholung der ersten Phrase zur Folge, dass die übrigen Stimmen in eine akkordische Deklamation gezogen werden: „Kommet zuhauf, Psalter und Harfen, wacht auf!“ Der festliche Überschwang des Satzes macht diesen und überhaupt die ganze Kantate auch für Gelegenheiten außerhalb der sonntäglichen Liturgie geeignet, vielleicht für die Amtseinführung des neuen Stadtrats in Leipzig, die einige Tage später stattfand, oder für andere Freudenfeste. Bei beiden Anlässen dürfte Gottfried Reiche, der Startrompeter seiner Zeit und *capo* der Leipziger *Stadtppfeiffer*, seine großen Auftritte gehabt haben. Doch ob die Fanfare, das Fragment eines Abblasen-Stückes, das er auf dem von Haussmann gemalten Porträt in der Hand hält, von ihm selbst stammt oder ein Zitat der Takte 27 und 28 eben dieser Bach-Kantate ist (wie Eric Lewis Altschuler vermutet) lässt sich nicht mit Gewissheit sagen.

Whittaker scheint ein gutes Argument ins Feld zu führen, wenn er vorbringt, in diesem Beispiel für eine „per omnes versus“-Kantate beginne Bach zu lernen, „wie sich die starre Form eines solchen Chorals

bewältigen lasse“. Doch hat er das nicht immer getan? Sicher ist *Christ lag in Todesbanden*, von Bach mit zweiundzwanzig Jahren geschrieben, im Vergleich zu, sagen wir, Pachelbels Vertonung ein wunderbares Beispiel dafür, wie es ihm gelingt, den Ausdruck in allen sieben Strophen von Luthers Osterchoral merklich zu variieren und ihnen erzählerische Schubkraft und Dynamik zu verleihen, ohne auch nur einmal die Tonart zu verändern. Achtzehn Jahre später ist sich Bach deutlich der Möglichkeit bewusst, alle motivischen Merkmale der neuen herrlichen Melodie zu extrapolieren und die fünf Strophen nicht nur symmetrisch nach dem Schema Chor – Arie – Duett – Arie – Choral anzuordnen, sondern sie auch modulatorisch befriedigend auszuformen: C – G – e – a – C.

Überschwang in einem intimeren Rahmen kennzeichnet die zweite Strophe (in Wahrheit eine Triosonate), wo der nun geringfügig ornamentierte Choral der Solo-Altstimme übertragen wird, die sich über einer schwungvollen Continuolinie im 9/8-Takt mit obligater Violine bewegt. „Adlers Fittiche“ als Metapher für ein sicheres Geleit bestimmt Bachs Entscheidung für rasche Saitenwechsel auf der Violine und differenzierte Muster aus gebundenen Noten und Staccati, wenngleich es die Choralmelodie ist, die den melodischen Verlauf diktiert. Das gilt auch für die dritte Strophe, wo die paarigen Oboen, in gleicher Weise wie Sopran und Bass, im Kanon einsetzen. Doch wie in einem gemischten Doppel erhält abwechselnd jeder Partner den „Aufschlag“: erst der Bass, dann der Sopran, Oboe 1, dann Oboe 2. Bis hierhin spielte sich alles bei vollem Sonnenlicht ab, doch bei den Zeilen „in wie viel

Not hat nicht der gnädige Gott über dir Flügel gebreitet“ zieht eine Wolke über die Musik. Die „Not“ des Gläubigen ist dem knirschenden chromatischen Abstieg zu entnehmen, die Bewegung der schützenden Flügel Gottes den schwingenden Daktylenketten. Die drei letzten Phrasen der Choralmelodie werden wiederholt, während sich das Schwergewicht zum ersten Mal in dieser Kantate auf ihre ausdrucksvolle, dunklere Seite verlagert.

Ein Kampf um harmonische Überlegenheit wird in der vierten Strophe ausgetragen – nicht zwischen Tenor und Continuo, letzterer voller verschleifter Skalen, akrobatischer Sprünge und heftiger rhythmischer Gesten, sondern zwischen diesen beiden Stimmen, die sich in a-moll verbündet haben, um gegen die Trompete anzutreten, die mit blechernem Klang die schmucklose Choralmelodie als eine Oration in C-dur vorträgt. Tenor und Continuo fegen gemeinsam die letzten Noten und die Kadenz der Trompete weg; doch das letzte Wort gehört ihr und ihren drei Kollegen in der Tonart C-dur, die unstrittig den Sieg davonträgt: eine majestätische siebenstimmige Harmonisierung des Chorals (Strophe 5). Niemand konnte ein festlicheres Danklied darbringen als Bach, wenn ihm danach zumute war. Er wusste die Möglichkeiten auszuschöpfen, die ihm ein von der Trompete geführtes Orchester in der Verknüpfung mit Chor bot, um festliche Stimmung, grenzenlose Freude und Majestät auszudrücken – dem imposantesten Orgelsolo durchaus gewachsen.

Wenn er, so es ihm seine Möglichkeiten erlaubten, sogar die „Königin der Instrumente“ übertrumpfen konnte, was genau war dann Bachs Absicht, als er in seiner letzten Kantate für diesen Sonntag,

BWV 35 **Geist und Seele wird verwirret**, die zu seinem dritten Leipziger Jahrgang gehört und 1726 uraufgeführt wurde, die Orgel als obligates Soloinstrument beanspruchte? Ganz sicher wollte er nicht mit dem von der Trompete geführten Ensemble wetteifern, für das die beiden vorherigen Kantaten bestimmt waren: Die Orgel wird viel zu planvoll solistisch eingesetzt, als dass sie in letzter Minute als Ersatz für ein anderes Instrument verwendet worden wäre, wie es zuweilen geschah. Der Text von Georg Christian Lehms lehnt sich eng an das Evangelium für diesen Sonntag an, das von der Heilung des Tauben berichtet, und Bach scheint sich absichtlich neue kompositorische Herausforderungen aufzuerlegen. Das muss nicht unbedingt aus Enttäuschung über die – so reich variierten – Formeln der Stücke geschehen sein, die er für seinen ersten und zweiten Leipziger Jahrgang neu komponiert hatte, doch es ist durchaus denkbar, dass er es leid war, sich Woche um Woche mit improvisierten Aufführungen zu begnügen. Sehr wahrscheinlich ließ sowohl die Quantität als auch die Qualität der Musiker, die er zur Verfügung hatte, zu wünschen übrig – eine ausgesprochen ärgerliche Situation, die sich 1730 mit seinem ‚höchstnötigen Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music‘ zuspitzte und dazu führte, dass er in der Folgezeit mit weit weniger neuen Werken für die Liturgie aufwartete.

Zeitweilig gab es die Möglichkeit, diese Unzulänglichkeiten zu umgehen, indem einzelne Musiker auf Kosten des gesamten Ensembles gefördert wurden, und genau das scheint der Fall gewesen zu sein, als Bach im Sommer und Herbst 1726 für einen sichtlich talentierten Altisten eine

Folge von drei Kantaten (BWV 170, 35 und 169) komponierte, planvoll im Abstand von jeweils zwei Monaten terminiert, damit er die Entwicklung des Thomaner-Talentes, das sich in seiner Obhut befand, berücksichtigen und unterstützen konnte. Das mag auch ein Grund gewesen sein, weshalb er, wie in BWV 170 *Vergnügte Ruh* zwei Monate zuvor, die Orgel als obligates Instrument einsetzte; es hätte in beiden Fällen das Einstudieren vereinfacht, während sichergestellt war, dass die wichtigsten Teile vor der Zeit geprobt werden konnten (von uns nicht, da Robin Tyson in letzter Minute für Sara Mingardo einsprang). Und aller Wahrscheinlichkeit nach war es nicht Friedemann, der mit fünfzehn bei Graun in Merseburg Violinunterricht nahm, und auch nicht Emmanuel, der mit seinen elf Jahren offensichtlich zu jung war, sondern Bach selbst, der das Orgelobligato spielte. Doch kann das wirklich die vollständige Erklärung für diesen besonderen Stil gewesen sein, für einen Stil, der in seiner subvivaldischen Manier andere Instrumente nachzuäffen scheint, statt die wahre Palette und die Klangmerkmale dieses *organum organorum* auszuschöpfen? Da gelegentlich die Gefahr bestand, dass der Altsolist von den Orgelklängen überschwemmt werden würde, sollte Ian Watson, unser Organist, doch lieber unsere eigene tragbare Heimorgel spielen – statt eines gewaltigen Instrumentes, wie es die für BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* (Vol.24/SDG107) verwendete Trostorgel in Altenburg war.

Ein extremes Beispiel für diese eigentümliche Satzweise ist ein Abschnitt im vierten Satz, wo in der autographen Partitur für die Orgel nur eine einzige Linie notiert ist. Während die Linien für Stimme und

Bass im Kammerton notiert sind, erscheint die mittlere Linie im Chorton, ein deutlicher Beweis, dass Bach nur diese Linie und nicht das Continuo von der Orgel gespielt haben wollte. Doch der Satz weist, hinsichtlich Tonumfang und der für einen Saitenwechsel charakteristischen Muster, ebenfalls Merkmale eines typischen Obligatos für Violoncello piccolo auf. Andererseits sind die Sinfonias, die beide Hälften der Kantate einleiten, echt solistisch und scheinen aus den Ecksätzen eines Konzertes für Violine, Oboe oder Cembalo zu stammen, von dem nur noch ein neun Takte umfassendes Fragment für Cembalo erhalten ist (BWV 1059). Der Solopart für die Orgel kann es in keiner Weise mit der mächtigen Dominanz des Instrumentes in *Wir müssen durch viel Trübsal* aufnehmen, wo Bach zwei Sätze eines Werkes verwertet, das als Violinkonzert begann, doch als das gefeierte Konzert für Cembalo in d-moll BWV 1052 zu uns gelangt ist. Wenn man die Funktion der Orgel als Soloinstrument in diesen beiden Kantaten vergleicht, so wird der Unterschied besonders deutlich, den Dreyfus zwischen Bachs Verwendung der ‚Orgel als geistliches Kultsymbol‘ und der ‚Orgel als *galante* Gesellschafterin‘ aufzeigt. Dreyfus zeichnet in seiner aufschlussreichen Analyse nach, wie Bach das weltliche Solokonzert in seine Kirchenkantaten integriert und das normale Konzertprinzip – Solist v. Orchester – durch eine subtile Verlagerung der Rollen beider Partner modifiziert, indem er das Instrument hier als Solisten in Positur setzt, dort in den Hintergrund treten lässt. Erwartungsgemäß verbirgt sich hinter alldem eine theologische und metaphorische Dimension, zumal in einer Kantate, die Gottes Erhabenheit über die

gesamte Schöpfung und sein Vermögen betont, an menschlichen Fähigkeiten, die Schaden genommen haben, Wunderheilungen zu vollbringen – nicht nur Gehör und Sprache, sondern auch Sehkraft und Verstand. Die Orgel mag das technische Wunder ihrer Zeit gewesen sein, jene ‚wundersame Maschine‘, die John Dryden in Versen und Henry Purcell in der Musik gefeiert hat, doch Bach, damals ihr größter lebender Repräsentant, will hier betonen, wie armselig diese menschliche Errungenschaft im Vergleich zu Gottes Wundern ist.

Als wir Köthen verließen, kam mir plötzlich der Gedanke, dass die Fröhlichkeit von Bachs Musik für diesen Sonntag, in gewisser Weise wie sein Aufenthalt an diesem Ort, eher eine Ausnahme war, ein Heimaturlaub oder sonniges Intermezzo vor der Rückkehr zu der Beschäftigung mit den grimmigen Lehren der Trinitatiszeit. In der Tat eine Rückkehr in lutherisches Kriegsgebiet.

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Twelfth Sunday after Trinity

CD 38

Epistle 2 Corinthians 3:4-11

Gospel Mark 7:31-37

BWV 69a

Lobe den Herrn, meine Seele (1723)

1 1. Coro

Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss nicht,
was er dir Gutes getan hat!

2 2. Recitativo: Sopran

Ach, dass ich tausend Zungen hätte!
Ach, wäre doch mein Mund
von eitlen Worten leer!
Ach, dass ich gar nichts red'te,
als was zu Gottes Lob gerichtet wär!
So machte ich des Höchsten Güte kund;
denn er hat lebenslang so viel an mir getan,
dass ich in Ewigkeit ihm nicht verdanken kann.

BWV 69a

Bless the Lord, O my soul

1 1. Chorus

Bless the Lord, O my soul, and forget not
all His benefits!

2 2. Recitative

Ah, that I had a thousand tongues,
ah, that my mouth
were devoid of vain words,
ah, that I said nothing at all,
except that which was meant to praise God,
then would I proclaim the Highest's goodness;
for all my life He has done so much for me
that I cannot thank Him in eternity.

3 3. Aria: Tenor

Meine Seele,
auf, erzähle,
was dir Gott erwiesen hat!
Rühmet seine Wundertat,
lasst ein gottgefällig Singen
durch die frohen Lippen dringen!

4 4. Recitativo: Alt

Gedenk ich nur zurück,
was du, mein Gott, von zarter Jugend an
bis diesen Augenblick
an mir getan,
so kann ich deine Wunder, Herr,
so wenig als die Sterne zählen.
Vor deine Huld, die du an meiner Seelen
noch alle Stunden tust,
indem du nie von deiner Liebe ruhst,
vermag ich nicht vollkommen Dank zu weih'n.
Mein Mund ist schwach, die Zunge stumm
zu deinem Preis und Ruhm.
Ach! sei mir nah
und sprich dein kräftig Hephata,
so wird mein Mund voll Dankens sein.

5 5. Aria: Bass

Mein Erlöser und Erhalter,
nimm mich stets in Hut und Wacht!
Steh mir bei in Kreuz und Leiden,
alsdenn singt mein Mund mit Freuden:
Gott hat alles wohlgemacht!

3 3. Aria

O my soul,
rise and tell
what God has shown to you!
Praise His wondrous work,
and to please the Most High,
let a happy song of thanks ring out!

4 4. Recitative

If I now think back,
my God, on what Thou, from my earliest years,
has done for me
till now,
then I cannot, O Lord, count Thy wonders,
any more than I can count the stars.
For Thy favour, which Thou dost still bestow
hourly on my soul
by never ceasing to love,
I am not able to thank Thee sufficiently.
My voice is weak, my tongue silent
in lauding and praising Thee.
Ah, be near to me
and utter Thy resounding Ephphata,
and my mouth shall be full of gratitude.

5 5. Aria

My Redeemer and Preserver,
protect and watch over me forever!
Stand by me in affliction and suffering,
and my mouth shall sing with gladness:
God has done all things well!

6 Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
darbei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die raue Bahn
Not, Tod und Elend treiben:
So wird Gott mich
ganz väterlich
in seinen Armen halten.
Drum lass ich ihn nur walten.

Text: Psalm 103:2 (1); Samuel Rodigast (6); anon. (2-5)

BWV 35

Geist und Seele wird verwirret (1726)

I Teil

7 1. Sinfonia**8 2. Aria: Alt**

Geist und Seele wird verwirret,
wenn sie dich, mein Gott, betracht'.
Denn die Wunder, so sie kennet
und das Volk mit Jauchzen nennet,
hat sie taub und stumm gemacht.

9 3. Recitativo: Alt

Ich wundre mich;
denn alles, was man sieht,
muss uns Verwund' rung geben.
Betracht ich dich,
du teurer Gottessohn,
so flieht

6. Chorus

What God doth, is well done,
to this I shall be constant.
Though I be cast onto the rough road
by affliction, death and misery,
God shall hold me
just like a father
in His arms.
That is why I let Him prevail.

BWV 35

Spirit and soul become confused

Part I

1. Sinfonia**2. Aria**

Spirit and soul become confused,
when they gaze on Thee, my God.
For the miracles they know,
and which the people tell with joy,
have made them deaf and dumb.

3. Recitativo

I marvel;
for everything that one sees
must fill us with amazement.
If I look on Thee,
Thou precious Son of God,
both

Vernunft und auch Verstand davon.
Du machst es eben,
dass sonst ein Wunderwerk vor dir was Schlechtes ist.
Du bist
dem Namen, Tun und Amte nach erst wunderreich,
dir ist kein Wunderding auf dieser Erde gleich.
Den Tauben gibst du das Gehör,
den Stummen ihre Sprache wieder,
ja, was noch mehr,
du öffnest auf ein Wort die blinden Augenlider.
Dies, dies sind Wunderwerke,
und ihre Stärke
ist auch der Engel Chor nicht mächtig, auszusprechen.

10 4. Aria: Alt

Gott hat alles wohl gemacht.
Seine Liebe, seine Treu
wird uns alle Tage neu.
Wenn uns Angst und Kummer drücket,
hat er reichen Trost geschicket,
weil er täglich für uns wacht.
Gott hat alles wohl gemacht.

II Teil

11 5. Sinfonia**12 6. Recitativo: Alt**

Ach, starker Gott, lass mich
doch dieses stets bedenken,
so kann ich dich
vergnügt in meine Seele senken.
Lass mir dein süßes Hephatha
das ganz verstockte Herz erweichen;

reason and sense take flight.
For Thou art the cause
that even a miracle seems wretched next to Thee.
Thou art
in name, deed and office wonderful;
no wonder on earth resembles Thee.
To the deaf Thou givest hearing,
to the dumb the gift of speech again,
yea, more than this,
Thou dost open, at a word, the eyelids of the blind.
These, these are works of wonder,
and their power
cannot be expressed even by the choir of angels.

4. Aria

God has done all things well.
His love, his faith
are new every morning.
When fear and sorrow oppress us,
He hath always sent us ample comfort,
for He watches over us each day.
God has done all things well.

Part II

5. Sinfonia**6. Recitativo**

Ah, mighty God, let me
always remember this,
and then I can
happily immerse Thee in my soul.
Let Thy sweet Ephphatha
soften my so stubborn heart;

ach! lege nur den Gnadenfinger in die Ohren,
sonst bin ich gleich verloren.
Rühr auch das Zungenband
mit deiner starken Hand,
damit ich diese Wunderzeichen
in heil'ger Andacht preise
und mich als Kind und Erb erweise.

13 7. Aria: Alt

Ich wünsche nur bei Gott zu leben,
ach! wäre doch die Zeit schon da,
ein fröhliches Halleluja
mit allen Engeln anzuheben.
Mein liebster Jesu, löse doch
das jammerreiche Schmerzensjoch
und lass mich bald in deinen Händen
mein martervolles Leben enden.

Text: Georg Christian Lehms

BWV 137

**Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren
(1725)**

14 1. Versus I: Coro

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.
Kommet zuhaufl,
Psalter und Harfen, wacht auf!
Lasset die Musicam hören.

ah, lay but Thy gracious finger on my ear,
or else I shall quickly perish.
Touch too my tongue
with Thy mighty hand,
that I may praise these signs of wonder
in sacred worship
and show myself to be Thy child and heir.

7. Aria

I only wish to live with God,
ah! would the time were already there
to raise a happy alleluia
with all the angels.
My dearest Jesus, free me
from this sorrow-laden yoke of pain
and let me soon in Thine arms
end my life so full of torment.

BWV 137

Praise the Lord, the mighty King of honour

1. Verse I

Praise the Lord, the mighty King of honour,
my cherished soul, that is my fervent desire.
Come in multitudes;
psalteries and harps, awake!
Let your music resound.

15 2. Versus II: Alt

Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret,
der dich auf Adellers Fittichen sicher geführt,
der dich erhält,
wie es dir selber gefällt;
hast du nicht dieses verspüret?

16 3. Versus III: Sopran, Bass

Lobe den Herren, der künstlich und fein dich bereitet,
der dir Gesundheit verliehen, dich freundlich geleitet;
in wie viel Not
hat nicht der gnädige Gott
über dir Flügel gebreitet!

17 4. Versus IV: Tenor

Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet,
der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet;
denke dran,
was der Allmächtige kann,
der dir mit Liebe begegnet.

18 5. Versus V: Choral

Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen!
Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen!
Er ist dein Licht,
Seele, vergiss es ja nicht;
lobende, schließe mit Amen!

Text: Joachim Neander

2. Verse II

Praise the Lord, who governs all things so gloriously,
who leads you so safely on His eagle's wings,
who keeps you
as you would keep yourself;
have you not perceived these things?

3. Verse III

Praise the Lord, who has adorned you so exquisitely,
who has given you health, and guides you kindly;
how often in your distress
has merciful God
not spread His wings over you!

4. Verse IV

Praise the Lord, who has clearly blessed your state,
who has rained down love from heaven;
consider
what the Almighty can do,
who treats you with love.

5. Verse V

Praise the Lord, whatever is in me, praise His name!
Everything that has breath, praise with Abraham's seed!
He is your light,
O soul, forget it not;
ye who praise, end with Amen!

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

Valerie Botwright *double bass*

I first came into contact with Bach's cantatas as a student, when I was asked to play in a series of concerts in one of the City of London churches. I had not long been playing the double bass and had very little experience of playing continuo lines, so I was initially apprehensive when I saw the intricacy of the music. As my confidence grew I came to appreciate the inventiveness and inspirational quality of Bach's writing. Gradually I realised that playing continuo was perhaps the ideal role for a bass player. With the possible exception of a jazz rhythm section, I still feel it's what the bass does best: being part of a continuo team and laying the foundation of such invariably glorious music has to be the most rewarding and satisfying work a bass player can do. So I count my involvement in the Bach Cantata Pilgrimage as one of the most fulfilling jobs of my career. It was both a joy and a privilege.

Having the opportunity to play and hear so many familiar and unfamiliar cantatas was astounding. As the weeks went by our method of working settled into a pattern. I began by attempting to fathom the bass lines and determine their direction (often a surprisingly easy task, due to the quality of the writing). Then followed a rehearsal period where the overlay of upper parts often left me astonished that music so complex could yet reveal such clarity of meaning and emotion. Unveiling the essence of each cantata was our goal. The text was always of prime importance and I sense that if my bass could speak it would be in German. There were occasional frustrations when the spirit of the piece was evasive but how uplifting it was when things clicked. I often had a sense of

everyone playing and singing beyond themselves in an almost inevitable response to such sublime music.

Performing in the different venues was fascinating, not only for their diverse interiors but for the influence they had on the concerts. I particularly valued the small churches, and especially the ones Bach had known. Here it seemed the power and spirituality of the works was keenly felt, as was the commitment and dedication of the audiences. These settings, although usually inspiring, often proved challenging: on occasion we battled against limited space, poor lighting, uncomfortable temperatures and difficult acoustics. My memories of Köthen include an extremely cramped stage and my fear of impaling someone with my bow. All such considerations became insignificant in the face of the music. The Bach Cantata Pilgrimage was an enriching and rewarding experience due in no small measure to the inspired direction of John Eliot and the commitment, dedication and talent of my fellow pilgrims.