

31

For the Fifth Sunday after Trinity
131 / 93 / 88

Blasiuskirche, Mühlhausen

Bach was twenty-two when he took up his second professional post – at Mühlhausen. It lasted for just one year, from June 1707 to 1708. The old canard proposes that he found himself caught in the crossfire between the Pietist priest Johann Adolf Frohne, officiator at the *Blasiuskirche* where he was employed, and the Orthodox priest Georg Christian Eilmar at the *Marienkirche*, the other main church. A more plausible explanation for his early departure is that the opportunity to inaugurate the new organ at the Weimar court brought with it an offer he could hardly have refused and the chance to work alongside a more stimulating and professional group of musicians than the ragbag of part-timers, amateurs and town musicians he had been allotted in

Mühlhausen. Yet Mühlhausen was a ‘free imperial city’ like Lübeck, where he had recently experienced Buxtehude’s thriving regime. Councillors in such cities were answerable directly to the emperor in Vienna and not to some local princeling, so it must have held attractions for him. And it was here that he set himself his life’s goal, the task of creating ‘a regulated or orderly church music to the glory of God’, a colossally ambitious venture, as his subsequent Leipzig output attests. By moving to Weimar, he explained to the Mühlhausen city fathers, he hoped to be able to pursue ‘the object which concerns me most, the betterment of church music, free from the opposition and vexation I encountered here’. Nonetheless he maintained good relations with the city long after his move to Weimar, returning to perform new *Ratswahl* cantatas and to keep an eye on the repair work for the organ.

I felt very much inclined to include two specifically Mühlhausen pieces, the magnificent *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131) and *Gott ist mein König* (BWV 71), besides the two surviving Leipzig cantatas for the Fifth Sunday after Trinity, BWV 88 and 93. Bach’s surviving cantatas of this Mühlhausen period are not written to a single stylistic formula. Each one comes up with a fresh and compelling musical solution to Biblical exegesis. In the case of the penitential cantata BWV 131 **Aus der Tiefen**, Bach confines himself to verses from Psalm 130 together with two stanzas of a chorale by Bartholomäus Ringwaldt (1588). He composed it at Pastor Eilmar’s behest, possibly for a commemorative service following the devastating fire of 30 May 1707 that destroyed 360 houses in the lower part of the

town very close to St Blasius, or for its anniversary the following year. (On one of the old houses I noticed a carved inscription which seemed to translate as ‘Although the flames have taken everything from me, my faith is still secure; who trusts in God and believes after this shall have eternal joy.’) Whether it was the poignancy of the occasion that inspired him or the pathos of Luther’s translation of the *De profundis*, Bach’s striving for an optimal characterisation of the text led to music of powerful, if slightly unequal, eloquence.

His achievement is all the greater in that here he could not fall back on a simple compositional device such as the omnipresent chorale melody that unifies all seven of the stanzas of BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, his probationary piece for Mühlhausen, and so provide a scaffold for his musical realisation. The psalm text demanded contrasts of style, form and expression. One senses Bach surveying the immediate backdrop of stylistic antecedents. Standing four-square behind his *Aus der Tiefen* is the family’s own corpus of musical responses to penitential texts, seven of them by his elder cousin Johann Christoph (though how many of these he was familiar with at this point in his life is hard to gauge). A common thread of what has been called Luther’s ‘penitential exaltation’ runs through the German psalm settings of Heinrich Schütz and the elder Bach, and is now picked up by JS Bach for the first time. In all three composers one comes across instances where the emotional utterance is so raw once it has been channelled into their music that it leaves one choked. Was Bach reminded of his cousin’s frequent outpourings of anguish when he sat down to

compose the slow fugal chorus (No.3) to the words ‘I wait for the Lord, my soul doth wait’? This is the central and most telling portion of the work, announced by three full-blooded affirmations in block harmony – ‘Ich harre des Herrn’ – which are separated by little cadenza flourishes for two individual voices. From here the chorus expands into a long-arched, essentially vocal, fugue. The emotional tug of the music is lodged in the succession of diminished sevenths, major and minor ninths strategically placed by Bach on strong beats to emphasise the ‘waiting’ or ‘yearning’. As a result, each successive fugal entry gains in poignancy and heightened delivery. It is the instrumental fabric, that extra layer of invention, which gives this movement its extraordinary distinction, his novel and masterly way of interlacing oboe and violin (and later violas and even bassoon) in decorative counterpoint to the impassioned voice-leading of the chorus. Expressive gestures such as these, and a strain of mysticism in this cantata, suggest an affinity with another noble setting of the *De profundis*, that of the French composer Michel-Richard de Lalande, composed in 1689. What both versions share is an overall dignity and sobriety of expression and, in particular, parallel ways of layering voices and instruments in dense contrapuntal webs of exceptional intensity.

An original feature of *Aus der Tiefen* is the way Bach shapes his themes to reflect the texts so aptly. For the impressive chorus which concludes the work, he constructs a sequence made up of four interlocking clauses: ‘Let Israel’ (three assertive blocks of open harmony), ‘hope in the Lord:’ (imitative counterpoint with instrumental interjection), ‘for with

the Lord there is mercy,' (hymn-like with decorative oboe cantilena), 'and with him is plenteous redemption' (a vigorous imitative treatment with antiphonal figures in *spiratio*). This leads without a break into an independent fugal sequence, its theme and counter-theme skilfully adjusted to reflect the dual character of the final sentence: 'And He shall redeem Israel', a brief head-motif with an extended melismatic 'tail' for the word 'erlösen' ('redeem'), 'from all her iniquities', by means of a chromatically rising counter-subject. In this final section Bach distances himself from the earlier motet-like structures of his forebears' music and reveals that he is *au fait* with devices such as this extended fugue subject and its chromatic answer, taken over from contemporary Italian practice and developed by north German composers such as Johann Theile and Georg Österreich.

Conclusive evidence of Bach's establishment as *de facto* musical capellemeister in Mühlhausen comes with the 'congratulatory church motet' he was commissioned to compose for the town council elections in February 1708. There is nothing else quite like BWV 71 **Gott ist mein König** in Bach's oeuvre. No other work of his is laid out on such a grand scale in terms of its deployment of four separate instrumental 'choirs', set against a vocal consort of four singers, an optional *Capelle* of ripienists and an organ. The closest model for Bach's work both in style and in time lies in the last two oratorios of Buxtehude, in which the city of Lübeck mourned the death of its emperor Leopold I and paid homage to his successor Joseph I in December 1705 with theatrical splendour. Bach was undoubtedly present and *Gott ist mein*

König, composed two years later, is one of his many tributes to Buxtehude, a distillation of the potent experience of those Lübeck *Abend-Musiken*, of which only the texts survive.

Bach was writing for a lavish political celebration in which civic Mühlhausen, proud of its independence, put its best foot forward. On the morning of 4 February 1708 the big church bell of the Marienkirche tolled from 7am to 8am. Two brass bands heralded the official process of forty-two councilmen and six burgomasters from the town hall to the church, the outgoing officials leading the way followed by their newly-elected successors, with civil servants bringing up the rear. Within the church, after the initial hymns, came first the sermon and then the centrepiece, Bach's motet, intended to greet the new council. Its text contained a topical reference to the age of at least one of the burgomasters (an octogenarian), a prayer for the good governance of the town, passing allusions to the War of the Spanish Succession and a tribute to the Emperor Joseph I, all intermingled with Biblical citations. After the blessing and final hymn the newly-elected councillors aligned themselves in front of the church porch 'under the open skies'; here they took their oaths, which were read to them by the *Syndicus* standing in the doorway. Thereafter the procession regrouped with a new council now at its head and wended its way back to a splendid feast in the Town Hall.

Two of the newly elected burgomasters were sufficiently impressed and gratified by Bach's contribution to pay for the printing of the score and parts. That this, of all Bach's cantatas, was to be the only one to appear in print during his lifetime may

strike us as ironic. For all its charm and ingenuity of instrumentation, its delight in bold contrasts of sound, its fresh and imaginative handling of this complicated array of voices and instruments, *Gott ist mein König*, perhaps on account of its strangely assembled text, is somewhat disjointed and short-winded. It is the only one of the Mühlhausen cantatas which *feels* like an early work, part of his novitiate. But there is one exception, the penultimate chorus (No.6), the plum of the cantata. Setting a verse from Psalm 74, 'O deliver not the soul of thy turtledove unto the multitude of the wicked', Bach portrays, in what can only be a very personal tone of voice, the situation of the beleaguered Christian or, indeed, the hard-pressed musician. It is a movement of extraordinary reticence, delicacy and the utmost tonal subtlety. Where in 'Christ lag' he used the interval of the falling second to express grief, here he uses its obverse, a rising semitone, to convey yearning – another example of *pathopoeia*, and straightforwardly evocative of the cooing of the turtledove. An impression of Frenchness faintly redolent of Couperin is enhanced by the delicately applied tone-colour, 'choirs' of recorders and cello contrasted with those of the reeds – two oboes and bassoon – and the string ensemble. A gentle, undulating figure beginning in the cello gradually permeates the whole instrumental ensemble – awakening a whole flock of turtledoves as it were – while the voices fade away softly and in unison, intoning five bars of Gregorian-like chant. They suggest a melancholic longing for something out of reach. This movement is one long enchantment, one of the few instances in Bach's vocal music where he allows himself to mix nostalgic unreality,

mystery and sensual delight. As with his cantatas for the Fourth Sunday after Easter (SDG Vol 23) the closest parallel is with some of Rameau's pastoral dances, and in this style perhaps both were ahead of their time – by more than a hundred years.

What puzzles me is what made Bach abruptly turn his back on the incredibly fertile formulae he had hit upon in these early cantatas, and around 1714 opt for 'closed form'? Both these early works (as with BWV 4 and 198) are so full of wit and fantasy and you can bet that sooner or later you're going to be wrong-footed by his sudden – almost capricious – changes of mood, speed or texture, geared to the expression of each clause of the text. Was it the influence of Erdmann Neumeister, the young Lutheran theologian and poet who revolutionised cantata texts by bringing them in line with Italian opera scenes, that made Bach jettison all that fluidity and caprice for closed form? Did he come to feel that if he was to produce sermons in music, then, as a musician-preacher, he simply had to have *secco* recitative in his arsenal to deliver the rhetorical punchlines and exhortations? Or was it the fresh challenges he saw in closed form movements like chorale fantasias and the varied twists he saw he could give to standard *da capo* arias? Perhaps we'll have found out by the end of this year...

In the first of his two Leipzig cantatas for this Sunday Bach's recipe in BWV 93 is to structure the entire work on a hymn assigned to Trinity 5, one of his clear favourites (and evidently a favourite of Brahms, too, when he composed his *German Requiem*) '**Wer nun den lieben Gott lässt walten**', with both words and melody by Georg Neumark (1641). Although it belongs to his second cycle

and its opening chorale fantasia is appropriately sophisticated, Bach seems to be delving back to his childhood roots, not just on account of this cherished hymn but in the way he structures it in two of the movements (Nos 2 and 5), based on the catechismal question-and-answer formula by which he learnt all his lessons. So he takes a stanza of Neumark's hymn and announces it line by line: 'What can heavy cares avail us? What good is our woe and lament?', always lightly embellished by the soloist, and then interrupts it in free recitative by means of an answering text: 'They only oppress the heart with untold agony and endless fear and pain', and so on, as in a medieval trope. It means that one needs to be constantly alert to Bach's free treatment of Neumark's chorale (or else utterly familiar with it, as was his congregation) in order to follow the astonishing ways he varies, decorates, abridges or repeats it – all for rhetorically expressive ends. In the opening fantasia the four vocal *concertisten* lead off in pairs singing an embellished version of all six lines of the hymn *before* it is given 'neat' in block harmony by the (full) choir, the lower voices then fanning out in decorative counterpoint. In the central movement (No.4) of this symmetrically conceived work, the hymn stands out in its pure form, like gold capitals in a medieval missal. Its wordless delivery is given by unison violins and violas, while the soprano and alto ornament a lyrical contraction of the tune. In the two arias the disguise is even subtler. It re-emerges paraphrased in the string-accompanied tenor aria (No.3). If we wonder why the steps of this elegant *passepied* are halted every two bars, the tenor soon makes it clear: 'Remain silent for a while' ('Man halte nur ein wenig stille') – and listen

to what God has to say. There is a further tease in the final aria, 'Ich will auf den Herren schaun' (No.6). In their carefree exchanges, the soprano and oboe seem to assure us that for the first time in the cantata, we are in a chorale-free zone. Then at the mention 'He is the true miracle-worker' ('Er ist der rechte Wundermann') in comes the hymn tune, unaltered for its *Abgesang*. One wonders whether this profligacy of invention and wit was relished or wasted on Bach's first listeners.

Other than by presenting Neumark's hymn in magisterial harmony as the conclusion to his offering on this same Sunday two years later, Bach's approach in BWV 88 **Siehe, ich will viel Fischer aussenden** could hardly be more different. This is a double-decker cantata in which he dispenses with a choral opening, appears to ignore the Gospel of the day and turns instead to an Old Testament text reporting on the search parties (fishermen and hunters) sent by the Lord to gather in his scattered people (Jeremiah 16:16). The extended bass aria opens as a lilting 6/8 *barcarolle* with two oboes d'amore and strings. Suddenly the scene changes to a hunt, 'allegro quasi presto', with a rampaging pair of high horns added to the orchestra as though negotiating a steeplechase course. The slow beat and sinuousness of the one, with its constantly varied placement of 'Siehe!', and the multiple syncopations of the other, make this a hard nut to crack in terms of ensemble. Bach steals the rhetorical gambit of a preacher in the following recitative, ending with the question 'and does He abandon us to the foe's deceit and spite?' 'No!' answers the tenor to his own question with force at the start of the ensuing aria with oboe da caccia

obbligato. Bach holds back the entry of the full strings until the singer has finished, and to compensate for the absent opening ritornello. Declamatory recitative used as a heightened form of speech is then hoisted onto a higher level for the clinching theological statement in a minuet-like aria. Music's powers are convincingly on display.

Part II opens with a direct quotation from the Gospel for the tenor acting as evangelist ('Jesus sprach zu Simon'), whereupon the *Vox Domini* (bass) launches into a triple-rhythm arioso over an energetic cello ostinato beginning in speech rhythm but expanding into melismatic dialogue with the continuo. A duet for soprano and alto, with unison violins and oboe d'amore, is cast as a two-part invention, with a memorable sighing motif (voices in thirds) reserved for the last line. At last the relevance of those fishermen and hunters in Part I becomes clear, the opening intended to remind us of that lakeside scene when Peter, the fisherman, was first identified as a disciple. If so it is perhaps an early example of that 'dialectic of modernity' to which scholars are so partial: Bach's way of cultivating memory on the part of his listeners.

Another thought that kept recurring this week was prompted by the return of Georg Neumark's haunting chorale tune in the two cantatas for this Sunday. What is it about this tune that convinces me that it is *old* – just the fact that it is modal? Its distinctive elegiac air and intimacy of expression, particularly in Bach's treatment of it, inclines one to 'tacet' the doubling instruments and to perform it very quietly.

The response of the audiences at both the 'open' rehearsals on the Saturday evening – mostly locals, we were told – and the Sunday itself was attentive and

rapturous even by the standards of this pilgrimage, as though in acknowledgment that a genuine thirst had to some extent been slaked.

© John Eliot Gardiner 2008

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

Blasiuskirche, Mühlhausen

Bach war zweiundzwanzig Jahre alt, als er sein zweites offizielles Amt antrat – in Mühlhausen. Er blieb dort nur ein Jahr, von Juni 1707 bis 1708. Alten Gerüchten zufolge hätten ihn die ständigen Streitereien zwischen dem Pietisten Johann Adolf Frohne, der das Pfarramt an der Blasiuskirche versah, wo er selbst angestellt war, und Georg Christian Eilmar, dem orthodox orientierten Pfarrer an St. Marien, der anderen Hauptkirche, aus der Stadt vertrieben. Eher plausibel für seine verfrühte Abreise ist die Erklärung, dass sich ihm die Gelegenheit bot, am Weimarer Hof die neue Orgel einzuweihen, ein Angebot, das er kaum ablehnen konnte, stand doch in Aussicht, in einem anspruchsvolleren Umfeld mit einer Gruppe von Musikern zu arbeiten, die besser ausgebildet waren als jener zusammengewürfelte Haufe aus Nebenberuflern, Dilettanten und Stadtpfeifern, die ihm in Mühlhausen zugeteilt waren. Doch Mühlhausen war eine freie Reichsstadt wie Lübeck, wo er unlängst erlebt hatte, wie Buxtehude ungehindert schaltete und waltete. Solche Städte waren weitgehend autonom, ihre Stadträte dem Kaiser in Wien direkt verantwortlich, nicht irgendeinem kleinen Landesfürsten der Umgebung, und so muss Mühlhausen für Bach durchaus reizvoll gewesen sein. Und hier formulierte er sein musikalisches Ziel – mit dem ‚Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren, und Ihren [der Gemeinde] Willen nach‘

einzurichten, ein ungeheuer ehrgeiziges Unternehmen, wie seine spätere Leipziger Produktion beweisen würde. Vor seinem Weggang nach Weimar erklärte er in seinem Entlassungsgesuch den Mühlhausener Stadtvätern, ‚dass eine Enderung mir unvermuthet zu handen kommen, darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzwecke wegen der wohlzufahenden kirchenmusic ohne verdrißlichkeit anderer ersehe‘. Gleichwohl blieb Bach der Stadt danach noch viele Jahre in Freundschaft verbunden, kehrte zurück, um weitere ‚Rats-Stücke‘ aufzuführen, und behielt wohl auch den Umbau der Blasiusorgel im Auge.

Ich wollte neben den beiden Leipziger Kantaten BWV 88 und 93, die für den fünften Sonntag nach Trinitatis erhalten sind, auch zwei der in Mühlhausen entstandenen Stücke in unser Programm nehmen, die wunderbare Kantate BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* und BWV 71 *Gott ist mein König*. Die Kantaten aus Bachs Mühlhausener Zeit beschränken sich nicht auf eine einzige stilistische Formel. Alle bringen in der Bibelexegese neue und zwingende Aspekte zur Sprache. Bei der Bußkantate BWV 131 **Aus der Tiefen** beschränkt sich Bach auf einige Verse aus Psalm 130, die er mit zwei Strophen aus einem Choral von Bartholomäus Ringwaldt (1588) verknüpft. Das Werk, ‚auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht‘, war vermutlich für einen Gottesdienst nach dem verheerenden Feuer am 30. Mai 1707 bestimmt, das in der Unterstadt in der Nähe der Blasiuskirche dreihundertsechzig Häuser zerstört hatte, sowie für die Gedenkfeier im folgenden Jahr. (Auf einem der alten Häuser gleich neben Divi Blasii ist die Inschrift zu lesen: ‚HAT GLEICH ZUVOR

DIE FLAMM MIR ALLES WEGENOMMEN MEINEN SUM [= Sinn] SIE NICHT HAT KÖNNEN KOMMEN WER GOTTTRAUT ANGLAUBT NACH DICH ZEIT HAT EWIG FREUT‘.) Ob es die Schmerzlichkeit dieses Ereignisses war, die Bach inspirierte, oder Luthers pathetische Übersetzung des *De profundis*, sein Bestreben, den Text auf eine möglichst adäquate Weise zu vertonen, brachte eine Musik von mächtiger, wiewohl nicht immer stimmiger Eloquenz hervor.

Seine Leistung ist um so größer, als er hier nicht zu einem einfachen kompositorischen Kunstgriff Zuflucht nehmen konnte, zum Beispiel eine allgegenwärtige Choralmelodie wie in seinem Probestück BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* für Mühlhausen, die zwischen den sieben Strophen die Einheit schafft und seiner musikalischen Gestaltung den Rahmen gibt. Der Psalmtext *Aus der Tiefen* verlangte Kontraste in Stil, Form und Ausdruck. Es ist zu merken, dass Bach stilistische Vorläufer aus seiner unmittelbaren Umgebung im Geiste Revue passieren ließ. Und so steht unverrückbar hinter seiner Interpretation das familieneigene Korpus musikalischer Antworten auf Bußertexte, davon sieben aus der Feder seines älteren Cousins Johann Christoph (wenngleich sich schwer abschätzen lässt, wie viele davon er zu diesem Zeitpunkt seines Lebens tatsächlich kannte). Ein gemeinsamer Faden, Luthers Aufruf zur Buße, verbindet die deutschen Psalmenvertonungen, die Heinrich Schütz und Bachs älterer Cousin geschaffen hatten, und dieser wird nun von Johann Sebastian zum ersten Mal aufgegriffen. Bei allen drei Komponisten begegnen Momente, wo der emotionale Ausdruck so unverblümt ist, dass es einem den Atem verschlägt. erinnerte sich Bach an die Seelenpein,

die sein Cousin zu äußern pflegte, als er zu den Worten ‚Ich harre des Herrn, meine Seele harret‘ den langsamen fugierten Chor (Nr. 3) zu komponieren begann? Es ist der mittlere und tiefgründigste Abschnitt des Werkes, angekündigt von drei mächtigen, von Blockharmonien begleiteten Beteuerungen – ‚Ich harre des Herrn‘ –, die durch kleine kadenzartige Auszierungen für zwei einzelne Stimmen voneinander getrennt sind. Von hier aus streckt sich der Chor zu einer langbogigen, vorwiegend vokalen Fuge. Der emotionale Schmerz lagert in der Folge verminderter Septimen, großer oder kleiner Nonen, die Bach in strategischer Absicht auf betonte Zahlezeiten setzt, um das sehnsuchtsvolle ‚Haren‘ zu betonen. Das Ergebnis ist, dass jeder folgende Fugeneinsatz mit jedem Mal schmerzlicher und eindringlicher gerät. Es ist das instrumentale Gefüge, diese zusätzliche Ebene der Erfindung, die diesen Satz besonders auszeichnet, diese neue und meisterhafte Art, die Stimmen der Oboe und Violine (später Bratschen und sogar Fagott) in einem schmückenden Kontrapunkt zu der betont emotionalen Stimmführung des Chores zu verflechten. Expressive Gesten wie diese und ein Hauch Mystik, der diese Kantate umhüllt, lassen die Nähe zu einer anderen erlesenen Vertonung des *De profundis* erkennen, des französischen Komponisten Michel-Richard de Lalande, die 1689 entstand. Beiden Fassungen ist die überall spürbare Würde und Gediegenheit des Ausdrucks gemeinsam, vor allem jedoch das dichte kontrapunktische Netz von ungewöhnlicher Eindringlichkeit, in das sich die übereinander gelagerten Sing- und Instrumentalstimmen verweben.

Original Bach ist die Art, wie er seine Themen gestaltet und die Kantatentexte in ihnen spiegelt. Für den eindrucksvollen Chor, der *Aus der Tiefen* beschließt, baut er eine Sequenz aus vier ineinandergreifenden Gliedern: ‚Israel hoffe‘ (drei mit Nachdruck vorgetragene Blöcke aus offenen Harmonien), ‚auf den Herrn‘ (imitierender Kontrapunkt mit instrumentalen Einwüfen), ‚denn bei dem Herrn ist die Gnade‘, (choralartig mit schmückender Oboenkantilene), ‚und viel Erlösung bei ihm‘ (imitierend geführte Stimmen voller Kraft und Energie, von antiphonalen Seufzermotiven durchsetzt). Ohne Pause erfolgt der Übergang zu einer eigenständigen fugierten Sequenz, deren Thema und Gegen Thema dem dualen Charakter des letzten Satzes geschickt angepasst sind: ‚Und er wird Israel erlösen‘, ein knappes Kopfmotiv mit einem ausgedehnten melismatischen ‚Schwanz‘ bei dem Wort ‚erlösen‘, ein chromatisch aufsteigendes Gegen Thema bei den Worten ‚aus allen seinen Sünden‘. In diesem abschließenden Abschnitt distanziert sich Bach von den früheren motettenartigen Formen in der Musik seiner Vorfahren und zeigt, dass er mit Ausdrucksmitteln umzugehen versteht, die von der zeitgenössischen Praxis der Italiener übernommen und von norddeutschen Komponisten wie Johann Theile und Georg Österreich weiterentwickelt wurden. Ein Beispiel dafür ist dieses ausgedehnte Fugenthema, das chromatisch beantwortet wird.

Dass Bach den Auftrag erhielt, für den Gottesdienst im Februar 1708 zur Feier der Amtseinführung des neu gewählten Stadtrats die Festmusik, das ‚kleine Rats-Stückchen‘, zu komponieren, ist der schlüssige Beweis, dass er sich in Mühlhausen de

facto als Kapellmeister etabliert hatte. BWV 71 **Gott ist mein König** ist in Bachs Schaffen beispiellos. Kein anderes Werk ist in einem so großen Maßstab angelegt: Vier eigenständige Instrumentalchöre sind gegen eine Vokalgruppe aus vier Sängern gesetzt, optional dazu eine Kapelle aus Ripienisten und eine Orgel. Das Vorbild, das Bachs Werk stilistisch wie auch zeitlich am nächsten liegt, sind die zwei Oratorien Buxtehudes, mit denen die Stadt Lübeck im Dezember 1705 den Tod Kaiser Leopolds I. betrauerte und seinem Nachfolger Joseph I. mit theatralischer Pracht ihre Huldigung darbrachte. Bach dürfte zugegen gewesen sein, und die zwei Jahre später komponierte Kantate *Gott ist mein König* gehört zu den zahlreichen Werken, mit denen er Buxtehude Anerkennung zollte, eine Nachwirkung der eindrucksvollen Erlebnisse, die für ihn diese Lübecker ‚Abend-Musiken‘ gewesen waren, von denen nur die Texte erhalten sind.

Bach schrieb für eine üppige politische Feier, mit der sich die Stadt Mühlhausen, stolz auf ihre Unabhängigkeit, von ihrer besten Seite präsentierte. Am Morgen des 4. Februars 1708 läutete die große Glocke der Marienkirche von sieben bis acht. Zwei Blaskapellen schritten der offiziellen Prozession der zweiundvierzig Ratsherren und sechs Bürgermeister vom Rathaus bis zur Kirche voran, ihnen folgten die scheidenden Stadtherren, hinter diesen ihre neu gewählten Nachfolger und Amtsdieners als Nachhut. In der Kirche wurde nach den einleitenden Chorälen zunächst die Predigt gehalten, dann kam das Hauptstück, Bachs ‚Glückwünschende Kirchen Motetto‘, mit der das neue Stadtparlament begrüßt werden sollte. Ihr Text enthielt einen thematischen

Bezug zum Alter mindestens eines der Bürgermeister (einen Achtzigjährigen), eine Gebet um gute Stadtlenkung, beiläufige Anspielungen auf den Spanischen Erbfolgekrieg und eine Huldigung an Kaiser Joseph I, alle vermischt mit Zitaten aus der Bibel. Nach dem Segen und dem letzten Choral stellten sich die frisch gewählten Ratsherren ‚unter offenem Himmel‘ vor dem Kirchenportal auf und legten ihre Eide ab, die ihnen der im Eingang stehende Syndicus vorlas. Danach formierte sich der Zug neu, diesmal mit dem neuen Stadtrat an der Spitze, und man begab sich zurück ins Rathaus, wo ein prächtiges Fest gefeiert wurde.

Zwei der neu gewählten Bürgermeister waren so beeindruckt und erfreut über Bachs Beitrag, dass sie die Druckkosten für Textbuch und Noten übernahmen. Dass die Kantate *Gott ist mein König* – als einzige überhaupt – zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht wurde, mag uns paradox erscheinen. Denn ungeachtet ihrer reizvollen und einfallreichen Instrumentierung, der Freude an kühnen Klangkontrasten, der frischen und phantasievollen Führung einer so verflochtenen Phalanx von Stimmen und Instrumenten erscheint sie, vielleicht durch ihren merkwürdig zusammengeflochtenen Text, irgendwie zerrissen und kurzatmig. Sie ist die einzige seiner Mühlhausener Kantaten, die wie ein Frühwerk *wirkt*, aus der Probezeit des Novizen. Allerdings gibt es eine Ausnahme, den vorletzten Chor (Nr. 6), die Rosine im Kuchen. Die Worte des Psalms 74, ‚Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben‘, vertont Bach in einer Weise, die nur der Ausdruck einer sehr persönlichen Stimme sein kann: Er schildert die Situation des heimgesuchten Christen –

oder konkret des hart bedrängten Musikers. Es ist ein Satz von ungewöhnlicher Zurückhaltung, Delikatesse und ungeheurer tonaler Subtilität. Wenn er in *Christ lag in Todesbanden* eine fallende Sekunde benutzte, um den Schmerz auszudrücken, verwendet er hier ihr Gegenstück, einen steigenden Halbton, um die schmachtende Sehnsucht anzudeuten – ein weiteres Beispiel für eine Pathopeia, die augenblicklich an das Gurren der Turteltaube denken lässt. Ein französischer, an Couperin erinnernder Beiklang erhält deutlicheres Gewicht durch zart getupfte Farben: Blockflöten-, Chöre‘ und Cello, die gegen die Rohrblattinstrumente – zwei Oboen und Fagott – und die Streichergruppe gesetzt sind. Eine zarte, wogende Figur, die auf dem Cello beginnt, durchzieht allmählich das gesamte Streicherensemble – als würde ein ganzer Schwarm Turteltauben aufgeweckt –, während die Stimmen sanft und unisono in den fünf Takten eines gregorianischen Chorals verklingen, in melancholischer Sehnsucht nach etwas, was außer Reichweite ist. Dieser Satz ist ein einziges Entzücken, einer der wenigen Ausnahmen, wo sich Bach erlaubt, nostalgische Unwirklichkeit, Mysterium und sinnliche Freude zu vermischen. Wie bei seinen Kantaten für den vierten Sonntag nach Ostern (SDG 23) ist die engste Parallele die Nähe zu einigen der pastoralen Tänze Rameaus, und vielleicht waren mit diesem Stil beide ihrer Zeit voraus – mehr als ein ganzes Jahrhundert.

Ein Rätsel ist mir, was Bach bewog, sich urplötzlich von der unglaublich fruchtbaren Formel abzuwenden, die ihm in diesen frühen Kantaten begegnet war, und sich um 1714 für die ‚geschlossene Form‘ zu entscheiden? Diese beiden frühen Werke

(wie auch BWV 4 und 198) sind so geistvoll und einfallsreich, dass wir von seinen unvermuteten – fast kapriziösen – Stimmungsumschwüngen, Tempowechseln und Veränderungen der Textur, die immer auf den entsprechenden Textabschnitt abgestimmt sind, früher oder später überrascht werden. War es durch den Einfluss Erdmann Neumeisters, des jungen lutherischen Theologen und Dichters, der die Kantatentexte revolutionierte, indem er sie italienischen Opernszenen anglich, dass sich Bach veranlasst sah, diesen flüssigen und launigen Stil der geschlossenen Form zu opfern? Verfiel er auf den Gedanken, er habe Predigten in Musik zu liefern und hätte als musikalischer Prediger dann nur noch Seccorezitative zur Verfügung, um die rhetorischen Pointen und Ermahnungen zu artikulieren? Oder waren es die neuen Herausforderungen, die er in Sätzen mit geschlossener Form wie der Choralphantasie entdeckte? Reizte ihn die Aussicht, dass er den üblichen Da-Capo-Arien unterschiedliche Wendungen würde geben können? Vielleicht werden wir das bis zum Ende des Jahres herausfinden...

In der ersten seiner beiden Leipziger Kantaten für diesen Sonntag, BWV 93, verlegt sich Bach auf das Rezept, das gesamte Werk auf einen Choral zu gründen, der für den fünften Sonntag nach Trinitatis bestimmt ist und zu seinen deutlichen Favoriten gehört (wie es offensichtlich auch bei Brahms der Fall war, als er sein *Deutsches Requiem* schrieb): **„Wer nun den lieben Gott lässt walten“**, mit Text und Melodie von Georg Neumark (1641). Obwohl dieses Werk zu seinem zweiten Kantatenjahrgang gehört und die am Anfang stehende Choralfantasie entsprechend anspruchsvoll ist, scheint sich Bach

zurück zu den Wurzeln seiner Kindheit zu begeben, nicht nur weil er dieses Lied so liebte, sondern auch in der Manier, wie er es in zweien der Sätze (Nr. 2 und 5) aufgliedert – nach der Frage-und-Antwort-Methode, mit der er seinen Katechismus lernte. Also nimmt er eine Strophe aus Neumarks Choral und sagt sie zeilenweise auf: ‚Was helfen uns die schweren Sorgen?‘, ‚Was hilft uns unser Ach und Weh?‘, immer vom Solisten ein wenig verziert. Dann fügt er als freies Rezitativ den Antworttext ein: ‚Sie drücken nur das Herz mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz‘, und so weiter, wie bei einem mittelalterlichen Tropus. Das bedeutet, dass wir ständig auf der Hut sein müssen, was er mit Neumarks Choral anstellen wird (der ihm selbst wie auch seiner Gemeinde äußerst vertraut war), wie er ihn auf immer wieder überraschende Weise variiert, ausschmückt, verkürzt oder wiederholt – alles aus Gründen der Rhetorik und zur Steigerung des Ausdrucks. In der einleitenden Fantasie übernehmen die vier vokalen *Concertisten* paarweise die Führung und singen eine verzierte Version aller sechs Zeilen des Chorals, bevor er ‚sauber und ordentlich‘ mit Blockakkorden harmonisiert vom (vollständigen) Chor vorgetragen wird, wobei sich die tiefen Stimmen schließlich zu einem schmückenden Kontrapunkt auffächern. Im mittleren Satz (Nr. 4) dieses symmetrisch gebauten Werkes hebt sich der Choral in seiner reinen Form von der Umgebung ab, wie die goldenen Initialien in einem mittelalterlichen Missale. Vorgetragen wird er von den Violinen und Bratschen, während sich Sopran und Alt darauf beschränken, eine lyrische Verkürzung der Melodie auszus schmücken. In den beiden Arien ist ihre Verkleidung sogar noch subtiler. Paraphrasiert kehrt

sie in der von Streichern begleiteten Tenor-Arie (Nr. 3) wieder. Wenn wir uns fragen, warum die Schritte dieses eleganten Passetieds aller zwei Takte abgebremst werden, so stellt es der Tenor klar: ‚Man halte nur ein wenig stille‘ – und höre auf das, was Gott zu sagen hat. In der abschließenden Arie (Nr. 6), ‚Ich will auf den Herren schaun‘, werden wir noch einmal zum Narren gehalten. In ihrem unbekümmerten Wortwechsel scheinen uns Sopran und Oboe zu versichern, dass wir uns in der Kantate zum ersten Mal in einer ‚choralfreien‘ Zone befinden. Da eilt bei den Worten ‚Er ist der rechte Wundermann‘ die Choralmelodie herbei und liefert unverändert den Abgesang. Man fragt sich, ob eine solche Fülle geistreicher und witziger Einfälle von Bachs Hörern goutiert wurde oder auf sie verschwendet war.

Im Vergleich zu der Manier, wie Bach zwei Jahre später Neumarks Choral in gebieterischer Harmonik als Abschluss seines Beitrags für den gleichen Sonntag präsentieren würde, könnte die Methode, die er in BWV 88 **Siehe, ich will viel Fischer aussenden** anwendet, kaum gegensätzlicher sein. Das Werk ist eine doppelstöckige Kantate, in der er auf eine Choreinleitung verzichtet, das Evangelium des Tages zu ignorieren scheint und sich stattdessen einem Text aus dem Alten Testament zuwendet, der von den Suchtrupps (aus Fischern und Jägern) berichtet, die der Herr ausgeschiedet hat, sein versprengtes Volk zusammenzurufen (Jeremia 16, 16). Die ausgedehnte Bass-Arie beginnt mit zwei Oboen d’amore und Streichern als muntere Barkarole im 6/8-Takt. Plötzlich wechselt die Szene zu einer Jagd, ‚allegro quasi presto‘, ein Paar tobender hoher Hörner gesellt sich zum Orchester, als stünde ein Hindernisrennen an.

Die langsame, gewundene Gangart des einen bei ständig variierter Platzierung von ‚Siehe!‘, die unzähligen Synkopierungen des anderen, beide stellen das Ensemble vor eine schwierige Aufgabe. Bach stibitzt sich im folgenden Rezitativ den rhetorischen Trick eines Predigers, wenn er mit der Frage schließt: ‚Und überlässt er uns der Feinde List und Tück?‘. ‚Nein‘, beantwortet der Tenor mit mächtiger Stimme seine eigene Frage zu Beginn der folgenden Arie mit obligater Oboe da caccia. Bach verzichtet auf den vollständigen Einsatz der Streicher, bis der Sänger geendet hat, analog zu dem nicht vorhandenen Anfangsritornell. Ein Rezitativ, hier auf eine höhere Ebene erhoben, deklamiert in einer menuettartigen Arie die entscheidende theologische Aussage. Die Macht der Musik wird hier auf überzeugende Weise dargeboten.

Der zweite Teil beginnt für den Tenor, der als Evangelist auftritt, mit einem direkten Zitat aus dem Evangelium, ‚Jesus sprach zu Simon‘, woraufhin die Vox Domini (Bass) über einem energischen Cello-ostinato ein Arioso im Dreiertakt anstimmt, zunächst im Sprechrhythmus beginnt, sich dann jedoch in einen melismatischen Dialog mit dem Continuo verbreitet. Ein Duett für Sopran und Alt mit unisono geführten Violinen und Oboe d’amore ist als eine zweistimmige Invention angelegt, deren unvergessliches Seufzermotiv (Stimmen in Terzen) der letzten Zeile vorbehalten bleibt. Endlich wird die Bedeutung dieser Fischer und Jäger im ersten Teil klar: Der Anfang sollte an jene Szene am See erinnern, als Jesus den Fischer Petrus zu seinem Jünger berief, und somit hätten wir hier ein frühes Beispiel für jene ‚Dialektik der Moderne‘, die bei Forschern so beliebt

ist: Bach bedient sich des kollektiven Gedächtnisses seiner Hörer.

Dass sich ein weiterer Gedanke in dieser Woche immer wieder aufdrängte, ist der unvergesslichen Choralmelodie Georg Neumarks zu verdanken, die in den zwei Kantaten für diesen Sonntag wiederkehrte. Was hat es mit dieser Melodie auf sich, dass ich so überzeugt bin, sie sei *alt* – ist es einfach nur die Tatsache, dass sie modal ist? Ihre betont elegische Manier und die Intimität ihres Ausdrucks, besonders in der Weise, wie Bach sie gestaltet, legen ein Tacet der verdoppelnden Instrumente nahe, lassen die Neigung verspüren, sie sehr leise zu spielen.

Das Publikum, bei den ‚offenen‘ Proben am Samstagabend – vorwiegend aus der Umgebung, wie es hieß – und am Sonntag selbst, reagierte aufmerksam und begeistert, selbst nach den Maßstäben dieser Pilgerreise, als wolle es seine Anerkennung zeigen, dass ein wahrer Durst gestillt worden war.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Fifth Sunday after Trinity

CD 31

Epistle I Peter 3:8-15

Gospel Luke 5:1-11

BWV 131

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (1707/8)

(Occasion unspecified)

1 1. Coro

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir. Herr, höre meine Stimme, lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!

2 2. Arioso: Bass con Choral: Sopran

So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?

Erbarm dich mein in solcher Last,
nimm sie aus meinem Herzen,
dieweil du sie gebüßet hast
am Holz mit Todesschmerzen,

BWV 131

Out of the depths have I cried unto Thee

1. Chorus

Out of the depths have I cried unto Thee, O Lord. Lord, hear my voice: let Thine ears be attentive to the voice of my supplications.

2. Arioso with Chorale

If Thou, Lord, shouldest mark iniquities, O Lord, who shall stand?

Have mercy on me in such torment,
remove it from my heart,
for Thou hast atoned for it
with pains of death upon the cross,

Denn bei dir ist die Vergebung,
dass man dich fürchte.

auf dass ich nicht mit großem Weh
in meinen Sünden untergeh,
noch ewiglich verzage.

3. Coro

Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe
auf sein Wort.

4. Aria: Tenor con Choral: Alt

Meine Seele wartet auf den Herrn von einer
Morgenwache bis zu der andern.

Und weil ich denn in meinem Sinn,
wie ich zuvor geklagt,
auch ein betrübter Sünder bin,
den sein Gewissen naget,
und wollte gern im Blute dein
von Sünden abgewaschen sein
wie David und Manasseh.

5. Coro

Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist
die Gnade und viel Erlösung bei ihm. Und er wird
Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

Text: Psalm 130; Bartholomäus Ringwaldt (2, 4)

But there is forgiveness with Thee,
that Thou mayest be feared.

so that I might not with grievous woe
perish in my sins,
or despair for evermore.

3. Chorus

I wait for the Lord, my soul doth wait, and in His word
do I hope.

4. Aria with Chorale

My soul waiteth for the Lord more than they that
watch for the morning.

Because I in my heart,
as I have hitherto lamented,
am also a troubled sinner,
gnawed at by his conscience,
and would gladly in Thy blood
be washed clean of sin,
like David and Manasseh.

5. Chorus

Let Israel hope in the Lord: for with the Lord there
is mercy, and with Him is plenteous redemption.
And He shall redeem Israel from all her iniquities.

BWV 93

Wer nur den lieben Gott lässt walten (1724)

6. 1. Coro (Choral)

Wer nur den lieben Gott lässt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbarlich erhalten
in allem Kreuz und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.

7. 2. Choral e Recitativo: Bass

Was helfen uns die schweren Sorgen?
Sie drücken nur das Herz
mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz.
Was hilft uns unser Weh und Ach?
Es bringt nur bittres Ungemach.
Was hilft es, dass wir alle Morgen
mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn
und mit betrübtem Angesicht des Nachts
zu Bette gehn?
Wir machen unser Kreuz und Leid
durch bange Traurigkeit nur größer.
Drum tut ein Christ viel besser,
er trägt sein Kreuz mit christlicher Gelassenheit.

8. 3. Aria: Tenor

Man halte nur ein wenig stille,
wenn sich die Kreuzesstunde naht,
denn unsres Gottes Gnadenwille
verlässt uns nie mit Rat und Tat.
Gott, der die Auserwählten kennt,
Gott, der sich uns ein Vater nennt,
wird endlich allen Kummer wenden
und seinen Kindern Hilfe senden.

BWV 93

If you but permit God to prevail

1. Chorus (Chorale)

If you but permit God to prevail
and hope in Him all your days,
God will protect you wondrously
in all your affliction and sadness.
He who trusts in God the Almighty,
that man has not built on sand.

2. Chorale and Recitative

What can heavy cares avail us?
They only oppress the heart
with untold agony and endless fear and pain.
What do our toil and trouble avail us?
They only cause bitter hardship.
What does it avail us, that each morning
we rise from sleep with sighing
and go to bed each night
with tear-stained face?
We make our affliction and grief
even greater through fearful sadness.
A Christian therefore fares much better,
if he bears his cross with Christian composure.

3. Aria

Remain silent for a while,
when the cross's hour draws nigh,
for our God's sense of mercy
never forsakes us in word or deed.
God, who knows His elect,
God, who calls Himself our Father,
will banish all torment in the end
and succour all His children.

9 4. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Er kennt die rechten Freudesstunden,
er weiß wohl, wenn es nützlich sei;
wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei,
so kömmt Gott, eh wir uns versehn,
und lasset uns viel Guts geschehn.

10 5. Choral e Recitativo: Tenor

Denk nicht in deiner Drangsalhitze,
wenn Blitz und Donner kracht
und die ein schwüles Wetter bange macht,
dass du von Gott verlassen seist.
Gott bleibt auch in der größten Not,
ja gar bis in den Tod
mit seiner Gnade bei den Seinen.
Du darfst nicht meinen,
dass dieser Gott im Schoße sitze,
der täglich wie der reiche Mann
in Lust und Freuden leben kann.
Der sich mit stetem Glücke speist,
bei lauter guten Tagen,
muss oft zuletzt,
nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,
'Der Tod in Töpfen' sagen.
Die Folgezeit verändert viel!
Hat Petrus gleich die ganze Nacht
mit leerer Arbeit zugebracht
und nichts gefangen:
Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein
auf deines Jesu Güte
mit gläubigem Gemüte.

4. Aria (Duet) with instrumental chorale

He knows the hours of real joy,
he knows well when it is needed;
if He has only found us faithful
and perceives no hypocrisy,
then God comes, before we know it,
and bestows much bounty on us.

5. Chorale and Recitative

Think not in the heat of your ordeal,
in the midst of thunder and lightning
when oppressiveness makes you afeard,
that God has forsaken you.
God abides even in direst distress,
yea, even unto death,
showing mercy to His servants.
You must not think
that he dwells in God's bosom,
who, like the rich man, daily
can live in pleasure and delight.
Whoever feeds on constant fortune,
one good day after another,
must often, at the last,
having sated himself on vain delights,
say: 'There is death in the pot!'
The future will bring great change!
Though Peter toiled all night
in vain and caught nothing,
at the word of Jesus he was able to catch
a great haul of fish.
Therefore have trust through poverty,
affliction and pain in Jesus' loving kindness
with a faithful heart.

Nach Regen gibt er Sonnenschein
und setzt jeglichem sein Ziel.

11 6. Aria: Sopran

Ich will auf den Herren schaun
und stets meinem Gott vertraun.
Er ist der rechte Wundermann.
Der die Reichen arm und bloß
und die Armen reich und groß
nach seinem Willen machen kann.

12 7. Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verrichtet das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu;
denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

Text: Georg Neumark (1, 4, 7); anon. (2, 3, 5, 6)

BWV 88

Siehe, ich will viel Fischer aussenden (1726)

I. Teil

13 1. Aria: Bass

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr,
die sollen sie fischen. Und darnach will ich viel Jäger
aussenden, die sollen sie fahen auf allen Bergen und
allen Hügeln und in allen Steinritzen.

After rain He gives us sun
and appoints to every man his goal.

6. Aria

I shall look on the Lord
and always put trust in my God.
It is He who can work true miracles,
can make the rich poor and naked,
and the poor rich and great,
according to His will.

7. Chorale

Sing, pray and walk on God's path,
perform your own tasks faithfully
and trust in heaven's ample blessing.
He shall then renew Himself in you;
for he who puts his trust in God,
him shall God not forsake.

BWV 88

Behold, I will send for many fishers

Part I

1. Aria

Behold, I will send for many fishers, saith the Lord,
and they shall fish them; and after will I send for
many hunters and they shall hunt them from every
mountain, and from every hill, and out of the holes
of the rocks.

14 2. Recitativo: Tenor

Wie leichtlich könnte doch der Höchste
uns entbehren
und seine Gnade von uns kehren,
wenn der verkehrte Sinn sich bösllich von ihm trennt
und mit verstocktem Mut
in sein Verderben rennt.
Was aber tut
sein vaterreu Gemüte?
Tritt er mit seiner Güte
von uns, gleich so wie wir von ihm, zurück,
und überlässt er uns der Feinde List und Tück?

15 3. Aria: Tenor

Nein, Gott ist allezeit geflissen,
uns auf gutem Weg zu wissen
unter seiner Gnade Schein.
Ja, wenn wir verirret sein
und die rechte Bahn verlassen,
will er uns gar suchen lassen.

II. Teil

16 4. Recitativo: Tenor ed Arioso: Bass

Tenor
Jesus sprach zu Simon:
Bass
Fürchte dich nicht; den von nun an wirst du
Menschen fahen.

17 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Beruft Gott selbst, so muss der Segen
auf allem unsern Tun
im Übermaße ruhn,

2. Recitative

How easily, though, could the Highest
dispense with us
and turn His mercy from us,
when our perverted souls part from Him in evil,
and obdurately
rush headlong into destruction.
But what does
His faithful soul do?
Does He withdraw His kindness
from us, just as we from Him,
and abandon us to the foe's deceit and spite?

3. Aria

No, God is always eager
that we be on the right path,
sheltered by the light of His grace.
Yea, whenever we have strayed
and abandoned the proper path,
He will even have us searched for.

Part II

4. Recitative and Arioso

Tenor
And Jesus said unto Simon:
Bass
Fear not; from henceforth thou shalt catch men.

5. Aria (Duet)

If God Himself calls, then must His blessing
on all that we do
fall abundantly,

stünd uns gleich Furcht und Sorg entgegen.
Das Pfund, so er uns ausgetan,
will er mit Wucher wiederhaben;
wenn wir es nur nicht selbst vergraben,
so hilft er gern, damit es fruchten kann.

18 6. Recitativo: Sopran

Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken,
wenn dir, mein Herz, Gott selbst die Hände reicht?
Vor dessem bloßem Wink schon alles Unglück weicht
und der dich mächtiglich
kann schützen und bedecken.
Kommt Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit her
und trachtet, was du tust, zu stören und zu hindern,
lass kurzes Ungemach den Vorsatz nicht vermindern;
das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer.
Geh allzeit freudig fort, du wird am Ende sehen,
dass, was dich eh gequält, dir sei zu Nutz geschehen!

19 7. Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verrichtet das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu;
denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

*Text: Jeremiah 16:16 (1); Luke 5:10 (4);
Georg Neumark (7); anon. (2, 3, 5, 6)*

though fear and care confront us.
The coin that He assigned us,
he would with interest have returned;
if only we ourselves do not hide it,
he gladly helps, that it may bear fruit.

6. Recitative

What can frighten you in your conduct,
if, my heart, God reaches out His hands to you?
All misfortune recedes at the merest sign from Him,
and He can shelter
and protect you mightily.
Should toil, hardship, envy, plague and falsehood
come to harass and hinder all you do,
let deception and adversity not weaken your purpose;
the task which He assigns will never be too hard.
Go forth with joy, and you shall see that what once
caused you pain, happened to your advantage!

7. Chorale

Sing, pray and walk on God's path,
perform your own tasks faithfully
and trust in heaven's ample blessing.
He shall then renew Himself in you;
for he who puts his trust in God,
him shall God not forsake.

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

Nicolas Robertson *tenor*

By the time the Cantata Pilgrimage reached Tewkesbury, and Mühlhausen a week later, it was high summer. I had been involved in some twenty concerts, with about the same number to go, and loved the way one could thus track the circling of the year and the seasons, alongside Bach's liturgical cycles: unlike the habitual more-or-less random pattern of concert-giving, every one of these had its due place in the sequence, one didn't have to question oneself about the 'why-here-why-now?'.

Helped by the neglect of DDR years, the natural world seemed very present in Mühlhausen, sprouting amongst unrestored medieval buildings and between neglected tram-tracks from an optimistic time of industrialisation: 'Gas and electricity, with railway and Zeppelin, the first petrol-stations,' I read, '...and eventually the 'Elektrischen', as here the trams were affectionately known', and as they still are in Lisbon, near which I live ('eléctricos'). Not just plant, but animal life too: late one evening, a creature ran across the street in front of me, from dark into dark, brown-furred – I was close enough to tell even in the not well-lit Steinweg – tail as long as its body bending behind, immensely quick looping run: a stoat or weasel, I wondered, or polecat or pine marten? (I recalled this apparition when reading much later of Lyra's daemon Pantalaimon, who took this form, in Philip Pullman's books.) Then, from 6 onwards the next morning, a blackbird outside the Mirage hotel, working its way through an unlimited series of variations of a short melodic motif; and on the way back from the rehearsal later (and I no doubt

still hearing the turtledoves from Cantata 71), falcons inhabiting the topmost tower of the Marienkirche, and planing round it.

Bach does not seem to attempt to imitate, or directly illustrate, natural sounds so often, though there had also definitely been nature-awakening noises in the cantatas we'd done in Eisenach and Arnstadt at Easter. But there were many occasions when he seems nevertheless to be working in some parallel language to ours, there were moments of extreme *articulacy*, an oboe or bassoon, say, *speaking*, in a tongue which I remember feeling I perhaps once had known, aeons ago, or would know again. By July one was already very much over one's head in Bach (I remembered Heinrich Schliemann's technique of learning foreign languages, by total immersion before even attempting translation), but without being able (at least I couldn't) to work out what it was he was saying, or how, really, he was saying it...

It was with some such thoughts in mind that, talking with John Eliot in the same hotel, I suppose (perhaps on the same evening I also had a long conversation with the tenor soloist that weekend, the South African Kobie van Rensburg, about Calvinism), I recalled the line of Wittgenstein's, 'Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen' – 'If a lion could talk, we could not understand him' – which seemed to both of us to have a bearing on the extraordinariness of Bach and the cantatas especially.

Perhaps there was a strangeness, a headiness, in the air. Mühlhausen was the only place that, in the whole year as far as I saw, came up with a 'Bachfest' (after we'd gone) called – *Bachanale*.