

4

For the First Sunday after Epiphany
154 / 124 / 32

Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg

After the pressure-cooker atmosphere of Leipzig and the intensity of the Epiphany concert in the Nikolaikirche we really needed a long train journey to clear the air and provide a physical transition from our last destination to the next. In the process we retraced our steps through Berlin's suburbs (where we had seen in the new millennium with two programmes of Bach's New Year cantatas) and arrived in the plusher environs of Hamburg. We headed for the Jacobikirche where Bach might well have taken the post of organist in 1720 if, understandably, he had not rejected the terms of a contract whereby the organist is expected to subsidise the church choir out of his own pocket. One of Hamburg's five main churches, it was built in the fourteenth century, the Gothic interior with its

austere white ribbed roof and warm brickwork largely surviving the bombs of World War II. We found the long reverberation of the empty church a little daunting at first, but with a full audience the acoustics started to clarify. You do not need to be an organ buff to appreciate Arp Schnitger's magnificent instrument (built in 1693 and restored exactly three hundred years later) with its sixty stops and 4,000 pipes, an instrument with which Bach was thoroughly familiar. The current organist, Rudolf Kelber, not only gave us a brilliant demonstration of its exceptional variety of timbre but sportingly agreed to play the piano for our one and only choir rehearsal and to transpose down a semitone to 'baroque' pitch.

As a teenager Bach made several trips on foot from Lüneburg to Hamburg, mainly, as his first biographer Forkel put it, 'to try, to do, to see, and to hear everything which, according to the ideas he then entertained, could contribute towards his improvement'. It is generally assumed that this meant sitting at the feet of Johann Adam Reincken, the doyen of North German organists. But there is no reason to conclude that Bach confined his Hamburg visits to its churches, deliberately shunning its new *Theater am Gänsemarkt*, home to what one conservative churchman called 'the twisted serpent of opera'. To a budding musician of Bach's generation the Hamburg Opera stood as a beacon of opportunity and employment. To Johann Mattheson it was a 'musical university', a laboratory in which to experiment both as performer and composer. To Handel it was a springboard to fame abroad, the basis for a future career – risky, but with high rewards. With contacts like Reincken and Georg Böhm, both with

close links to the Hamburg opera, the least we can surmise is that Bach's natural musical curiosity drew him as a listener into its orbit, even if, once in, an innate shyness held him back from the networking needed for success in this pressurised world geared to satisfying the vanity of its individual performers. But there is another way of looking at things: Bach dips his toe in these theatrical waters and recoils, not from any kind of Lutheran prudery but simply because the music he hears there leaves him cold. As a result he chooses to distance himself from a line of development that most composers of his generation seemed hell-bent on pursuing. At no stage was he insulated from, or unaware of, the 'stuff' of contemporary opera, let alone reluctant to make future use of such techniques within his own work whenever it suited his purposes. Bach possessed a natural penchant for 'operatic' expression, dramatic pacing and contrasts, revealed not just in the Passions but on so many pages of his cantatas, as we are discovering this year; qualities that were perhaps relished by many of his first listeners and that we appreciate today, but were frowned upon by the clergy of the time.

The variety and the degrees of dramatic expression are so great in Bach's cantatas that one gets the impression of things uniquely expressed, things which could in fact be expressed in no other terms. Take the case of BWV 124 **Meinen Jesum lass ich nicht**, from his second Leipzig cycle. Outwardly this seems the natural sequel to BWV 123 *Liebster Immanuel* we gave last Sunday in Leipzig: the same overall structure, an opening chorale fantasia, a libretto in six movements, of which the first and last

verses are preserved intact (melody included), the middle movements anonymously paraphrased, and recitatives of exceptional beauty. But there the similarities end. Setting Christian Keymann's hymn (1658), Bach opts for a gentle, almost naïve tone of voice to reflect the submissive character of the text. Only in the middle movement, an aria for tenor with oboe d'amore and strings (No.3), does he open his locker to unleash a torrent of dramatic effects to portray the 'fear and terror' that accompanies 'the cruel stroke of death': a pulsating staccato bass line, a persistent four-note drumming in the upper strings, a strongly dotted rhythmic outline to the vocal part, and in total contrast, a wide-arching melody for the oboe d'amore, an avowal that, come what may, the believer 'shall not forsake my Jesus'. The cantata's opening chorale fantasia is in E major in the style of a minuet but arranged in an unusual Ai - Aii - Aiii sequence, with orchestral ritornellos at the beginning, middle and end. Bach gives a prominent and highly virtuosic concertante role to an oboe d'amore. The way its rapid semiquaver figures seem to curl in on themselves suggests an attempt to convey what every country walker knows, the extraordinary snag-like persistence of burrs (the text tells of the Christian's duty to 'cling to Him like a burr') – that and the way the three lower voices hang on to a unison B for three bars on the word 'kleben' ('to cling').

Not least of Bach's skills revealed in the church cantatas is as a composer of recitatives that are often far more dramatic than those in the operas of his contemporaries. In the bass recitative (No.4) Bach forms a chain of seven successive notes of the chromatic scale in the continuo line to emphasise

the question, 'Will not my sore-offended breast become a wilderness and den of suffering for the cruellest loss of Jesus?'. In sharp contrast, the ensuing A major duet for soprano and alto with continuo is constructed as a gigue with a joyful abandon (all those leaps of a tenth in the continuo) that celebrates release from all things worldly ('Withdraw swiftly from the world, O heart'). The closing chorale harmonisation of a melody by Andreas Hammerschmidt (1658) has a recurrent turning figure in the continuo to underpin the significant words 'Jesus', 'Christus' and 'selig'.

The next two cantatas exhibit far closer connections with the Gospel reading (Luke 2:41-52) that centres on the search for the twelve-year-old Jesus, eventually found in the temple in Jerusalem 'sitting in the midst of the doctors, both hearing them, and asking them questions'. His reply to his mother's reproaches, an arioso movement – not, as one might expect, for a treble but for an authoritative adult bass – occurs at the midpoint of BWV 154 **Mein liebster Jesus ist verloren**. Here the continuo is locked in imitation of the voice, symbolically just as Jesus strove to imitate his heavenly Father, while the repetitions of the question spun out over twenty-two bars reinforce the mood of reproach and tension. This number was added for the first Leipzig performance of this cantata in 1724, while three other movements (Nos 1, 4 & 7) seem to have originated in an earlier work from his Weimar years. The first movement is an impassioned aria in B minor for tenor and strings, a slow cousin to Peter's aria of remorse at his denial ('Ach mein Sinn') in the *St John Passion*, but at a less frantic tempo, and yet another example of the fertile

way Bach was able to put the highly dotted heroic style of the French overture to expressive use. At one point it contains a graphic evocation of ear drumming: 'O thunderous word in my ears' ('O Donnerwort in meinen Ohren'). As Dürr says, 'It is no longer Jesus' parents, but rather man, imprisoned in sin, who has lost his Jesus, and despite anxious searching he is unable to find Him again.' After a brief recitative comes a straightforward harmonisation of a seventeenth-century chorale by Martin Jahn to the melody of 'Werde munter, mein Gemüte' by Johann Schop (1642), a prelude to a euphonious and touching 12/8 aria for alto with two oboes d'amore in A major (No.4). The high register continuo accompaniment, known as *bassettchen*, provided by unison violins, viola and harpsichord continuo, serves as a symbol of Jesus lost or hidden to the penitent, separated by the 'dense clouds' of his sins represented by the roudades exchanged between the two d'amores (perhaps they stand as well for the anxious searching for Jesus by his parents). Joy at having eventually found him fills the dance-like D major duet for alto and tenor, 'Wohl mir, Jesus ist gefunden' (No.7), which breaks into a fleet-footed canon in 3/8 time with clear thematic reminiscences of the roudade figure employed earlier in No.4, before a resumption of the introductory ritornello. Over a rolling bass line, the final chorale sets the sixth verse of the hymn by Christian Keymann (and to the same melody) that served as the basis of BWV 124.

First performed on 13 January 1726 in Leipzig to a text by Georg Christian Lehms printed in 1711, BWV 32 **Liebster Jesu, mein Verlangen** is cast as a 'Concerto in Dialogo'. Although Lehms does not

specify the two characters in this dialogue it soon becomes clear that it is not his anxious parents who are searching for Jesus (bass), but the Christian Soul (soprano), with whom we are expected to identify. It opens with an E minor aria in which the soprano engages with a solo oboe as her accomplice in spinning the most ravishing cantilena in the manner of one of Bach's concerto slow movements. The upper strings provide a persistent accompaniment made up of three-quaver arpeggios marked *piano e spiccato*, to which the continuo adds its own faltering rhythm 'as if the Christian were moving constantly about the world seeking for the Saviour' (Whittaker). Here is none of the anguish we found in the tenor aria that opened the previous cantata. Always intent in successive cantatas on giving a new slant to the same biblical incident or theme, Bach alights on the word 'Verlangen' ('desire') to unlock his reserves of improvisatory invention: the music makes it clear that the Soul will indeed find the Saviour and rest secure in his embrace. Jesus' answer (again, it is a twelve-year child speaking, but with the grave voice of a grown man) is initially curt – four bars of recitative in place of the twenty-two in BWV 154 No.5 – but continues in much mellower tone in a B minor da capo aria (No.3). The violin obbligato encircles the voice with triplets and trills, benign in mood for the most part but clouding over as the voice veers towards the minor with the words 'ein betrübter Geist' ('a troubled spirit'). One of the cantata's most striking moments occurs in the dialogue recitative (No.4): in answer to Jesus' admonition to 'curse worldly trifles and enter this dwelling alone' the Soul counters by quoting Psalm 84 with 'Wie lieblich ist doch deine Wohnung' ('How

amiable is Thy dwelling') in an evocative arioso with a pulsating string accompaniment. Stylistically it reveals Bach as the midway point between Schütz and Brahms, both of whom left us memorable settings of this psalm. Before rounding things off in a chorale, the twelfth strophe of Paul Gerhardt's hymn, 'Weg, mein Herz, mit dein Gedenken' (1647), and with Jesus and the Soul now joyfully reunited, Bach celebrates the event by combining their associated obbligato instruments (oboe and violin), so far heard only separately. It is one of those duets (another is the delicious 'Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten' from BWV 78) in which he seems to throw caution to the winds, rivalling the *lieto fine* conclusions to the operas of his day, but with far more skill, substance and even panache. The Hamburg audience showed their delight, so that it felt right to repeat the duet as an encore in this city where opera has always been such a magnet and an attraction.

© John Eliot Gardiner 2010

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

Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg

Nach der aufgeheizten Atmosphäre in Leipzig und der Intensität des Dreikönigskonzertes in der Nikolaikirche hatten wir wirklich eine lange Bahnfahrt nötig, um den Geist zu klären und den Körper den Übergang von unserem letzten Bestimmungsort zum nächsten Ziel bewältigen zu lassen. Auf der Reise legten wir noch einmal in Gedanken unsere Wege durch die Berliner Stadtviertel zurück (wo wir das neue Jahrtausend mit zwei Aufführungen von Bachs Neujahrskantaten begrüßt hatten) und kamen schließlich in der feineren Gegend Hamburgs an. Unser Ziel war die Jacobikirche, wo Bach 1720 sehr gut den Posten als Organist hätte bekommen können, wenn er nicht – verständlicherweise – die Bedingungen eines Vertrags abgelehnt hätte, demzufolge der Organist den Kirchenchor aus seiner eigenen Tasche subventionieren sollte. St. Jacobi, eine der fünf Hauptkirchen der Hansestadt, wurde im 14. Jahrhundert erbaut, die gotische Innenausstattung mit ihrem nüchternen weißen Rippengewölbe und das Mauerwerk aus Backstein hatten die Bomben des Zweiten Weltkriegs zum größten Teil überstanden. Wir fanden den langen Nachhall in der leeren Kirche anfangs ein wenig bedenklich, aber als der Raum mit Publikum gefüllt war, wurde die Akustik klar. Man braucht kein Orgelfan zu sein, um Arp Schnitgers prachtvolles Instrument (1693 errichtet und genau dreihundert Jahre später restauriert) mit seinen sechzig Registern

und 4.000 Pfeifen, mit dem Bach bestens vertraut war, zu würdigen. Der amtierende Organist Rudolf Kelber lieferte uns nicht nur den Beweis für die außergewöhnliche Vielfalt an Klangfarben, sondern zeigte auch Sportsgeist, indem er sich bereit erklärte, bei unserer einzigen Chorprobe das Klavier zu spielen und es einen Halbton tiefer auf ‚Barockton‘ zu stimmen.

Als Heranwachsender unternahm Bach verschiedene Fußreisen von Lüneburg nach Hamburg, vor allem mit dem Ziel, wie sein erster Biograph Johann Nikolaus Forkel befand, ‚alles zu thun, zu sehen und zu hören, was ihn nach seinen damaligen Begriffen immer weiter darin bringen könnte‘. Allgemein wird angenommen, damit sei gemeint, er habe Johann Adam Reinken, dem Nestor der Norddeutschen Orgelschule, zu Füßen gesessen. Doch daraus lässt sich nicht unbedingt schließen, Bach habe seine Besuche in Hamburg auf die Kirchen beschränkt, das neue Theater am Gänsemarkt jedoch bewusst gemieden, wo das stattfand, was ein konservativer Kirchenmann ‚die krumme Operen Schlange‘ nannte. Auf einen aufstrebenden Musiker von Bachs Generation wirkte die Hamburger Oper wie ein Lichtsignal der Gelegenheiten und Beschäftigungsmöglichkeiten. Für Johann Mattheson war sie eine ‚musikalische Universität‘, ein Laboratorium, in dem sich als ausführender Musiker wie als Komponist gut experimentieren ließ. Für Händel war sie ein Sprungbrett zum Ruhm im Ausland, die Basis für beruflichen Aufstieg – riskant, aber mit hohem Gewinn. Da Bach Leute wie Reinken und Georg Böhm gut kannte, die beide enge Verbindungen zur Hamburger Oper unterhielten, können wir mutmaßen,

dass ihn seine natürliche Neugier zumindest als Zuhörer in die Nähe dieser Örtlichkeit zog, selbst wenn ihn, so er denn drin war, eine natürliche Schüchternheit davon abhielt, die für einen Erfolg nötigen Kontakte in einer Welt zu knüpfen und auszubauen, die darauf angelegt war, die Eitelkeit einzelner Interpreten zu befriedigen. Aber es gibt noch eine andere Möglichkeit, die Dinge zu sehen: Bach stipt seinen Zeh in dieses Gewässer und schreckt zurück, nicht aus irgendeiner lutherischen Prüderie, sondern einfach weil ihn die Musik, die er dort hört, kalt lässt. Aus diesem Grund zieht er es vor, sich von einer Richtung zu distanzieren, auf die der überwiegende Teil der Komponisten seiner Generation versessen war. Zu keinem Zeitpunkt war er von dem modernen ‚Opernzeug‘ isoliert, er nahm es durchaus zur Kenntnis und war keineswegs abgeneigt, in seinen eigenen Werken solche Techniken später immer dann zu einzusetzen, wenn sie seinen Zwecken entsprachen. Bach hatte eine natürliche Neigung zu ‚opernhaftem‘ Ausdruck, zu einer dramatischen und kontrastreichen Gestaltung des musikalischen Ablaufs, was nicht nur in den Passionen zum Ausdruck kommt, sondern auch in so vielen Stücken seiner Kantaten, wie wir im Laufe des Jahres entdeckten; Eigenschaften, an denen vielleicht viele seiner ersten Zuhörer Gefallen fanden und die wir heute schätzen, die jedoch von den Klerikern seiner Zeit missbilligt wurden.

Die Vielfalt und die Abstufungen des dramatischen Ausdrucks sind in Bachs Kantaten so groß, dass man den Eindruck gewinnt, die Dinge seien auf einzigartige Weise ausgedrückt, könnten gar nicht anders ausgedrückt werden. Da ist zum Beispiel

BWV 124 **Meinen Jesum lass ich nicht**, aus seinem zweiten Leipziger Jahrgang. Äußerlich scheint diese Kantate direkt an BWV 123 *Liebster Immanuel* anzuschließen, die wir am vergangenen Sonntag in Leipzig aufgeführt hatten: genau die gleiche Anlage, eine einleitende Choralfantasie, ein sechs Sätze umfassendes Libretto, von denen die ersten und letzten Strophen unverändert bleiben (einschließlich der Melodie), während die Texte der von einem anonymen Autor stammenden mittleren Sätze paraphrasiert werden, und Rezitative von ungewöhnlicher Schönheit. Aber da hören die Gemeinsamkeiten schon auf. Bei der Vertonung von Keymanns Choral (1658) wählt Bach einen sanften, fast naiven Tonfall, um die im Text angelegte Ergebenheit zu betonen. Nur im mittleren Satz, einer Arie für Tenor mit Oboe d’amore und Streichern (Nr. 3), öffnet er seinen Vorratsschrank, um zur Schilderung der ‚Furcht‘ und des ‚Schreckens‘, die den ‚harten Todesschlag‘ begleiten, eine Flut dramatischer Wirkungen zu entfesseln: eine im Staccato-Rhythmus pulsierende Basslinie, ein beharrliches viernotiges Trommeln in den hohen Streichern, eine rhythmisch stark punktierte Anlage der Singstimme und in völligem Kontrast dazu eine weit ausgreifende Melodie der Oboe d’amore, das Bekenntnis des Gläubigen ‚Ich lasse meinen Jesum nicht‘, was auch immer kommen mag. Die Choralfantasie, mit der die Kantate in E-dur beginnt, ist im Stil eines Menuetts angelegt, aber in der ungewöhnlichen Abfolge AI–AII–AIII, mit Orchesterrhythmischen am Anfang, in der Mitte und am Ende. Bach weist der Oboe d’amore eine äußerst virtuose konzertante Rolle zu. In der Weise, wie sich ihre raschen Sechzehntelfiguren in sich selbst

einzurollen scheinen, unternehmen sie offenbar den Versuch, uns das mitzuteilen, was jeder Spaziergänger auf dem Land weiß, dass nämlich Kletten die ihm unwillkommene Eigenart besitzen, an der Kleidung zu verharren (der Text spricht von der Pflicht des Christen, ‚klettenweis an ihm – d.h. Jesus – zu kleben‘) – so wie sich die drei tiefen Stimmen unisono drei Takte lang bei dem Wort ‚kleben‘ an dem H festhaken.

In den Kirchenkantaten zeigt sich nicht zuletzt Bachs Fertigkeit als Komponist von Rezitativen, die häufig sehr viel dramatischer sind als in den Opern seiner Zeitgenossen. Im Bass-Rezitativ (Nr. 4) bildet er in der Continuolinie eine Kette aus sieben aufeinander folgenden Tönen der chromatischen Skala, um die Frage zu betonen: ‚Wird nicht die hart gekränkte Brust / zu einer Wüstenei und Marterhöhle / bei Jesu schmerzlichstem Verlust?‘. In scharfem Kontrast dazu ist das folgende Duett in A-dur für Sopran und Alt mit Continuo als Gigue angelegt, deren fröhliche Unbekümmertheit (alle diese Dezimensprünge im Continuo) die Loslösung von allen weltlichen Dingen feiert: ‚Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt‘. Der abschließende Choral, die Harmonisierung einer Melodie von Andreas Hammerschmidt (1658), enthält im Continuo eine wiederkehrende drehende Figur, mit der die wesentlichen Wörter des Textes ‚Jesum‘, ‚Christus‘ und ‚selig‘ betont werden.

Die nächsten beiden Kantaten haben eine sehr viel engere Beziehung zum Tagesevangelium (Lukas 2, 41–52), das sich auf die Suche nach dem zwölfjährigen Jesus konzentriert; seine Eltern fanden ihn schließlich ‚im Tempel sitzen, mitten unter den Lehrern, wie er ihnen zuhörte und sie fragte‘. Seine

Antwort auf die Vorwürfe seiner Mutter, ein Arioso-Satz – nicht, wie man meinen könnte, für Knabensopran, sondern für einen respektablen erwachsenen Bass – bildet das Zentrum von BWV 154 **Mein liebster Jesus ist verloren**. Hier ist das Continuo imitierend mit der Singstimme verkettet, als Symbol dafür, wie sich Jesus bemühte, seinen himmlischen Vater nachzuahmen, während die sich über zweiundzwanzig Takte erstreckenden Wiederholungen der Frage die vorwurfsvolle und spannungsreiche Stimmung verstärken. Diese Nummer wurde der ersten Aufführung dieser Kantate 1724 in Leipzig hinzugefügt, während drei andere Sätze (Nr. 1, 4 & 7) aus einem früheren Werk aus seinen Weimarer Jahren zu stammen scheinen. Der erste Satz ist eine leidenschaftliche Arie in h-moll für Tenor und Streicher, der kleine Vetter von Petrus' Arie ‚Ach, mein Sinn‘ in der *Johannespassion*, wo der Jünger bereut, dass er Jesus verleugnet hat, aber in einem weniger hektischen Tempo, und doch ein weiteres Beispiel dafür, auf welch fruchtbare Weise es Bach gelang, den scharf punktierten heroischen Stil der französischen Ouvertüre zu Ausdruckszwecken einzusetzen. An einer Stelle enthält die Arie im graphischen Bild eine Anspielung auf das ‚Donnerwort in meinen Ohren‘: ‚Nicht mehr Jesus' Eltern‘, sagt Alfred Dürr, ‚sondern der sündenverhaftete Mensch ist es, der seinen Jesus verloren hat und trotz sehnsüchtigem Suchen nicht wiederfinden kann.‘ Auf ein kurzes Rezitativ folgt eine schlichte Harmonisierung eines Chorals von Martin Jahn aus dem 17. Jahrhundert zu der Melodie von ‚Werde munter, mein Gemüte‘ von Johann Schop (1642), Vorspiel zu einer wohlklingenden und anrührenden Arie in A-dur für Alt mit

zwei Oboen d'amore im 12/8-Takt (Nr. 4). Die hohe Lage der Continuo-Begleitung, Bassettchen genannt, die von unisono geführten Violinen, Bratsche und Cembalo übernommen wird, dient als Symbol für Jesus, der für den Büsser verloren ist oder von ihm nicht gefunden wird, weil ihn die ‚dicken Wolken‘ seiner Sünden von ihm trennen, dargestellt durch die Rouladen der beiden Oboen d'amore, die diese miteinander austauschen (und mit denen sie vielleicht auch auf die ängstliche Suche der Eltern nach Jesus verweisen). Die Freude darüber, dass er endlich gefunden wurde, erfüllt das tanzartige Duett in D-dur für Alt und Tenor ‚Wohl mir, Jesus ist gefunden‘ (Nr. 7), das in einen flinken Kanon im 3/8-Takt übergeht, der thematisch deutliche Anklänge an die früher in Nr. 4 verwendete Rouladenfigur enthält, bevor das einleitende Ritornell wiederkehrt. Der über einem Laufbass angesiedelte Schlusschoral hat als Text die sechste Strophe des Liedes von Christian Keymann (mit derselben Melodie), das auch BWV 124 als Grundlage diente.

Die am 13. Januar 1726 in Leipzig uraufgeführte Kantate BWV 32 **Liebster Jesu, mein Verlangen** zu einem 1711 gedruckten Text von Georg Christian Lehms ist als ein ‚Concerto in Dialogo‘ angelegt. Obwohl sich Lehms zu den beiden Personen in diesem Dialog nicht näher äußert, wird bald klar, dass es nicht die besorgten Eltern sind, die Jesus (Bass) suchen, sondern die Seele des Christen (Sopran), mit der wir uns identifizieren sollen. Das Werk beginnt mit einer Arie in e-moll, in der die Sopranstimme gemeinsam mit der Solooboe in der Manier eines der langsamen Konzertsätze Bachs die hinreißendste Kantilene webt. Die hohen Streicher liefern eine

fortwährende Begleitung mit Arpeggien aus drei Achtelnoten und der Vortragsbezeichnung *piano e staccato*, denen das Continuo seinen eigenen taumelnden Rhythmus hinzufügt, ‚als zögen die Christen ständig in der Welt umher, um den Erlöser zu suchen‘ (Whittaker). Hier ist nichts von der Angst vorhanden, der wir in der Tenor-Arie begegneten, mit der die vorherige Kantate begann. Immer darauf bedacht, in aufeinander folgenden Kantaten dem gleichen biblischen Ereignis oder Thema eine neue Sichtweise abzugewinnen, konzentriert sich Bach hier auf das Wort ‚Verlangen‘, um auf seine Reserven improvisatorischer Erfindung zurückzugreifen: Die Musik lässt deutlich werden, dass die Seele den Erlöser tatsächlich finden und ihn ‚höchst vergnügt umfassen‘ wird. Jesu Antwort (wieder spricht hier ein zwölfjähriges Kind, aber mit der gewichtigen Stimme eines erwachsenen Mannes) ist zunächst knapp – vier Takte eines Rezitativs anstelle der zweiundzwanzig in BWV 154 Nr. 5 –, fährt jedoch in einem viel sanfteren Ton in einer Dacapo-Arie in h-moll (Nr. 3) fort. Die obligate Violine umgibt die Singstimme mit Triolen und Trillern, durchweg wohlwollend gestimmt, sich dann jedoch verdüsternd, sobald die Stimme bei den Worten ‚ein betrübter Geist‘ nach Moll abschwenkt. Einer der eindrucksvollsten Augenblicke in der Kantate ist das Dialog-Rezitativ (Nr. 4): Als Antwort auf Jesu Ermahnung, ‚den Erdentand [zu] verfluchen und nur in diese Wohnung [zu] gehn‘, ertönt die Seele in einem beziehungsreichen Arioso, von pulsierenden Streichern begleitet, mit einem Zitat aus Psalm 84: ‚Wie lieblich ist doch deine Wohnung‘. Stilistisch zeigt dieser Abschnitt Bach hier in der Mitte zwischen

Schütz und Brahms, die uns beide denkwürdige Vertonungen dieses Psalms hinterlassen haben. Bevor die Sache mit einem Choral abgerundet wird, der zwölften Strophe von Paul Gerhards Lied ‚Weg, mein Herz, mit dein Gedenken‘ (1647), Jesus und die Seele sich nun in Freuden vereinen, feiert Bach das Ereignis durch eine Verknüpfung der ihnen jeweils zugeordneten obligaten Instrumente (Oboe und Violine), die bislang nur separat zu hören waren. Es ist eines jener Duette (ein weiteres ist das wunderbare ‚Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten‘ aus BWV 78), in denen er offenbar alle Vorsicht in den Wind schlägt und sich zu den *lieto fine*-Schlüssen der Opern seiner Zeit in Konkurrenz begibt, doch mit mehr Geschick, Substanz und sogar Verve. Das Hamburger Publikum fand daran Vergnügen, so dass es angebracht schien, dieses Duett als Zugabe in der Stadt zu wiederholen, in der die Oper immer eine so große Anziehungskraft hatte.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the First Sunday after Epiphany

CD 4

Epistle Romans 12:1-6

Gospel Luke 2:41-52

BWV 154

Mein liebster Jesus ist verloren (1724)

1. Aria: Tenor

Mein liebster Jesus ist verloren:

- O Wort, das mir Verzweiflung bringt,
- o Schwert, das durch die Seele dringt,
- o Donnerwort in meinen Ohren.

2. Recitativo: Tenor

Wo treff ich meinen Jesum an,
wer zeigt mir die Bahn,
wo meiner Seele brünstiges Verlangen,
mein Heiland, hingegangen?
Kein Unglück kann mich so empfindlich rühren,
als wenn ich Jesum soll verlieren.

BWV 154

My dearest Jesus is lost

1. Aria

My dearest Jesus is lost:

- O word that brings me despair,
- O sword that pierces my soul,
- O thunderous word in my ears.

2. Recitative

Where shall I find my Jesus,
who will show me the path
on which my soul's fervent desiring,
my Saviour, has journeyed?
No misfortune could affect me as much
as losing my Jesus.

3 3. Choral

Jesu, mein Hort und Erretter,
 Jesu, meine Zuversicht,
 Jesu, starker Schlangentreter,
 Jesu, meines Lebens Licht!
 Wie verlanget meinem Herzen,
 Jesulein, nach dir mit Schmerzen!
 Komm, ach komm, ich warte dein,
 komm, o liebstes Jesulein!

4 4. Aria: Alt

Jesu, lass dich finden,
 laß doch meine Sünden
 keine dicke Wolken sein,
 wo du dich zum Schrecken
 willst für mich verstecken,
 stelle dich bald wieder ein!

5 5. Arioso: Bass

Wisset ihr nicht, dass ich sein muss in dem,
 das meines Vaters ist?

6 6. Recitativo: Tenor

Dies ist die Stimme meines Freundes,
 Gott Lob und Dank!
 Mein Jesu, mein getreuer Hort,
 lässt durch sein Wort
 sich wieder tröstlich hören;
 ich war vor Schmerzen krank,
 der Jammer wollte mir das Mark
 in Beinen fast verzehren;
 nun aber wird mein Glaube wieder stark,
 nun bin ich höchst erfreut;
 denn ich erblicke meiner Seele Wonne,

3. Chorale

Jesus, my refuge and Redeemer,
 Jesus, my confidence,
 Jesus, mighty serpent-slayer,
 Jesus, light of my life!
 How my heart desires Thee,
 little Jesus, aches for Thee!
 Come, ah come, I wait for Thee,
 come, O dearest little Jesus!

4. Aria

Jesus, let Thyself be found,
 let not my sins
 be dense clouds
 where Thou, to my terror,
 wouldst hide Thyself from me,
 reveal Thyself soon again!

5. Arioso

Wist ye not that I must be about my Father's
 business?

6. Recitative

This is the voice of my friend,
 praise and thanks to God!
 My Jesus, my faithful refuge,
 through His comforting Word
 announces Himself once more;
 I was sick with pain,
 sorrow sought to devour
 my very marrow;
 now, though, my faith grows strong again
 now I am filled with joy,
 for I behold the rapture of my soul,

den Heiland, meine Sonne,
 der nach betrübter Trauernacht
 durch seinen Glanz mein Herze fröhlich macht.
 Auf, Seele, mache dich bereit!
 Du musst zu ihm
 in seines Vaters Haus, hin in den Tempel ziehn;
 da lässt er sich in seinem Wort erblicken,
 da will er dich im Sakrament erquicken;
 doch, willst du würdiglich
 sein Fleisch und Blut genießen,
 so musst du Jesum auch in Buß und Glauben küssen.

7 7. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Wohl mir, Jesus ist gefunden,
 nun bin ich nicht mehr betrübt.
 Der, den meine Seele liebt,
 zeigt sich mir zur frohen Stunden.
 Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen,
 ich will dich im Glauben beständig umfassen.

8 8. Choral

Meinen Jesum lass ich nicht,
 geh ihm ewig an der Seiten;
 Christus lässt mich für und für
 zu den Lebensbächlein leiten.
 Selig, wer mit mir so spricht:
 Meinen Jesum lass ich nicht.

*Text: Martin Jahn (3); Luke 2:49 (5);
 Christian Keymann (8); anon.*

the Saviour, my sun,
 who after a sad night of mourning
 rejoices my heart through His brightness.
 Arise, soul, prepare yourself!
 You must go to Him
 into His Father's house, into His temple;
 there He reveals Himself in His Word,
 there He would restore you in the sacrament;
 but if you would worthily
 taste His flesh and blood,
 you must kiss Jesus in repentance and belief.

7. Aria (Duet)

Happy am I, Jesus is found,
 now am I saddened no more.
 He whom my soul loves
 appears to me at the joyous hour.
 I shall never more leave Thee, my Jesus,
 I shall embrace Thee constantly in faith.

8. Chorale

I shall not leave my Jesus,
 I shall walk forever by His side;
 Christ shall ever guide me
 to the springs of life.
 Blessèd is he who says with me:
 I shall not leave my Jesus.

9 1. Coro (Choral)

Meinen Jesum lass ich nicht,
weil er sich für mich gegeben,
so erfordert meine Pflicht,
klettenweis an ihm zu kleben.
Er ist meines Lebens Licht,
meinen Jesum lass ich nicht.

10 2. Recitativo: Tenor

Solange sich ein Tropfen Blut
in Herz und Adern reget,
soll Jesus nur allein
mein Leben und mein Alles sein.
Mein Jesus, der an mir so große Dinge tut:
Ich kann ja nichts als meinen Leib und Leben
ihm zum Geschenke geben.

11 3. Aria: Tenor

Und wenn der harte Todesschlag
die Sinnen schwächt, die Glieder rühret,
wenn der dem Fleisch verhasste Tag
nur Furcht und Schrecken mit sich führet,
doch tröstet sich die Zuversicht:
Ich lasse meinen Jesum nicht.

1. Chorus (Chorale)

I shall not forsake my Jesus,
since He gave His life for me.
Thus by duty I am bound
to cling to Him like a burr.
He is the light of my life,
I shall not forsake my Jesus.

2. Recitative

As long as a drop of blood
stirs in my heart and veins,
Jesus shall alone be
my life and my all.
My Jesus, who does such wondrous things for me:
I cannot bestow on Him
more than my body and life.

3. Aria

And when the cruel stroke of death
weakens the senses, affects the limbs,
when the day, loathed by the flesh,
brings naught but fear and terror,
my firm resolve brings comfort:
I shall not forsake my Jesus.

12 4. Recitativo: Bass

Doch ach!
Welch schweres Ungemach
empfindet noch allhier die Seele?
Wird nicht die hart gekränkte Brust
zu einer Wüstenei und Marterhöhle
bei Jesu schmerzlichstem Verlust?
Allein mein Geist sieht gläubig auf
und an den Ort, wo Glaub und Hoffnung prangen,
allwo ich nach vollbrachtem Lauf
dich, Jesu, ewig soll umfängen.

13 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt,
du findest im Himmel dein wahres Vergnügen.
Wenn künftig dein Auge den Heiland erblickt,
so wird erst dein sehnedes Herze erquickt,
so wird es in Jesu zufriedengestellt.

14 6. Choral

Jesum lass ich nicht von mir,
geh ihm ewig an der Seiten;
Christus lässt mich für und für
zu den Lebensbächlein leiten.
Selig, der mit mir so spricht:
Meinen Jesum lass ich nicht.

Text: Christian Keymann (1, 6); anon. (2-5)

4. Recitative

But alas!
What grave hardship
does my soul still suffer here?
Will not my sore-offended breast
become a wilderness and den of suffering
for the cruellest loss of Jesus?
But my soul looks up with faith
to that place where faith and hope shine radiant,
and where I, when my course is run,
shall embrace Thee, Jesus, ever more.

5. Aria (Duet)

Withdraw swiftly from the world, O heart,
you shall find in Heaven your true pleasure.
When your eye one day shall see the Saviour,
your longing heart shall then be refreshed
and be contented in Jesus.

6. Chorale

I shall not forsake my Jesus,
I shall walk forever by His side;
Christ shall ever guide me
to the springs of life.
Blessed is he who says with me:
I shall not forsake my Jesus.

15 1. Aria: Sopran*Seele*

Liebster Jesu, mein Verlangen,
 sage mir, wo find ich dich?
 Soll ich dich so bald verlieren
 und nicht ferner bei mir spüren?
 Ach! mein Hort, erfreue mich,
 lass dich höchst vergnügt umfangen.

16 2. Recitativo: Bass*Jesus*

Was ist's, dass du mich gesucht? Weißt du nicht,
 dass ich sein muss in dem, das meines Vaters ist?

17 3. Aria: Bass*Jesus*

Hier, in meines Vaters Stätte,
 findet mich ein betrübter Geist.

Da kannst du mich sicher finden
 und dein Herz mit mir verbinden,
 weil dies meine Wohnung heißt.

18 4. Recitativo (Dialogue): Sopran, Bass*Seele*

Ach! heiliger und großer Gott,
 so will ich mir
 denn hier bei dir
 beständig Trost und Hilfe suchen.
Jesus
 Wirst du den Erdentand verfluchen

1. Aria*Soul*

Beloved Jesus, my desire,
 tell me, where shall I find Thee?
 Shall I so quickly lose Thee
 and no longer feel Thee by me?
 Ah! my refuge, gladden me,
 be embraced with utmost joy.

2. Recitative*Jesus*

How is it that ye sought me? Wist ye not that I must
 be about my Father's business?

3. Aria*Jesus*

Here, within my Father's dwelling,
 may a troubled spirit discover me.
 You can most surely find me there
 and bind your heart to mine,
 for this is called my dwelling.

4. Recitative (Dialogue)*Soul*

Ah! holy and mighty God,
 thus shall I
 seek from Thee
 constant help and consolation.
Jesus
 If you curse worldly trifles

und nur in diese Wohnung gehn,
 so kannst du hier und dort bestehn.
Seele
 Wie lieblich ist doch deine Wohnung,
 Herr, starker Zebaoth;
 mein Geist verlangt
 nach dem, was nur in deinem Hofe prangt.
 Mein Leib und Seele freuet sich
 in dem lebend'gen Gott:
 Ach! Jesu, meine Brust liebt dich nur ewiglich.
Jesus
 So kannst du glücklich sein,
 wenn Herz und Geist
 aus Liebe gegen mich entzündet heißt.
Seele
 Ach! dieses Wort, das itzo schon
 mein Herz aus Babels Grenzen reißt,
 fass ich mir andachtsvoll in meiner Seele ein.

19 5. Aria (Duetto): Sopran, Bass*Beide*

Nun verschwinden alle Plagen,
 nun verschwindet Ach und Schmerz.

Seele

Nun will ich nicht von dir lassen,
Jesus
 und ich dich auch stets umfassen.
Seele

Nun vergnüget sich mein Herz
Jesus
 und kann voller Freude sagen:

Beide

Nun verschwinden alle Plagen,
 nun verschwindet Ach und Schmerz!

and enter this dwelling alone,
 you can fare well both here and there.
Soul
 How amiable is Thy dwelling,
 Lord, mighty Sabaoth;
 my spirit longs
 for that which shines only in Thy court.
 My body and soul are joyful
 in the living God:
 Ah! Jesus, it is only Thee my heart loves forever.
Jesus
 You can be happy,
 if heart and soul
 are kindled out of love for me.
Soul
 Ah! these words that already
 tear my heart from Babel's borders,
 I shall reverently engrave in my soul.

5. Aria (Duet)*Both*

Now vanish all torments,
 now vanish all grief and distress.

Soul

Now shall I never leave Thee,
Jesus
 and I shall always embrace you.
Soul

My heart is now contented
Jesus
 and can say with gladness:

Both

Now vanish all torments,
 now vanish all grief and distress!

20 6. Choral

Mein Gott, öffne mir die Pforten
solcher Gnad und Gütigkeit,
lass mich allzeit allerorten
schmecken deine Süßigkeit!
Liebe mich und treib mich an,
dass ich dich, so gut ich kann,
wiederum umfang und liebe
und ja nun nicht mehr betrübe.

*Text: Georg Christian Lehms (1, 3-5); Luke 2:49 (2);
Paul Gerhardt (6)*

6. Chorale

My God, open for me the gates
of such grace and goodness,
let me at all times and in all places
savour Thy sweetness!
Love me and lead me on,
that I may as best I can
embrace and love Thee too
and no more be sad.

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