

24

For Whit Tuesday
1048 / 184 / 175

25

For Trinity Sunday
194 / 176 / 165 / 129

St Magnus Cathedral, Kirkwall

Trinity Sunday does not register today as one of the more exciting of the church's festivals. Yet in Bach's day, it had a climactic importance: it marked the end of the *Temporale*, the first half of the liturgical year which celebrates the events in the life of Jesus. For Bach personally it signified the completion of the annual cantata cycles he composed in Leipzig (his first official cantata as Thomascantor in 1723 happening to be the first Sunday after Trinity), and not surprisingly drew from him works of summary significance: cantatas that were challenging even by his standards. For us in 2000 it was a half-way point, and thus a milestone to look forward to, especially as we were due to travel to the most northerly point on our pilgrimage route, to Kirkwall in Orkney.

June 17 was the only really hot day of summer and we spent it, all fifty of us, not as planned, travelling to Orkney, nor rehearsing productively in a cool studio, but kicking our heels at Stansted. The air traffic controllers' central computer near Heathrow had crashed, effectively paralysing all of London's airports. After a six-hour wait, it seemed as though we might finally be off. We hurried to board our charter plane and buckled up, only to be told that Kirkwall airport would close for the night at 7pm – ten minutes before we were due to land. Disconsolately we dispersed, some trekking back to London, others in pursuit of a dwindling number of local B&Bs. Not only had we lost a vital rehearsal for our concert programme the next day, but gone was any realistic chance for us to get properly acquainted with Orkney.

At 7am the next day we reconvened and boarded the charter, an old propeller craft known in the trade as a crop-sprayer. Arriving travel-stained at Kirkwall three hours later we were given a welcome buzz by the bracing air and crystal-clear light, and made straight for the cathedral. The pink and ochre sandstone put me in mind of Durham. With its disproportionately chunky pillars and narrow nave, it gives the impression of having been carved rather than built. I was relieved to find that for all its beauty and historical importance as a shrine, tourism had not flattened its batteries: it seemed to me a magical uncluttered place, well suited to meditation and worship – and, hopefully, to music.

We rehearsed for four hours in the cathedral, being obliged to concertina a normal rehearsal on the day in a brand-new venue with the forfeited

'tutti' rehearsal from the day before. There were four cantatas to prepare. Trinity Sunday is a watershed in the Lutheran liturgical year, a time when the 'themes of the week' shift to the several concerns of Christian life and conduct. Taking his cue from the set readings, Bach confronts the listener (and the performer!) with a range of knotty subjects, questions of doctrine and faith, challenging enough in themselves, but doubly so in his hands, though beautified by extraordinary multi-layered music.

His first cantata for Trinity Sunday, BWV 165 **O heil'ges Geist- und Wasserbad**, was composed in 1715 in Weimar, to a text by Salomo Franck. It is a true sermon-in-music, based on the Gospel account of Jesus' night-time conversation with Nicodemus on the subject of 'new life', emphasising the spiritual importance of baptism. The plentiful references to water in this cantata seemed wonderfully apt to our geographical situation – 'except a man be born of water and of the Spirit, he cannot enter into the kingdom of God'. Even on the briefest visit to Orkney you cannot escape the sense of layered history in this sea-dominated archipelago – Neolithic, Pictish and Norse – clear to the few of us who had made a rushed visit, sandwich in hand, to the Ring of Brodgar. The thing that struck me most about the opening aria for soprano entitled 'Concerto' was the 'impossibility' of some of its harmonies: there is a passage in the fugal play-out which, if you play it below a certain speed, sounds plain wrong – like Stravinsky in neo-baroque style, or even Webern. Those incongruities simply disappear when played at the 'correct' faster tempo, flowing by like stream water across and around rocks.

Another striking feature is the dramatic fade-out at the end of the long, impressive bass *accompagnato* (No.4), in which two types of serpent are contrasted: the 'ancient' serpent of sin, and the 'fiery' or blood-red serpent raised on a pole by Moses and later 'exalted on the cross'. For the words 'wenn alle Kraft vergehet' ('when all my strength has faded') Bach weaves contrary-motion lines in the upper strings played *pianissimo*, soft to the point of extinction, leaving the final G to the bassoon and bass line 'senza accomp.' – bleak and alone. Bach's imagination, stirred here by the dual image of the serpent, prompts shock tactics, forcing his listeners into a realisation that they daily break the pledge made on their behalf at baptism and therefore constantly need renewed forgiveness. To clinch the argument he follows this with an aria for tenor in which Christ is again referred to as the serpent. As Whittaker describes it, 'the whole of the obbligato for violins in unison is constructed out of the image of the bending, writhing, twisting reptile, usually a symbol of horror, but in Bach's musical speech a thing of pellucid beauty'. The closing chorale is a setting of Ludwig Helmbold's 'Nun lasst uns Gott, dem Herren'.

A grand French-style overture heralds the start of BWV 194 **Höchsterwünschtes Freudenfest**. The cantata seems to have begun life as a secular Cöthen piece some time between 1717 and 1723, and was then adapted for the dedication of the new organ at Störmthal (2 November 1723) and revived the following summer for Trinity Sunday as the culmination of Bach's first Leipzig cycle (it was revived again for two further Trinity Sundays in 1726 and 1731). There is one huge problem: that of pitch.

Evidently the Störmthal organ must have been tuned to 'tiefer Cammertön' (A= +/-390), considerably lower than that of the Leipzig organs. How else would the trebles have coped with the top Cs in the opening chorus (unique in Bach) or the bass soloist with the multiple F sharp and Gs in his opening recitative? But then, why did Bach not transpose it down for his Leipzig revivals, as we were obliged to do? All he seems to have done is to transpose a few of the bass soloist's highest notes downwards, thereby side-stepping the overall problem.

Of its original twelve movements Bach retained just the first six for use on Trinity Sunday. Just as in his adaptation of the overture to the Orchestral Suite No.4 for the Christmas cantata BWV 110, Bach holds back the entry of the chorus until the quick triple-time middle section. Then, instead of repeating the festive *entrée* – reeds first (three oboes and bassoon), strings next – he reverses the process, assigning the cascade of semiquavers to the oboe band before bringing the chorus back for a festive concluding flourish. Of the two arias, the first is for bass, one of those spacious, pastoral 12/8 movements (for oboe and strings) which Bach devised from time to time to convey the reassurance of God's protective care (here it is his 'light'); the other for soprano, a spirited gavotte for strings to celebrate the purifying effects of Pentecostal fire.

Bach's second Leipzig cantata cycle culminates with the last in the mini-cycle of nine cantatas to texts by Christiane Mariane von Ziegler, BWV 176 **Es ist ein trotzig und verzagt Ding**. This translates as 'There is something stubborn (or defiant or wilful) and fainthearted (or disheartened or despairing) about

the human heart'. Each permutation of these variant adjectives applies to Bach's setting. By interpreting the story of Nicodemus' furtive night-time visit as a general human tendency (hence the quote from Jeremiah) Ziegler had given Bach a chance to set up a dramatic antithesis between headstrong aggression and lily-livered frailty. Bach opens with a defiant, indignant presentation of this *Spruch*, a terse, four-part choral fugue set against a string fanfare reminiscent of Brandenburg No.5. That applies to the first half only, with a rushing melisma up to the minor ninth on 'trotzig' and then, at its peak, a melting and sighing figure over sustained strings to underscore the 'verzagt' side of things. This ascending and descending contour persists throughout the fugue, two and a half expositions without ritornellos, the voices doubled by the three oboes while the strings alternate between the vigorous Brandenburg 5 motif and plaintive, sustained counterpoint. I wonder whether this arresting comment on the human condition reflected Bach's own views, particularly as regards the intractable attitude of the Leipzig Consistory? As with his other collaborations with Ziegler there is evidence of a productive dialogue between him and his librettist (often sadly lacking when he was confronted with a set text). Her printed versions differ sometimes in details, sometimes quite strikingly from those that Bach actually set to music.

The exploration of these twin facets of human behaviour continues all the way through this cantata: the juxtaposition of Nicodemus (night) and Jesus (day) presented in the alto recitative (No.2) is implied in the soprano aria-as-gavotte in B flat (No.3), in which the timid, hesitant yet happy believer is singled out

in contrast to the rebellious mind portrayed in the opening chorus. Nicodemus is personified in the bass recitative (No.4), to which Bach adds the words 'for whosoever believes in Thee, shall not perish' to Ziegler's text and sets them as an extended arioso to underline their significance. A trinity of oboes in symbolic unison accompany the alto in the final aria 'Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne' ('Have courage, fearful, timorous spirits'). The ascent/descent shaping persists even in the final chorale, with a melodic curve over the first four of its five phrases. Just when the unwary might imagine Bach is going to end right there on the subdominant, he breaks the symmetry by adding two more bars. With this dénouement at a far higher pitch, he asserts the essence of the Trinity, 'ein Wesen, drei Personen', and the remoteness of God from his relationship to humankind. He signs off his second Leipzig cycle with this cantata crammed with provocative thoughts and musical exegesis.

A year later, Bach's preference for Trinity Sunday was for an uncomplicatedly jubilant text. For BWV 129 **Gelobet sei der Herr, mein Gott** he chose five strophes from Johann Olearius' chorale of 1665, four of the five beginning with the title words. There are no recitatives or da capo arias; yet there is a plenty of variety, from the stirring chorale fantasia that opens the work, with flute, two oboes, three trumpets and drums added to the string band, to the three arias: one ritornello aria for bass with continuo in praise of the Son, a soprano aria with flute and low-lying violin obbligati addressed to the Holy Spirit and, the pick of the bunch, a pastoral dance for alto and oboe d'amore, inspired, perhaps in its imagery, by the

concept of 'den alles lobet, was in allen Lüften schwebet' ('praised by all things that move in the air'). No composer ever got more out of a tune than Bach when he chose, and this is one of the most glorious melodies he ever wrote (and one that has been a life-long companion ever since I first heard my mother sing it during my childhood). The cantata ends with a chorale setting such as the one that closes the *Christmas Oratorio*, punctuated by brass and orchestral fanfares.

It is a genial, uplifting work, and our performance of it was spirited. Yet the St Magnus Festival audience – and even the cathedral choir who joined with us in the chorales – seemed a little resistant to the music's charms, or even to those of our sopranos, deployed in a single row right in front of the orchestra in order to project their low-lying cantus firmus in the final work. Perhaps the fault lay with us travel-affected pilgrims, or perhaps with those blessed ATC computers in London, but certainly not with Bach.

© John Eliot Gardiner 2008

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

St Magnus Cathedral, Kirkwall

Der Trinitatissonntag ist heute kein besonders attraktiver Feiertag mehr. Zu Bachs Zeiten jedoch gehörte er zu den Höhepunkten, denn mit dem Trinitatisfest endete die ‚Temporale‘ genannte erste Hälfte des Kirchenjahrs, die den Ereignissen im Leben Jesu gewidmet ist. Für Bach selbst bedeutete dieser Sonntag, dass er wieder einen seiner Leipziger Kantatenjahrgänge beendete (die erste Kantate, die er als Thomaskantor komponiert hatte, war für den ersten Sonntag nach Trinitatis bestimmt), und es überrascht nicht, dass er für diesen Tag Werke schuf, in denen er ein Resümee zog – mit Kantaten, die selbst nach seinen Maßstäben anspruchsvoll waren. Für uns war 2000 dieser Sonntag die Halbzeit, also ein Meilenstein, auf den wir uns freuten, zumal wir uns zum nördlichsten Punkt unserer Pilgeroute, Kirkwall auf den Orkney-Inseln, begeben mussten.

Der 17. Juni war der einzige wirklich heiße Sommertag, und wir – alle fünfzig – verbrachten ihn nicht, wie geplant, mit der Reise auf die Orkneys, nutzten ihn auch nicht, um in einem kühlen Studio zu proben, sondern drehten Däumchen in Stansted. Der Zentralrechner der Flugsicherung in der Nähe von Heathrow war ausgefallen, und das brachte den Flugverkehr auf allen Londoner Flughäfen zum Erliegen. Nach sechsständiger Wartezeit sah es endlich so aus, als könnten wir tatsächlich starten. Wir bestiegen eilig unser Charterflugzeug und

schnallten uns an, nur um zu erfahren, dass der Flughafen Kirkwall um 19:00 schließen würde – zehn Minuten vor unserer geplanten Ankunftszeit. Bedrückt gingen wir auseinander, einige fuhren zurück nach London, andere versuchten, vor Ort eine der immer spärlicher werdenden Bed&Breakfast-Unterkünfte zu ergattern. Uns war nicht nur eine wertvolle Probe für unser Konzertprogramm am nächsten Tag entgangen, wir hatten nun auch keine realistische Chance mehr, die Orkneys richtig kennenzulernen.

Um 7:00 am folgenden Morgen kamen wir wieder zusammen und bestiegen das Charterflugzeug, eine alte Propellermaschine, die normalerweise wohl zur Schädlingsbekämpfung eingesetzt wurde. Als wir, verschmutzt von dieser Reise, drei Stunden später Kirkwall erreichten, begrüßte uns eine belebende Brise und kristallklare Luft, und wir machten uns sofort auf den Weg zur St Magnus Cathedral. Der blassrote und ockerfarbene Sandstein erinnerte mich an die Kathedrale von Durham im Nordosten Englands. Mit ihren unverhältnismäßig klobigen Säulen und dem engen Schiff erweckt sie den Eindruck, als wäre sie nicht aus Stein gebaut, sondern gemeißelt worden. Ich stellte erleichtert fest, dass der Tourismus ihre Schönheit und historische Bedeutung als Heiligtum nicht beeinträchtigt hatte. Sie erschien mir als ein wunderbar unberührter, für Andacht und Gottesverehrung idealer Ort – und hoffentlich auch für die Musik.

Wir probten in der Kathedrale vier Stunden, wobei die normale Standprobe am Tag der Aufführung an einem völlig neuen Ort mit der tags zuvor verpassten ‚Tutti‘-Probe gemeinsam absolviert werden musste.

Vier Kantaten waren vorzubereiten. Der Trinitatissonntag ist ein Wendepunkt im lutherischen Kirchenjahr, denn nun wechselt die Aufmerksamkeit von den ‚Themen der Woche‘ zu den Fragen, wie ein christliches Leben zu gestalten sei. Bach entnimmt sein Stichworte der vorgegebenen Lesung des Tages und konfrontiert seine Hörer (und Musiker!) mit einer Reihe kniffliger Themen, Fragen zur Lehre und zum Glauben, die an sich schon genügend Zündstoff bieten, auf doppelte Weise jedoch in seiner Hand, wenngleich ihre Brisanz durch seine ungewöhnlich vielschichtige Musik verbrämt wird.

Bach komponierte seine erste Kantate für den Trinitatissonntag, BWV 165 **O heil'ges Geist- und Wasserbad**, 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck. Sie ist eine wahre Predigt in Musik, basierend auf dem Bericht des Evangeliums über die nächtliche Begegnung zwischen Jesus und Nikodemus und beider Gespräch über das ‚neue Leben‘, bei dem Jesus die spirituelle Bedeutung der Taufe hervorhebt. Für diese Kantate mit ihren reichlich vorhandenen Bezügen zum Wasser schien dieser Ort, an dem wir uns befanden, der genau richtige zu sein: ‚Es sei denn, dass jemand geboren werde aus dem Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen.‘ Selbst bei einer sehr kurzen Reise auf die Orkneys kann man sich der von vielfältigen – jungsteinzeitlichen, piktischen und altnordischen – Einflüssen geprägten Geschichte dieser Inselgruppe nicht entziehen, und das wurde den wenigen von uns noch klarer, die mit einem Sandwich in der Hand noch schnell den Ring of Brodgar besuchten. Was mir an der ersten Arie für Sopran, die als ‚Concerto‘ betitelt ist und fugiert endet, besonders auffiel, waren einige

Harmonien, die ich ‚unmöglich‘ fand: Es gibt hier eine Passage, die einfach falsch klingt, wenn man sie unter einer bestimmten Geschwindigkeit spielt – wie Strawinsky im neobarocken Stil oder gar Webern. Dieser Missklang verschwindet, wenn sie in dem ‚richtigen‘ schnelleren Tempo gespielt wird, vorbeifließt, wie sich die Strömung über und um das Felsgestein herum bewegt.

Ein weiteres auffallendes Merkmal ist das dramatische Verklängen des langen, eindrucksvollen Bass-Accompagnatos (Nr. 4), das zwei Schlangen einander gegenüberstellt: die ‚alte‘ Schlange mit ihrem ‚Sündengift‘ und die ‚feurige‘ oder ‚blutrote‘ Schlange, die Moses an einer Stange befestigt hatte und die später ‚an dem Kreuz erhöht‘ wurde. Bei den Worten ‚wenn alle Kraft vergehet‘ verwebt Bach sich in entgegengesetzter Richtung bewegende Linien in den oberen Streichern, die pianissimo spielen, bis sie völlig verklungen sind, während das abschließende ‚G‘ für das Fagott bleibt und die Basslinie ‚senza accomp‘ – nackt und bloß – allein im Raum steht. Bachs Phantasie, die hier vom doppelten Bild der Schlange geleitet wird, veranlasste ihn zu einem Überraschungsmanöver; er zwingt seine Hörer zu der Erkenntnis, dass sie ihr Gelöbnis ewiger Treue, das sie bei der Taufe geleistet haben, täglich brechen und daher darauf angewiesen sind, dass ihnen ständig neu vergeben wird. Um diese Erörterung zum Abschluss zu bringen, lässt er eine Arie für Tenor folgen, in der nun Christus als ‚Heilschlinglein‘ auftritt. ‚Das gesamte Obligato der unisono geführten Violinen‘, so lesen wir bei Whittaker, ‚gründet auf dem Bild der sich windenden, biegenden, krümmenden Schlange, die normalerweise ein Symbol des

Schreckens ist, in Bachs musikalischer Sprache jedoch von lichter Schönheit'. Der abschließende Choral ist eine Vertonung von Ludwig Helmbolds Lied ‚Nun lasst uns Gott, dem Herren‘.

Eine prächtige Ouvertüre im französischen Stil leitet BWV 194 **Höchsterwünschtes Freudenfest** ein. Bach hatte die Kantate vermutlich irgendwann zwischen 1717 und 1723 als weltliches Werk für Köthen komponiert und danach für die Weihe der neuen Orgeln in Störmthal (2. November 1723) adaptiert. Im Jahr darauf verwendete er sie am Trinitatissonntag als Krönung seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs (und später noch einmal zu Trinitatis 1726 und 1731). Mit ihr gibt es ein gewichtiges Problem: die Höhe des Stimmtons. Die Störmthaler Orgel war offensichtlich auf den ‚tiefen Cammerton‘ (A = +/-390) gestimmt, beträchtlich tiefer als die Leipziger Orgeln. Wie sonst hätten die Oberstimmen die hohen C am Anfangschor (einzigartig bei Bach) oder der Bass-Solist die zahlreichen Fis und G in seinem Eingangsrezitativ bewältigen sollen? Doch warum hat dann Bach die Kantate für seine Aufführungen in Leipzig nicht nach unten transponiert, so wie wir es tun mussten? Offensichtlich hat er nur ein paar der ganz hohen Noten des Bassisten tiefer gesetzt – und ging ansonsten dem ganzen Problem aus dem Wege.

Von den ursprünglichen zwölf Sätzen verwendete Bach für den Trinitatissonntag nur die ersten sechs. Wie in der Weihnachtskantate BWV 110, für die er die Ouvertüre zur Orchestersuite Nr. 4 benutzt, wartet er mit dem Einsatz des Chores bis zu dem schnellen Mittelteil im Dreiertakt. Statt dann das festliche Entree zu wiederholen – Rohrblattinstrumente zuerst (drei

Oboen und Fagott), dann Streicher –, kehrt er den Ablauf um und weist den Oboen die Kaskaden aus Sechzehnteln zu, bevor der Chor zu den abschließenden Jubelklängen ausholt. Die erste der beiden Arien ist für Bass bestimmt und gehört zu jenen ausladenden, pastoralen Sätzen im 12/8-Takt (für Oboe und Streicher), die Bach von Zeit zu Zeit ersann, um seinen Hörern zu versichern, dass Gottes Schutz und Fürsorge (hier sein ‚Glanz‘) allgegenwärtig sind; die andere Arie, für Sopran, eine lebhaftes Gavotte für Streicher, feiert die reinigende Kraft des Pfingstfeuers.

Bachs zweiter Leipziger Kantatenjahrgang erreicht seinen Höhepunkt mit der letzten Kantate des aus insgesamt neun Werken bestehenden Miniaturzyklus auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler: BWV 176 **Es ist ein trotzig und verzagt Ding**. Und das gilt nicht nur für ‚aller Menschen Herze‘, sondern auch für diese Vertonung. Ziegler interpretierte den Besuch, den Nikodemus Jesus heimlich nur bei Nacht abzustatten wagte, als eine typisch menschliche Neigung (daher auch das Zitat aus Jeremia) und gab somit Bach Gelegenheit, zwischen störrischer Aggression und feiger Schwäche einen dramatische Gegensatz zu schaffen. Bach eröffnet das Werk mit einer aufsässigen, entrüsteten Darbietung dieses Spruchs, einer kernigen vierstimmigen Choralfuge, die gegen eine, an das fünfte Brandenburgische Konzert erinnernde Streicherfanfare gesetzt ist. Das gilt allerdings nur für die erste Hälfte, wo die Verzierung der Melodie bis zu der verminderten None auf ‚trotzig‘ emporreißt, wo dann, auf der Höhe, eine schmelzende und seufzende Figur über einem beharrlichen Streicherfundament

die ‚trotzige‘ Seite der Dinge betont. Diese auf- und absteigende Silhouette bleibt während der ganzen Fuge, zweieinhalb Expositionen ohne Ritornelle lang bestehen, wobei die Stimmen von den drei Oboen verdoppelt werden, während die Streicher zwischen dem kraftvollen Motiv aus dem fünften Brandenburgischen Konzert und einem klagenden Kontrapunkt pendeln. Ich frage mich, ob dieser faszinierende Kommentar zur Situation des Menschen nicht Bachs eigene Meinung widerspiegelt, vor allem im Hinblick auf die widerborstige Haltung des Konsistoriums in Leipzig? Wie auch während seiner übrigen Zusammenarbeit mit Frau von Ziegler (die leider oft nicht verfügbar war, wenn er einen bestimmten Text vertonte) muss der Dialog zwischen Bach und seiner Textdichterin recht produktiv gewesen sein. Die Fassungen, die sie später veröffentlichte, weichen in einigen Details, manchmal beträchtlich von den Texten ab, die Bach vertont hatte.

Diese doppelte Facette im Verhalten des Menschen wird auch im weiteren Verlauf der Kantate erkundet: Die im Alt-Rezitativ (Nr. 2) geschilderte Begegnung zwischen Nikodemus (Nacht) und Jesus (Tag) ist auch in der als Gavotte gearbeiteten Sopran-Arie in B (Nr. 3) gegenwärtig, wo der befangene, unschlüssige und doch glückliche Gläubige dem rebellischen Geist gegenübergestellt wird, den der Anfangschor schildert. Nikodemus nimmt im Bass-Rezitativ (Nr. 4) Gestalt an, und Bach kommentiert Zieglers Text mit den Worten ‚weil alle, die nur an dich glauben, nicht verloren werden‘ in einem ausgedehnten Arioso, das ihre Bedeutung unterstreicht. Eine Dreiheit von Oboen begleitet in

symbolischem Unisono die Altstimme in der abschließenden Arie ‚Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne‘. Die auf- und absteigende Bewegung bleibt sogar im Schlusschoral erhalten, wo sich ein melodischer Bogen über die ersten vier von insgesamt fünf Phrasen erstreckt. Wenn der unachtsame Zuhörer zu dem Schluss gelangt sein sollte, die Kantate werde genau hier auf der Subdominante enden, zerstört Bach die Symmetrie und fügt zwei weitere Takte hinzu. Mit dieser Auflösung in sehr viel höherer Lage demonstriert er, wie sehr Gott ‚hoch über alle Götter‘ erhaben ist und in seiner Dreieinigkeit – ‚ein Wesen, drei Personen‘ – die Frommen beschützt und errettet. Zum Widerspruch herausfordernde Gedanken die Fülle und ihre musikalische Exegese beschließen somit diesen zweiten Leipziger Kantatenjahrgang.

Ein Jahr später bevorzugte Bach für den Trinitatissonntag einen in schlichter Manier frohlockenden Text. Für BWV 129 **Gelobet sei der Herr, mein Gott** übernahm er fünf Strophen des Chorals von Johann Olearius aus dem Jahr 1665, von denen vier mit den Worten des Titels beginnen. Wenngleich in dieser Kantate weder Rezitative noch Da-Capo-Arien vorhanden sind, weist sie eine große Vielfalt auf, angefangen bei der mitreißenden Choralfantasie zu Beginn des Werkes mit Flöte, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken zusätzlich zur Streichergruppe bis hin zu den drei Arien: eine Ritornellarie für Bass mit Continuo zum Lobpreis des Sohnes, eine Sopran-Arie mit Flöte und tieflegenden Violinobligati, die an den Heiligen Geist gerichtet ist, und schließlich, das Beste von allem, ein pastoraler Tanz für Alt und Oboe d'amore, in seiner Bilder-

sprache vielleicht inspiriert von dem, „den alles lobet, was in allen Lüften schwebet“. Kein Komponist hat je mehr aus einer Melodie gemacht, sie ist die wunderbarste überhaupt, die Bach geschrieben hat – und sie hat mich ein Leben lang begleitet, seit ich sie zum ersten Mal als Kind von meiner Mutter singen hörte. Die Kantate endet mit einer Choralvertonung in der Art des Chorals, der das *Weihnachtsoratorium* beschließt, von Blechbläser- und Orchesterfanfaren durchsetzt.

Sie ist ein freundliches, erhebendes Werk, und unsere Aufführung war schwungvoll und lebendig. Das Publikum des St Magnus Festival allerdings – und sogar der Chor der Kathedrale, der mit uns die Choräle sang – schien dem Zauber dieser Musik gegenüber unempfindlich zu sein und konnte auch unseren Sopranistinnen nichts abgewinnen, die in einer einzelnen Reihe vor dem Orchester postiert waren, um in dem abschließenden Werk den Cantus firmus zu singen. Vielleicht lag der Fehler an uns Pilgern, die wir unter den Nachwehen der Reise litten, oder an diesen verfluchten Computern der Luftsicherung in London, aber ganz sicher nicht an Bach.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For Trinity Sunday

CD 25

Epistle Romans 11:33-36

Gospel John 3:1-15

BWV 194

Höchstlerwünschtes Freudenfest (1723)

1 1. Coro

Höchstlerwünschtes Freudenfest,
das der Herr zu seinem Ruhme
im erbauten Heiligtume
uns vergnügt begehnen lässt.
Höchstlerwünschtes Freudenfest!

2 2. Recitativo: Bass

Unendlich großer Gott, ach, wende dich
zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,
und zum Gebete deiner Knechte!
Ach, lass vor dich
durch ein inbrünstig Singen
der Lippen Opfer bringen!

BWV 194

O greatly longed-for feast of joy

1. Chorus

O greatly longed-for feast of joy,
that the Lord lets us happily celebrate
for His glory
in the sacred edifice.
O greatly longed-for feast of joy!

2. Recitative

Endlessly mighty God, ah! turn
to us, to Thine elected people,
and to the prayers of Thy servants!
Ah! let us offer Thee
through our fervent singing
our lips' oblation!

Wir weihen unsre Brust dir offenbar
zum Dankaltar.

Du, den kein Haus, kein Tempel fasst,
da du kein Ziel noch Grenzen hast,
lass dir dies Haus gefällig sein,
es sei dein Angesicht
ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.

3 3. Aria: Bass

Was des Höchsten Glanz erfüllt,
wird in keine Nacht verhüllt,
was des Höchsten heil'ges Wesen
sich zur Wohnung auserlesen,
wird in keine Nacht verhüllt,
was des Höchsten Glanz erfüllt.

4 4. Recitativo: Sopran

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,
da dein unendlich helles Licht
bis in verborgne Gründe siehet,
ein Haus gefällig sein?
Es schleicht sich Eitelkeit allhie an allen Enden ein.
Wo deine Herrlichkeit einziehet,
da muss die Wohnung rein
und dieses Gastes würdig sein.
Hier wirkt nichts Menschenkraft,
drum lass dein Auge offenstehen
und gnädig auf uns gehen;
so legen wir in heil'ger Freude dir
die Farren und die Opfer unsrer Lieder
vor deinem Throne nieder
und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

We openly dedicate our hearts to Thee
as thanksgiving.

Thou, whom no house, no temple can contain,
since Thou hast no end nor limit,
may this house find favour with Thee,
may Thy countenance
be a true throne of grace, a light of joy.

3. Aria

What the Highest's light has filled
shall never be veiled in night,
what the Highest's holy nature
has chosen for His dwelling
shall never be veiled in night,
what the Highest's light has filled.

4. Recitative

How could a house find favour with Thee,
o highest countenance,
when Thine unending, brilliant light
doth penetrate dark corners?
For vanity here steals up on us from all sides.
Wherever Thy majesty doth enter,
that dwelling must be pure
and worthy of this guest.
All human power is here in vain,
may Thine eyes therefore be open
toward this house, and full of grace;
and we shall then with holy joy
render before Thy throne
the bullocks of our lips
and in devotion raise our hopes to Thee.

5 5. Aria: Sopran

Hilf, Gott, dass es uns gelingt
und dein Feuer in uns dringt,
dass es auch in dieser Stunde
wie in Esaias Munde
seiner Wirkung Kraft erhält
und uns heilig vor dich stellt.

6 6. Choral

Heil'ger Geist ins Himmels Throne,
gleicher Gott von Ewigkeit
mit dem Vater und dem Sohne,
der Betrübten Trost und Freud!
Allen Glauben, den ich find,
hast du in mir angezündt,
über mir in Gnaden walte,
ferner deine Gnad erhalte.

Deine Hilfe zu mir sende,
o du edler Herzensgast!
Und das gute Werk vollende,
das du angefangen hast.
Blas in mir das Fünkeln auf,
bis dass nach vollbrachtem Lauf
ich den Auserwählten gleiche
und des Glaubens Ziel erreiche.

Text: Johann Heermann (6); anon. (1-5)

5. Aria

Grant, O God, that we succeed,
and that Thy fire shall pierce us
and that it preserves at this hour,
as once in Isaiah's mouth,
its effective power,
and bring us purged before Thee.

6. Chorale

Holy Ghost enthroned in heaven,
as God of eternity
with the Father and the Son,
the joy and comfort of the distressed!
All the faith that I possess
hast Thou kindled in me;
govern over me with mercy
and never let Thy mercy falter.

Send down Thy help to me,
o noble guest of my heart!
And complete the good work
that Thou hast begun.
Fan to flame the spark in me,
till, when my course is run,
I may resemble the chosen
and attain the goal of faith.

BWV 176**Es ist ein trotzig und verzagt Ding (1725)****7 1. Coro**

Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen
Herze.

8 2. Recitativo: Alt

Ich meine, recht verzagt,
dass Nikodemus sich bei Tage nicht,
bei Nacht zu Jesu wagt.
Die Sonne musste dort bei Josua so lange stille stehn,
so lange bis der Sieg vollkommen war geschahn;
hier aber wünschet Nikodem:
O säh ich sie zu Rüste gehn!

9 3. Aria: Sopran

Dein sonst hell beliebter Schein
soll vor mich umnebelt sein,
weil ich nach dem Meister frage,
denn ich scheue mich bei Tage.
Niemand kann die Wunder tun,
denn sein Allmacht und sein Wesen,
scheint, ist göttlich auserlesen,
Gottes Geist muss auf ihm ruhn.

10 4. Recitativo: Bass

So wundre dich, o Meister, nicht,
warum ich dich bei Nacht ausfrage!
Ich fürchte, dass bei Tage
mein Ohnmacht nicht bestehen kann.
Doch tröst ich mich, du nimmst mein Herz und Geist
zum Leben auf und an,
weil alle, die nur an dich glauben,
nicht verloren werden.

BWV 176**There is something stubborn and fainthearted****1. Chorus**

There is something stubborn and fainthearted about
the human heart.

2. Recitative

Truly fainthearted, I mean,
that Nicodemus did not dare by day,
but by night, to approach Jesus.
The sun had to stand still for Joshua
until the victory was fully won;
here, though, Nicodemus wished:
O could I see it set!

3. Aria

Thy dear light, usually so bright,
shall be clouded over for me,
when I go to seek the Master,
for I am too fearful by day.
No one can do these miracles,
for His omnipotence and His being,
it seems, are chosen by God,
God's spirit must rest on Him.

4. Recitative

So do not marvel then, O Master,
that I should question Thee by night!
I fear that by day
my weakness would not stand the test.
Yet I comfort myself: Thou shalt accept
and exalt my heart and spirit,
for whosoever believes in Thee,
shall not perish.

11 5. Aria: Alt

Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne,
erholet euch, höret, was Jesus verspricht:
Dass ich durch den Glauben den Himmel gewinne.
Wenn die Verheißung erfüllend geschicht,
werd ich dort oben
mit Danken und Loben
Vater, Sohn und Heil'gen Geist
preisen, der dreieinig heißt.

12 6. Chorale

Auf dass wir also allzugleich
zur Himmelsporten dringen
und dermaleinst in deinem Reich
ohn alles Ende singen,
dass du alleine König seist,
hoch über alle Götter,
Gott Vater, Sohn und Heil'ger Geist,
der Frommen Schutz und Retter,
ein Wesen drei Personen.

*Text: after Jeremiah 17:9 (1); Paul Gerhardt (6);
Christiane Mariane von Ziegler (2-5)*

BWV 165

O heil'ges Geist- und Wasserbad (1715/6)

13 1. Aria: Sopran

O heil'ges Geist- und Wasserbad,
das Gottes Reich uns einverleibet
und uns ins Buch des Lebens schreibt!
O Flut, die alle Missetat

5. Aria

Have courage, fearful, timorous spirits,
recover, hear what Jesus promises:
that I through faith shall inherit heaven.
When this promise is fulfilled,
I shall up there in heaven,
with thanks and praise,
glorify the Father, Son and Holy Ghost,
that is named the Trinity.

6. Chorale

Glorify him, that we may immediately
enter heaven's gates in a throng,
and one day in Thy realm
sing for ever more,
that Thou alone art King
excelling all other gods,
God Father, Son and Holy Ghost,
shield and Saviour of the devout,
one being, but three persons.

BWV 165

O sacred spring of water and the spirit

1. Aria

O sacred spring of water and the spirit,
which admits us to God's Kingdom
and inscribes us in the book of life!
O stream that drowns all evil deeds

durch ihre Wunderkraft ertränket
und uns das neue Leben schenket!
O heil'ges Geist- und Wasserbad!

14 2. Recitativo: Bass

Die sündige Geburt verdammter Adamserben
gebietet Gottes Zorn, den Tod und das Verderben.
Denn was vom Fleisch geboren ist,
ist nichts als Fleisch, von Sünden angestecket,
vergiftet und beflecket.
Wie selig ist ein Christ!
Er wird im Geist- und Wasserbade
ein Kind der Seligkeit und Gnade.
Er ziehet Christum an
und seiner Unschuld weiße Seide,
er wird mit Christi Blut, der Ehren Purpurkleide,
im Taufbad angetan.

15 3. Aria: Alt

Jesu, der aus großer Liebe
in der Taufe mir verschriebe
Leben, Heil und Seligkeit,
hilf, dass ich mich dessen freue
und den Gnadenbund erneue
in der ganzen Lebenszeit.

16 4. Recitativo: Bass

Ich habe ja, mein Seelenbräutigam,
da du mich neu geboren,
dir ewig treu zu sein geschworen,
hochheil'ges Gotteslamm;
doch hab ich, ach! den Taufbund oft gebrochen
und nicht erfüllt, was ich versprochen,

through its wondrous power
and bestows on us the new life!
O sacred spring of water and the spirit!

2. Recitative

The sinful birth of Adam's cursed offspring
spawns the wrath of God, death and ruin.
For that which is born of the flesh
is naught but flesh, infected by sin,
poisoned and contaminated.
How blest is a Christian!
In the sacred spring of water and the spirit
he becomes a child of grace and bliss.
He clads himself in Christ
and the white silk of innocence,
he is dressed in Christ's blood,
the purple robe of glory, when baptised.

3. Aria

Jesus, who out of great love
hath assigned me in baptism
life, salvation and true happiness,
grant, that I be joyful
and renew this bond of mercy
in the whole of my life's span.

4. Recitative

For I have, O bridegroom of my soul,
now that Thou hast born me anew,
sworn to be ever faithful to Thee,
most holy lamb of God;
yet I have, alas, often broken the bond of baptism
and have not fulfilled what I promised;

erbarme, Jesu, dich
aus Gnaden über mich!
Vergib mir die begangne Sünde,
du weißt, mein Gott, wie schmerzlich ich empfinde
der alten Schlangen Stich;
das Sündengift verderbt mir Leib und Seele,
hilf, dass ich gläubig dich erwähle,
blutrotes Schlangenbild,
das an dem Kreuz erhöht,
das alle Schmerzen stillt
und mich erquickt, wenn alle Kraft vergehet.

17 5. Aria: Tenor

Jesu, meines Todes Tod,
lass in meinem Leben
und in meiner letzten Not
mir für Augen schweben,
dass du mein Heilschlänglein seist
vor das Gift der Sünde.
Heile, Jesu, Seel und Geist,
dass ich Leben finde!

18 6. Choral

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl
dient wider allen Unfall,
der Heil'ge Geist im Glauben
lehrt uns darauf vertrauen.

Text: Salomo Franck (1-5); Ludwig Helmbold (6)

have mercy, Jesus,
be gracious to me!
Forgive me the sins I have committed.
Thou dost know, my God, how painfully I feel
the ancient serpent's sting;
sin's poison corrupts my body and soul.
Grant that I, faithful, choose Thee,
o blood-red serpent's form,
now exalted on the cross,
which assuages every pain
and restores me, when all my strength has faded.

5. Aria

Jesus, death of my own death,
let me in my life
and in my final agony
realise
that Thou art my little serpent of healing
against the poison of sin.
Heal, O Jesus, my soul and spirit,
that I may discover life!

6. Chorale

His Word, His baptism, His supper
help to thwart every disaster,
the Holy Spirit in our belief
teaches us to trust therein.

BWV 129

Gelobet sei der Herr, mein Gott (1726)

19 1. Coro (Choral)

Gelobet sei der Herr,
mein Gott, mein Licht, mein Leben,
mein Schöpfer, der mir hat
mein Leib und Seel gegeben,
mein Vater, der mich schützt
von Mutterleibe an,
der alle Augenblick
viel Guts an mir getan.

20 2. Aria: Bass

Gelobet sei der Herr,
mein Gott, mein Heil, mein Leben,
des Vaters liebster Sohn,
der sich für mich gegeben,
der mich erlöst hat
mit seinem teuren Blut,
der mir im Glauben schenkt
sich selbst, das höchste Gut.

21 3. Aria: Sopran

Gelobet sei der Herr,
mein Gott, mein Trost, mein Leben,
des Vaters werter Geist,
den mir der Sohn gegeben,
der mir mein Herz erquickt,
der mir gibt neue Kraft,
der mir in aller Not
Rat, Trost und Hülfe schafft.

BWV 129

Praised be the Lord, my God

1. Chorus (Chorale)

Praised be the Lord,
my God, my light, my life,
my Creator, who has given me
my body and my soul,
my Father, who has protected me
since my mother's womb,
who has always done
such good for me.

2. Aria

Praised be the Lord,
my God, my salvation, my life,
the Father's dearest Son,
who gave Himself for me,
who has redeemed me
with His precious blood,
and who gives me in faith
Himself, the greatest good.

3. Aria

Praised be the Lord,
my God, my comfort, my life,
the Father's priceless Spirit,
given me by the Son,
who quickens my heart
and gives me new strength,
who, when I am in distress,
counsels me, comforts and helps me.

22 4. Aria: Alt

Gelobet sei der Herr,
mein Gott, der ewig lebet,
den alles lobet, was
in allen Lüften schwebet;
gelobet sei der Herr,
des Name heilig heißt,
Gott Vater, Gott der Sohn
und Gott der Heil'ge Geist.

23 5. Choral

Dem wir das Heilig itzt
mit Freuden lassen klingen
und mit der Engel Schar
das Heilig, Heilig singen,
den herzlich lobt und preist
die ganze Christenheit:
Gelobet sei mein Gott
in alle Ewigkeit!

Text: Johann Olearius

4. Aria

Praised be the Lord,
my God, who lives for ever,
praised be all things
that move in the air;
praised be the Lord,
whose name is holy,
God the Father, God the Son
and God the Holy Ghost.

5. Chorale

To Him, for whom we now
joyously sing the Sanctus,
and join the angelic host
in singing Holy, Holy,
He, to whom all Christendom
offers heartfelt laud and praise:
praised be my God
in all eternity!

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

Holy Trinity, Blythburgh

For the third day of Pentecost we crossed Suffolk diagonally northeast from Long Melford and fetched up in Holy Trinity, Blythburgh, the 'Cathedral of the Marshes' on the estuary of the river Blyth. I remember coming here in the 1960s with my parents to hear concerts at the Aldeburgh Festival, including a magical performance of Schumann's *Scenes from Faust* conducted by Benjamin Britten. Quite how he managed to squish in a whole symphony orchestra, plus soloists and chorus, is utterly baffling, given that there is less than three and a half metres between the rood screen and the front pews. Even with our far more modest forces we had difficulty fitting everyone in for our concert.

With only two cantatas to have survived for Whit Tuesday, we decided to open our programme with Brandenburg Concerto No.3, the original of the opening sinfonia of BWV 174 which we performed the day before in Melford (see SDG Vol.26). At some stage, though not necessarily at the point of its inception, it is clear that Bach saw Trinitarian associations with this magnificent concerto composed on unusually democratic lines for a trinity of trinities: three violins, three violas and three cellos, giving each of them the chance to share the limelight.

Pressed for time at the end of a busy Whit weekend during his first year in Leipzig, Bach based BWV 184 **Erwünschtes Freudenlicht** on a hasty revision of a lost Cöthen secular cantata, of which only a few instrumental parts survive from the new (1724) Leipzig material, scored for two transverse flutes and strings. Bach and his anonymous librettist neatly combine ideas from the Epistle – the visitation of the Holy Spirit in Samaria (Acts 8:14-17) – and the Gospel – Jesus as the good shepherd (John 10:1-10). The long opening accompagnato for tenor has paired flutes playing an enchanting lilting triplet rhythm in thirds over the simple basso continuo. The string band joins the two flutes for a soprano/alto duet, 'Gesegnete Christen', cast as a pastoral minuet (and very possibly danced to when first given in secular form in Cöthen) despite scurrying, demisemiquaver scales (gambolling lambs or blessed spirits?) in which the two voices are fused in euphonious thirds and sixths. One might momentarily mistake it as the origin of the celebrated duet from *Lakmé*, before considering the long odds of Delibes ever having clapped eyes on this obscure piece. The extended

secco recitative (No.3) for tenor, after drawing a parallel with the hero of Judah (King David) and the effective way he deals with the enemy, culminates in an arioso twinning of voice and continuo to portray the 'perfect joy of heaven' ('vollkommne Himmelsfreude') that is available even to sinners. It is appropriate that the tenor should then develop the theme of Jesus as bringer of the 'golden age' in the ensuing aria (No.4), in minuet form with violin obbligato. Coming at this point the four-part chorale 'Herr, ich hoff je' (No.5) gives us a brief reminder that this is after all a church cantata, before it reverts for its final movement to a deliciously bucolic gavotte, a soprano/bass duet expanded to include the chorus in its rondo-like refrains.

The pastoral mood continues a year later in BWV 175 **Er rufet seinen Schafen mit Namen** (1725), this time three recorders displacing the flutes. This is a more elaborate work, the eighth of the nine consecutive texts Bach set by Christiane Mariane von Ziegler, the foremost bluestocking in Leipzig who, aged twenty-nine, had recently opened a literary salon which Bach is said to have frequented. She cast this cantata as a mini-oratorio, spreading the Gospel words through all seven of its movements and deriving her poetic commentary from the parable of the sheep called by name but fleeing from the stranger. The trio of recorders establish a stylised pastoral setting and a mood of benign trust both in the four introductory bars that set the scene (No.1) and in the alto aria (No.2) which describes a yearning for green pastures ('Komm, leite mich, es sehnet sich mein Geist auf grüner Weide!'). The mood remains personal and intimate throughout this portrait of

ovine contentment (in E minor and with continuous 12/8 figuration). From time to time anguished expressive gestures conveyed by means of chromatic sighing figures depict the believer's (or the sheep's) need for reassurance from the good shepherd.

This anguish comes to the surface in the dramatic six-bar recitative for tenor (No.3): 'Where can I find Thee? Ah, where art Thou hidden?' Six of the ten chords Bach uses here are dissonant. Now to convey the joyful anticipation of the shepherd's return Bach calls for a five-string violoncello piccolo to accompany the tenor aria (No.4). As with BWV 173 the previous day Bach rifles through the Cöthen birthday cantata he wrote a few years back for Duke Leopold (BWV 173a), with music far too good to be heard only once. Here he extracts an extended da capo bourrée, with the ordinary cello part now transposed up a minor third for the piccolo model. He takes the unusual step of fitting lines 3 and 4 of the new text to a repetition of the first section of the original aria, which entailed making several changes to the original, but no great harm is done in the process. As Dürr drily observes, evidently Bach's decision to parody an existing secular movement had not been discussed with Frau von Ziegler in advance.

A second narrative recitative (No.5) opens this time with the alto as evangelist ('But they understood not what things they were which he spake unto them'); the bass then presents Ziegler's commentary accompanied by strings, with paired semiquaver movement in the violins (who have hardly figured till now) in the same idiom as the pastoral recorders to indicate the gentle voice of Christ. In this unusual dual recitative Ziegler and Bach conspire to give a topical

gloss to the incomprehension of Jesus's listeners, both in his day and in theirs, one that is only tangentially implied in the Gospel. It is 'deluded reason' that makes us deaf to Jesus's words. As in other instances this year where we have come across pejorative references to 'reason', this is one way (Dürr calls it the contemporary Lutheran way) to 'ward off the incipient Age of Enlightenment and the atheism that followed in its train.'

Unusual in the extreme is the bass aria with two D trumpets (No.6) which follows: 'Öffnet euch, ihr beiden Ohren', in 6/8. How are we supposed to react to these majestic instruments in the context of a gentle pastoral cantata? The answer must surely lie in the text: 'dass er Teufel, Tod erlegt' ('that He hath laid low death and the devil'); in other words, a celebration of Christ's descent into hell and his victory over the grave which calls for heroic and martial instruments. The trumpet writing is peculiar, the second player sometimes acting almost as continuo to his colleague and section principal, and their joined fanfare motif sounding strangely bare without the expected drums. Finally, a G major presentation of the Pentecostal hymn we've heard a total of four times in the past three days, which with the return of the three recorders re-establishes the pastoral atmosphere of the opening two movements uniting in one person the shepherd (Gospel) and the Holy Spirit (Epistle).

Just before the concert I climbed up the five ladders that lead onto the roof of the church tower. Spectacular views opened up to the east over the Blyth estuary, to Southwold and the sea, and to the west over idyllic, pastoral landscapes with unnumbered sheep grazing green pastures in

typically English June weather. Several writers have tried to describe the particular atmosphere and beauty of this church. There is something dignified and satisfying in the simple proportions of the nave with its seven regular Gothic arches, the openness of the space, the whitewashed clerestory walls and the light streaming through the clear glass of its windows. Then there is the great span of the tie-beam wooden roof, unbroken from nave to chancel by any arch, with its back-to-back angels, once gaudily painted in red, green, gold and white, now elegantly faded and fashionably 'distressed'. These wooden angels seem to have faced many trials. Apparently the church was struck by lightning in 1577 when the spire collapsed, and legend has it that the angels were shot at by Puritan soldiers in 1644; or were they simply peppered with grapeshot in attempts to get rid of jackdaws in the roof? Most of them (the angels, that is) have survived and are partly responsible for the air of peace and solemnity you experience as soon as you enter this beautiful church.

© John Eliot Gardiner 2008

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

Kantaten für Pfingstdienstag

Holy Trinity, Blythburgh

Von Long Melford aus führen wir durch Suffolk in nordöstlicher Richtung und erreichten unser Ziel von Pfingstdienstag: Holy Trinity in Blythburgh, die ‚Kathedrale in den Sümpfen‘, im Mündungsgebiet des River Blyth gelegen. Ich erinnerte mich, dass ich in den 1960er Jahren mit meinen Eltern schon einmal hier gewesen war, um beim Aldeburgh Festival Konzerte zu hören, darunter eine wunderbare Aufführung von Schumanns *Szenen aus Faust*, die Benjamin Britten dirigierte. Wie er es geschafft hatte, in diesem beschränkten Raum ein ganzes Symphonieorchester unterzubringen, dazu Solisten und Chor, ist mir rätselhaft, beträgt doch der Abstand zwischen dem Lettner und den vordersten Bankreihen keine dreieinhalb Meter. Selbst bei unserer sehr viel bescheideneren Zahl an Musikern hatten wir Mühe, bei unserem Konzert für jeden einen Platz zu finden.

Da für Pfingstdienstag nur zwei Kantaten erhalten sind, beschlossen wir, unser Programm mit dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 zu eröffnen, der Originalfassung der Sinfonia zu Beginn von BWV 174, die wir am Tag zuvor bereits in Melford aufgeführt hatten (s. SDG Vol. 26). Irgendwann, nicht unbedingt gleich zu Beginn, wird klar, dass Bach dieses wunderbare Konzert mit der Dreieinigkeit assoziierte. Es ist für eine Dreiheit von Dreihheiten komponiert – drei Violinen, drei Bratschen und drei Celli –, die auf ungewöhnlich demokratische Weise abwechselnd

Gelegenheit erhalten, im Rampenlicht zu stehen.

Nach einem hektischen Pfingstwochenende während seines ersten Jahres in Leipzig war Bach unter Zeitdruck und griff bei seiner Kantate BWV 184 **Erwünschtes Freudenlicht** auf eine weltliche Kantate aus seiner Köthener Zeit zurück, die er in aller Eile überarbeitete und von der in der neuen Leipziger Fassung (1724), für zwei Querflöten und Streicher, nur noch ein paar Instrumentalstimmen erhalten sind. Bach und sein anonymen Librettist verweben säuberlich Gedanken aus der Apostelgeschichte – der Empfang des Heiligen Geistes in Samaria (Apostelgeschichte 8, 14–17) – und dem Evangelium – Jesus als der gute Hirte (Johannes 10, 1–10). In dem einleitenden langen Accompagnato für Tenor spielen doppelte Flöten einen beschwingten Triolenrhythmus, der sich in Terzen über der schlichten Continuo-begleitung bewegt. Den beiden Flöten schließen sich im folgenden Duett für Sopran und Alt, ‚Gesegnete Christen‘, die Streicher an. Es ist trotz der huschenden Zweiuunddreißigstelskalen (herumtollende Lämmer oder selige Geister?) als pastorales Menuett angelegt (und wurde in Köthen bei der Uraufführung als weltliches Werk vermutlich getanzt), in dem beide Singstimmen in wohlklingenden Terzen und Sexten miteinander verschmelzen. Man könnte es irrtümlich einen Augenblick lang für den Ursprung des berühmten Duets aus *Lakmé* halten, bevor wir in Betracht ziehen, dass Delibes dieses unbekannte Stück kaum zu Gesicht bekommen haben dürfte. Das ausgedehnte Seccorezitativ (Nr. 3) für Tenor zieht zunächst eine Parallele zu dem ‚Helden aus Juda‘ (König David), der den Feind bezwungen hat, und

gipfelt schließlich in einem Arioso, in dem Singstimme und Continuo gemeinsam die ‚vollkommene Himmelsfreude‘ schildern, der selbst Sünder teilhaftig werden können. Es ist folgerichtig, dass der Tenor in der folgenden Arie (Nr. 4), in Menuettform und mit obligater Violine, das Thema vertieft und Jesus als Überbringer der ‚guldnen Zeit‘ rühmt. Wenn wir an dieser Stelle angelangt sind, erinnert uns der vierstimmige Choral ‚Herr, ich hoff je‘ (Nr. 5) daran, dass dieses Werk immerhin eine Kirchenkantate ist – die in ihrem letzten Satz zu einer wunderbar bukolischen Gavotte zurückkehrt, ein erweitertes Duett für Sopran und Bass, das in seinen rondoartigen Refrains den Chor einschließt.

Die pastorale Stimmung setzt sich auch ein Jahr später fort, in BWV 175 **Er ruft seinen Schafen mit Namen** (1725), wo drei Blockflöten an die Stelle der Querflöten treten. Diesem Werk, das sorgfältiger ausgearbeitet ist, liegt der achte von neun aufeinander folgenden Texten von Christiane Mariane von Ziegler zugrunde, eine der ‚Teutschen Galanten Poetinnen‘, die Georg Christian Lehms in seinem Katalog auflistet. Die ‚Zieglerin‘, neunundzwanzig Jahre alt, hatte in Leipzig unlängst einen literarischen Salon eröffnet, den Bach ebenfalls frequentiert haben soll. Sie legte diese Kantate als ein Oratorium im Mininaturformat an, verteilte die Worte des Evangeliums auf alle sieben Sätze und entnahm den Stoff zu ihrem poetischen Kommentar dem Gleichnis von den Schafen, die von ihrem Hirten einzeln beim Namen gerufen werden, der Stimme eines Fremden jedoch nicht folgen. Die drei Blockflöten schaffen in den vier einleitenden Takten, die uns zum Schauplatz des Geschehens führen (Nr. 1), und in der Alt-Arie

(Nr. 2), wo sich der Geist auf grüner Weide den Hirten herbeisehnt, eine stilisierte pastorale Atmosphäre und eine Stimmung treuherziger Zuversicht (in e-moll und mit fortwährender 12/8-Figuration), die persönlich und intim bleibt. Hier und dort vermitteln chromatische Seufzerfiguren den Eindruck bekommener Unrast und deuten darauf hin, dass der Gläubige (oder das Schaf) des Trosts durch den guten Hirten bedarf.

Diese Pein fasst der Tenor in seinem dramatischen sechstaktigen Rezitativ (Nr. 3) in die Worte: ‚Wo find ich dich? Ach, wo bist du verborgen?‘. Sechs der zehn Akkorde, die Bach hier verwendet, sind dissonant. Um die Vorfreude auf die Begegnung mit dem Hirten auszudrücken, setzt Bach ein fünfsaitiges Violoncello piccolo ein, das die Tenor-Arie (Nr. 4) begleitet. Wie in BWV 173 am Tag zuvor verwertet Bach auch in diesem Werk Material aus der Köthener Geburtstagskantate, die er ein paar Jahre zuvor für Fürst Leopold (BWV 173a) komponiert hatte und deren Musik es durchaus verdient, mehr als einmal gehört zu werden. Hier übernimmt er eine ausgedehnte Da-Capo-Bourrée und transponiert für das Piccolomodell den vorhandenen Cellopart eine kleine Terz nach oben. Auf ungewöhnliche Weise pfpopt er die dritte und vierte Zeile des neuen Texts auf den Da-Capo-Teil der ursprünglichen Arie, die entsprechend angepasst werden musste, doch ohne dass sie großen Schaden genommen hätte. Wie Dürck trocken bemerkt, hatte Bach seine Absicht, einen vorhandenen weltlichen Satz zu parodieren, mit Frau von Ziegler vorher nicht besprochen.

Ein zweites erzählerisches Rezitativ (Nr. 5) beginnt diesmal mit dem Alt in der Rolle des Evangelisten

(‚Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen gesagt hatte‘); der Bass antwortet ihm mit Zieglers Kommentar, von Streichern begleitet – die Violinen (die bisher kaum in Erscheinung getreten sind) bewegen sich in paariger Sechzehntelbewegung und – zum Ausdruck der sanften Stimme Christi – im gleichen Idiom wie die pastoralen Blockflöten voran. In diesem ungewöhnlichen Doppelrezitativ betonen Ziegler und Bach gemeinsam das Unverständnis, das die Hörer Jesu entgegenbringen, zu seiner wie auch zu ihrer Zeit, und das im Text des Evangeliums nur gleichnishaft angesprochen wird. Es ist die ‚verblendete Vernunft‘, die uns den Worten Jesu gegenüber taub macht. Wie bei anderen Gelegenheiten in diesem Jahr, als wir pejorativen Verweisen auf die ‚Vernunft‘ begegneten, ist dies eine Möglichkeit (Dürck verweist hier auf die damals übliche lutheranische Praxis), ‚der beginnenden Aufklärung und der beginnenden Gottesleugnung in ihrem Gefolge Paroli zu bieten‘.

Erst recht ungewöhnlich ist die sich anschließende Bass-Arie mit zwei Trompeten in D und im 6/8-Takt (Nr. 6): ‚Öffnet euch, ihr beiden Ohren‘. Wie sollen wir im Kontext einer zarten pastoralen Kantate auf diese majestätischen Instrumente reagieren? Die Antwort wird wohl der Text geben müssen: ‚Jesus hat euch zugeschworen, dass er Teufel, Tod erlegt‘; mit anderen Worten, Christi Abstieg in die Hölle und sein Sieg über den Tod, die hier gefeiert werden, erfordern heroische und martialische Instrumente. Der Trompetensatz ist eigenartig, der zweite Trompeter übernimmt gewissermaßen die Continuo Begleitung für seinen Kollegen und den Hauptteil, und ihr gemeinsames

Fanfarenmotiv klingt merkwürdig leer ohne die erwarteten Pauken. Schließlich kehrt der Pfingstchoral, den wir in den vergangenen drei Tagen schon insgesamt viermal gehört haben, noch einmal in G-dur wieder, während die drei Blockflöten zu der pastoralen Stimmung der beiden Anfangssätze zurückführen, in der sich Hirte (Evangelium) und Heiliger Geist (Epistel) in einer Person vereinen.

Kurz vor dem Konzert kletterte ich die fünf Leitern hinauf, die auf das Dach des Kirchturms führen. Ein atemberaubender Blick bot sich nach Osten über die Mündung des Blyth River, Southwold und die Nordsee, nach Westen über idyllische pastorale Landschaften, wo unzählige Schafe auf grünen Weiden in einem typischen englischen Juniwetter grasten. Verschiedene Autoren haben die besondere Atmosphäre und Schönheit dieser Kirche zu beschreiben versucht. Die schlichten Proportionen des Hauptschiffs mit seinen sieben regelmäßig angeordneten Bögen, der weite Raum, der weiß getünchte Gaden und das Licht, das durch das klare Glas flutet, all das vermittelt den Eindruck von Würde und Wohlbehagen. Die Spannweite der hölzernen Dachbinderkonstruktion wird zwischen Schiff und Altarraum durch keinen Bogen unterbrochen. Die mit dem Rücken an den durchlaufenden Mittelbalken gehefteten Engel waren einst mit prächtigem Rot, Grün, Gold und Weiß bemalt und sind nun elegant verblasst, was sie vornehm ‚bekümmert‘ aussehen lässt. Diese hölzernen Engel scheinen viele Prüfungen bestanden zu haben. 1577 schlug offensichtlich der Blitz in die Kirche ein, der Turm brach zusammen, und es geht die Legende, Soldaten der Puritaner hätten 1644 versucht, die Engel herunterzuschießen;

oder wurden sie von Schrotkugeln durchlöchert, als man der unter dem Dach lebenden Dohlen Herr zu werden versuchte? Die meisten dieser Engel sind noch erhalten, und nicht zuletzt sie sind es, die uns auf Anhieb den Frieden und die feierliche Würde dieser schönen Kirche spüren lassen.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch

For Whit Tuesday

CD 24

Epistle Acts 8:14-17

Gospel John 10:1-10

BWV 1048

Brandenburg Concerto No.3

- 1 **1. Allegro**
- 2 **2. Adagio**
- 3 **3. Allegro**

BWV 184

Erwünschtes Freudenlicht (1724)

- 4 **1. Recitativo: Tenor**
Erwünschtes Freudenlicht,
das mit dem neuen Bund anbricht
durch Jesum, unsern Hirten!
Wir, die wir sonst in Todes Tälern irrten,
empfinden reichlich nun,

BWV 184

Longed-for light of joy

1. **Recitative**
Longed-for light of joy
which dawns with the new covenant
through Jesus, our Shepherd!
We, who were wont to wander in the valleys of death,
perceive fully now

wie Gott zu uns
den längst erwünschten Hirten sendet,
der unsre Seele speist
und unsern Gang durch Wort und Geist
zum rechten Wege wendet.
Wir, sein erwähltes Volk, empfinden seine Kraft;
in seiner Hand allein ist, was uns Labsal schafft,
was unser Herze kräftig stärket.
Er liebt uns, seine Herde,
die seinen Trost und Beistand merket.
Er ziehet sie vom Eitlen, von der Erde,
auf ihn zu schauen
und jederzeit auf seine Huld zu trauen.
O Hirte, so sich vor die Herde gibst,
der bis ins Grab und bis in Tod sie liebt!
Sein Arm kann denen Feinden wehren,
sein Sorgen kann uns Schafe geistlich nähren,
ja, kömmt die Zeit,
durchs finstre Tal zu gehen,
so hilft und tröstet uns sein sanfter Stab.
Drum folgen wir mit Freuden bis ins Grab.
Auf! Eilt zu ihm, verklärt vor ihm zu stehen.

5 **2. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Gesegnete Christen, glückselige Herde,
kommt, stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!
Verachtet das Locken der schmeichlenden Erde,
dass euer Vergnügen vollkommen kann sein!

how God sends to us
the long-awaited shepherd,
who shall feed our souls
and guide our steps through Word and spirit
along the right path.
We, His chosen people, are conscious of His might;
in His hand alone is that which restores us
and strengthens mightily our hearts.
He loves us, His flock,
who heed His comfort and support.
He draws His flock away from earth's vanities,
to gaze upon Him
and rely on His favour always.
O shepherd, who gives Himself for His flock
and loves them unto the grave and death!
His arm can ward off the foe,
his caring can nurture us sheep in spirit,
yea, when the time comes
to walk through the dark valley,
His gentle staff shall help and comfort us.
We'll follow, then, with gladness to the grave.
Rise! Hasten, to stand transfigured before Him.

2. **Aria (Duet)**

Blessed Christians, O happy flock,
come, draw nigh to Jesus with gratitude!
Despise the lure of flattering earth,
that your pleasure might be complete!

6 3. Recitativo: Tenor

So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!
Die Freude gründet sich in Jesu Herz.
Dies Labsal kann kein Mensch erzählen.
Die Freude steigt auch unterwärts
zu denen, die in Sündenbanden lagen,
die hat der Held aus Juda schon zuschlagen.
Ein David steht uns bei.
Ein Heldenarm macht uns von Feinden frei.
Wenn Gott mit Kraft die Herde schützt,
wenn er im Zorn auf ihre Feinde blitzt,
wenn er den bittern Kreuzestod
vor sie nicht scheuet,
so trifft sie ferner keine Not,
so lebet sie in ihrem Gott erfreuet.
Hier schmecket sie die edle Weide
und hoffet dort vollkommne Himmelsfreude.

7 4. Aria: Tenor

Glück und Segen sind bereit,
die geweihte Schar zu krönen.
Jesus bringt die güldne Zeit,
welche sich zu ihm gewöhnen.

8 5. Choral

Herr, ich hoff je, du werdest die
in keiner Not verlassen,
die dein Wort recht als treue Knecht
im Herzen und Glauben fassen;
gibst ihn' bereit die Seligkeit
und lässt sie nicht verderben.
O Herr, durch dich bitt ich, lass mich
fröhlich und willig sterben.

3. Recitative

Rejoice, then, you chosen souls!
Your joy is founded in Jesus' heart.
No mortal can describe this comfort.
This joy even reaches those below,
who were lying in the bonds of sin,
which the hero of Judah has now burst asunder.
A David stands by us;
a hero's arm frees us from the foe.
If God shields the flock with might,
if He hurls in wrath His bolt at the foe,
if for them He does not shirk
the bitter cross's death,
no further woe can strike the flock,
which shall live gladly in their God.
Here it tastes the noble pasture
and hopes up there for the perfect joy of heaven.

4. Aria

Fortune and joy are ready
to crown the consecrated host.
Jesus brings the golden age,
once we come to know Him.

5. Chorale

Lord, I ever hope that Thou
shalt not leave those in distress,
who grasp Thy Word as true servants
in heart and faith;
Thou dost give them Thy bliss even now
and keepest them from ruin.
O Lord, through Thee I pray, let me
die gladly and willingly.

9 6. Coro

Guter Hirte, Trost der Deinen,
lass uns nur dein heilsam Wort!
Lass dein gnädig Antlitz scheinen,
bleibe unser Gott und Hort,
der durch allmachtsvolle Hände
unsern Gang zum Leben wende!

Text: Anarg von Wildenfels (5); anon. (1-4, 6)

BWV 175

Er ruft seinen Schafen mit Namen (1725)

10 1. Recitativo: Tenor

Er ruft seinen Schafen mit Namen und führet sie
hinaus.

11 2. Aria: Alt

Komm, leite mich,
es sehnet sich
mein Geist auf grüner Weide!
Mein Herze schmacht,
ächzt Tag und Nacht,
mein Hirte, meine Freude.

12 3. Recitativo: Tenor

Wo find ich dich?
Ach, wo bist du verborgen?
Oh! Zeige dich mir bald!
Ich sehne mich.
Brich an, erwünschter Morgen!

6. Chorus

Good shepherd, comfort of Thy people,
grant us only Thy life-giving word!
Let Thy gracious countenance shine brightly,
remain our God and refuge,
who through almighty hands
shall guide our steps to life!

BWV 175

He calleth His own sheep by name

1. Recitative

He calleth His own sheep by name, and He leadeth
them out.

2. Aria

Come, lead me,
my spirit longs
for green pastures.
My heart languishes,
groans day and night,
my shepherd, my joy.

3. Recitative

Where can I find Thee?
Ah, where are Thou hidden?
O, show Thyself soon to me!
I long for Thee.
Dawn, O long-awaited morning!

13 4. Aria: Tenor

Es dünket mich, ich seh dich kommen,
 du gehst zur rechten Türe ein.
 Du wirst im Glauben aufgenommen
 und musst der wahre Hirte sein.
 Ich kenne deine holde Stimme,
 die voller Lieb und Sanftmut ist,
 dass ich im Geist darob ergrimme,
 wer zweifelt, dass du Heiland seist.

14 5. Recitativo: Alt, Bass

Alt

Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen
 gesaget hatte.

Bass

Ach ja! Wir Menschen sind oftmals den Tauben zu
 vergleichen: Wenn die verblendete Vernunft nicht
 weiß, was er gesaget hatte.
 O! Törin, merke doch, wenn Jesus mit dir spricht,
 dass es zu deinem Heil geschicht.

15 6. Aria: Bass

Öffnet euch, ihr beiden Ohren,
 Jesus hat euch zugeschworen,
 dass er Teufel, Tod erlegt.

Gnade, G'nüge, volles Leben
 will er allen Christen geben,
 wer ihm folgt, sein Kreuz nachträgt.

4. Aria

It seems to me, I see Thee coming,
 Thou goest in by the right door.
 Thou art received in faith,
 and must be the true Shepherd.
 I recognise Thy gracious voice,
 so full of love and gentleness,
 that I grow angry in my spirit
 with whoever doubts Thou art the Saviour.

5. Recitative

Alto

But they understood not what things they were
 which he spake unto them.

Bass

Ah, indeed! We mortals are often likened to the deaf:
 when our deluded reason does not understand what
 he has said.
 O foolish one, mark well that, when Jesus speaks
 to you, it is for your salvation.

6. Aria

Open both your ears,
 Jesus has sworn to you
 that He hath laid low death and the devil.
 Grace, sufficiency, abundant life
 will He give to all Christians
 who follow Him and bear His cross.

16 7. Choral

Nun, werter Geist, ich folg dir;
 hilf, dass ich suche für und für
 nach deinem Wort ein ander Leben,
 das du mir willst aus Gnaden geben.
 Dein Wort ist ja der Morgenstern,
 der herrlich leuchtet nah und fern.
 Drum will ich, die mich anders lehren,
 in Ewigkeit, mein Gott, nicht hören.
 Halleluja, halleluja!

*Text: Christiane Mariane von Ziegler (2-6);
 Johann Rist (7); John 10:3 (1); John 10:6 (5)*

7. Chorale

Now, worthy spirit, I follow Thee;
 help me ever to seek
 a new life, according to Thy Word,
 that Thou wilt graciously give me.
 Thy Word is truly the morning star,
 whose glory shines near and far.
 Therefore shall I ignore for ever
 those, my God, who teach me other doctrines.
 Alleluia, alleluia!

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

Paul Agnew *tenor*

During my teens my father spotted me reading *Middlemarch*. He said how lucky I was to be reading it for the first time. You can only have the excitement of reading it for the very first time once, with wide eyes. For me it was a similar experience with the Cantata Pilgrimage. Cantata after astonishing cantata. Can you have wide ears?

I would have thought I knew Bach quite well. I can almost sing the Passions from memory, and I can hum the concertos and even play some of the slower preludes and fugues on the piano if I am sure no-one can hear. I like listening to the partitas in the car and I once conducted the Brandenburg Concertos at college. All that was missing from my knowledge was... well, nearly everything. The most important body of Bach's works. The compositions that define him and that occupied him throughout his life.

Who really *knows* the cantatas? A few scholars, a couple of harpsichordists, and some bearded Bach extremists with towering CD collections? It is certainly impossible to get to know them from live performances since there are so very few. Working with a music that has lost its context, like so much of 'early music', it is sometimes a philosophical battle between being the bearers of a sacred flame and the peddlers of an historic anachronism. Some music looks so wonderful on the page but crumbles to a dusty pile as the notes are played. The cantatas, without exception for me, held a truth and a knowledge that informed as much our burgeoning twenty-first century as I imagine they did Leipzig's original congregation.

I think everyone involved in the Cantata Pilgrimage came to know a new Bach. A composer as dramatic as any opera composer, as melodic as any song composer and a man of an imagination for colour and orchestration to match anyone before or since. I will be 86 years old in 2050 if I am lucky enough still to be here. If I am I will most certainly be on a Bach Pilgrimage, again to appreciate Bach's dramatic life though his most dramatic music and to get to know him a little better; to contemplate the passing feasts of the church and the passing seasons and to see them, if ever so obliquely, through the eyes of one of the world's most extraordinary men.