

I first conducted BWV21 **Ich hatte viel Bekümmernis** in 1979. It struck me then as one of the most extraordinary and inspired of Bach's vocal works, and remains so now when I have become much more familiar with all the other cantatas. Crucial gaps in the surviving source material make the genesis of this two-part Weimar cantata a subject of contention amongst Bach scholars. Most would now accept a chronology in which a shorter version probably antedates its first documented outing (Weimar, 17 June 1714) and expands to an 11-movement work '*per ogni tempo*', possibly for performance in Halle in December 1713. It is then revised in Bach's Köthen years (transposed up a tone and perhaps performed in conjunction with his application for the post of organist at the *Jacobkirche* in Hamburg in November 1720), and reaches its familiar form as the third cantata Bach performed (13 June 1723) on taking up his duties in Leipzig, where it was possibly revived more than once in later years. In every version it is the psalm verses (Nos 2, 6 and 9) that provide the supporting pillars for the whole structural edifice.

Their close resemblance to the psalm choruses of his earliest cantatas (BWV 150 and 131) in the sectional switches of tempo and texture point to their having been conceived soon after Bach's move to Weimar in 1708 (despite the fact that his cantata output there is thought to have begun some five years later), an impression strengthened by the similarity of the dialogue between the Soul and Jesus (No.8) to the *Actus tragicus* (BWV106), and of the chorale arrangement in motet style (No.9) to the second and fifth movements of BWV4. Yet it is precisely the juxtaposition of these earlier styles with two 'modern' Italianate arias (Nos 3 & 5) and *accompagnati* (Nos 4 & 7) that turns this in to such a fascinating and pivotal work in Bach's *oeuvre*.

It opens with a *sinfonia* in C minor of miraculous poignancy, the oboe and first violins exchanging arabesques and coming to rest on no less than three pauses replete with gestural pathos. The end result is that even before the voices enter, the idea of 'Bekümmernis' ('affliction') is firmly established in the listener's mind, a mood that persists through all six movements of Part I, five of them set almost obsessively in C minor. Bach's cavalier way of ignoring poetic metre, and his propensity to allow instrumental textures to vie with, and even overwhelm, vocal melody, offered an easy target for the theorist Johann Mattheson. It was specifically his flouting of the accepted conventions of text-setting that provoked Mattheson's ire on this occasion and led him to go for Bach's jugular in a scathing attack on the repeated 'Ich's' which precede the fugal presentation of the opening chorus. It seems strange that he should not have grasped Bach's rhetorical purpose behind this repetition – to underline the

sinner's culpability and the slough of despond from which only God's comfort can rescue him. This pertains still more to the version of the cantata that Mattheson might have heard in Hamburg (shorn of its opening *sinfonia*): Bach's aim is to prepare the listener for the fugal working-out of the penitential text by emphasizing the personal nature of the penitent's affliction – 'My heart was deeply troubled'.

Perhaps it was less the thrice repeated Ich's that irritated Mattheson than the gratuitous repetition of whole phrases both here and in Nos 3 and 8. Yet this is a deliberate and effective strategy: by presenting the voices in fugal succession, Bach builds up a composite portrayal of personal affliction shared out between the singers, the instrumentalists joining in only every three bars to coincide with the words 'in meinem Herzen' and to reinforce the mood of disquiet and heaviness of heart. The problem here lies not, as Laurence Dreyfus suggests, in the disproportion given by Bach to the first part of the psalm verse and its sequel 'in meinem Herzen', nor that he 'fails to set [it] with a convincing or audible declamation'. Only a bad performance will allow the instruments to overwhelm the voices or mask the audibility of the words at this point.

The music pauses on the word 'aber', in *adagio* - a bridge to an optimistic section marked *vivace*, in which God's consolations are welcomed as refreshment to the afflicted spirit ('erquicken meine Seele') in an extended three-and-a-half bar *melisma* for all voices and instruments. Lest the contrast be too glib or facile, Bach slows the tempo again to *andante* for a last presentation of 'deine Tröstungen' ('Thy comforting words') before an implied return to *vivace* for the 'erquicken' phrase with which this opening choral tableau concludes.

Next comes a soprano aria with oboe, still in C minor, 'Seufzer, Tränen, Kummer, Not', a tragic lament replicating the gestures of a slow dance in 12/8, in which everything seems to grow out of the rootstock of the oboe's seven-bar introduction. In its concision and emotional profundity it declares itself the not-so-distant ancestor of Pamina's 'Ach, ich fühl's' from *The Magic Flute*. Was this one of the scores Mozart studied on his visit to Leipzig in 1789?

It seems that at least for one performance Bach assigned the ensuing *accompagnato* (No.4) to the soprano (the 'soul'). The tenor aria (No.5) in F minor contains traps for the unwary: if you misread the phrase-structure and allow the melodic stresses to synchronise with the bass-supported harmonies you can end up inflecting an unimportant word like 'von' (now that *would* have been a red rag to Mattheson!) until you realize that Bach has shunted the violins and violas a quaver ahead of the vocal line to augment the Schubertian liquidity of those 'streams of salt tears'. There is a case for making the *adagio* which follows the stormy middle

*allegro* section slightly slower than the initial *largo*, to give enhanced emphasis to the 'trübsalvolle Meer' ('sorrow-laden sea'), before returning to tempo for the *da capo*.

Bach now gives us a setting of words from Psalm 42, 'Was betrübst du dich, meine Seele', by the solo quartet that draws on the expressive penitential motet style of the preceding generation (Matthias Weckmann, Nicolaus Bruhns and Bach's older cousin Johann Christoph). This is taken up by the choir and orchestra before an animated fugal presentation of 'und bist so unruhig' (marked *spirituoso*), which only grounds itself with the words 'in mir' (*adagio*). 'Harre auf Gott' ('Hope thou in God') precedes four exquisite bars of sustained instrumental harmonies over a pedal B flat, allowing the oboe, the true voice of the unquiet spirit throughout this cantata, to tug on the heart-strings, before the voices re-enter affirmatively with 'denn ich werde ihm noch danken', given twice. This leads to a permutation fugue 'dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist', first by the four *Concertisten*, then the oboe, then the upper strings one by one, before the whole ensemble joins in, culminating with a majestic *adagio* and an affirmative (but as we shall see, provisional) C major cadence.

Now follows the sermon and an implied lapse of time as the believer is left to contemplate the moment when God will reveal His salvation. The second part of this astonishing cantata – which constitutes a music-drama all of its own in the way that it moves from earthly tribulation to a vision of eternity – opens in the relative major with a memorable example of Bach's frequent dialogues between the 'soul' (soprano) and Jesus (bass): here as an *accompagnato* of an almost Mozartian range of vocal expression and harmonic opulence, and leading to a duet (with continuo) of thinly-disguised sexual imagery (No.8). 'Komm, mein Jesu, und erquickte', sings the soul; 'Ja, ich komme und erquickte', answers Jesus. Devotion and carnality mingle in electrifying conjunction. Only the thinnest of membranes separates this from the love duet between Diana and Endymion in the 'Hunt' cantata (BWV208, No.12) composed in February 1713. There are instances of a feline type of chiding ('Nein, ach nein, du hassest mich!'), moments of capitulation and a triple-rhythm dance of joy, before a truncated return to the opening music and a euphonious meeting of minds when the two voices move in parallel twelfths. A touching final phrase for the continuo confirms that the union or 'refreshment' has duly been concluded.

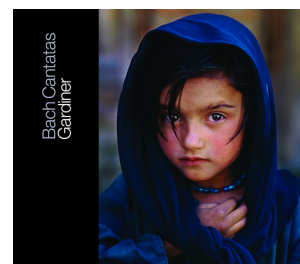
The mood of balm and serenity is prolonged in the extended movement in G minor (No.9), in which three of the four solo voices exchange the words 'Sei nun wieder zufrieden', this time from Psalm 116, in blissful fugal phrases against what was evidently one of Bach's favourite chorales, Georg Neumark's 'Wer nur den lieben Gott lässt walten', in the tenor line. It is only

after a second strophe that the strings (supported in Leipzig by the *Ripienisten*, the oboe and four trombones) join in the chorale, which now passes to the sopranos, whose sentiment is more optimistic: 'Die folgend Zeit verändert viel / und setzet jeglichem sein Ziel' ('the future will transform much/and set an end for all of us'). A jubilant tenor aria follows, in which the singer deliberately contradicts the continuo's unequivocal *hemiola* expressing 'sorrow' and 'pain' with a downbeat accent on 'verschwinde' ('vanish!'): Bachian humour at its most effective. The 'B' section contains a play on words: 'verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein' – 'transform your whining into wine'.

This idea of 'transformation' – of sorrow into joy and of Bach's modest oboe-and-strings ensemble into a celestial band led by three trumpets and timpani - permeates the final tableau and lifts the believer out of his former gloom. It begins with the passage from Revelation (5:12-13), 'Worthy is the Lamb that was slain', so familiar from Handel's *Messiah*. (One could well ask whether Handel, with his keen eye for what has been called 'transformative imitation', hadn't seized on it as a useful paradigm for his great closing chorus: there are the same imposing blocks of homophonic declamation and sense of mounting excitement drawing on the most elementary and compelling armaments in the eighteenth-century composer's locker.) This superlative chorus culminates in another permutation fugue which symbolically reverses the key, instrumentation and rhythmic character of the one that concludes Part I; even if it were added only at a later stage by Bach, it seems absolutely integral to his overall design and to the fulfilment of the structure as a whole. Unlike, say, the instantaneous switch from C minor to C major in the Finale of Beethoven's Fifth Symphony, Bach insists that we experience the agonizing delay in our release from the inescapable sorrows of worldly life and hear in this modulation how these will eventually be lifted as a result of God's *Trost* (comfort) and *Erquickung* (refreshment), leading to the time when we see him 'face to face'.

John Eliot Gardiner

From the liner notes of *Bach Cantatas Volume 2* album



私は、1979年に BWV21 *Ich hatte viel Bekümmernis* を初めて指揮した。それはバッハの音楽作品の中でも最も驚異的で傑出したもののひとつとして、その時の私に衝撃を与え、私が他のカンタータすべてについてずっとよく知るようになった今でも、それは変わらない。残された原資料が決定的に欠落しているため、この2部構成のワイマール・カンタータの起源はバッハ研究者間では議論の対象となっている。多分最初の出版された楽譜（ワイマール、1714年6月17日）に先だってもっと短いバージョンがあり、後におそらく1713年12月ハレでの公演のため、11楽章構成に拡大された‘per ogni tempo’（随時演奏）作品になるという年代順配列を現在ではほとんどの者が受け入れている。それはその後、ケーテン時代に（1音上に転調されて、おそらく1720年11月にハンブルグのヤコブ教会オルガン奏者の職への彼の志願に関連して演奏された）に修正されて、バッハがライプツィヒでの任務を始めてから第3のカンタータとして演奏した（1723年6月13日）そのおなじみの形に至り、それ以来おそらく年に一度以上再演されている。どのバージョンにおいても、建築構造全体の支柱となっているのは、聖歌詩編（No.2、6と9）である。

曲の構成部のテンポとテクスチャーを切替えている点が彼の最も初期のカンタータ（BWV 150と131）の聖歌コーラスと酷似していることは、バッハが1708年にワイマールへ引越した直後に着想されたものと（そこでの彼のカンタータ書き出しが約5年後に始まったと考えられるという事実にもかかわらず）示唆されるが、*霊魂とイエスとの対話*（No.8）が *Actus tragicus*（BWV106）に類似していることや、モテット・スタイル（No.9）のコーラル編曲が BWV4 第2および第5曲に似ていることで、その印象は一層強化される。この作品をバッハの全作品の中でもかくも魅力的で重要なものにしてしているのは、まさしく2曲の「モダン」イタリア風アリア（No.3と5）と *accompagnato*=オケ伴奏のレチタティーヴォ（No.4と7）によるこうした初期スタイルの並置なのだ。

曲は奇跡的に痛切なハ短調のシンフォニアで始まり、オーボエと第一バイオリンがアラベスクを交換して、哀感溢れる身振りの3つの休止符に至る。その結果、声部が始動する前にすでに、‘Bekümmernis’（苦悩）のイメージが聴衆の心にしっかりと確立され、その雰囲気はパートIの全6曲に一貫し、うち5曲はほとんど強迫観念的にハ短調に固定されている。詩的な拍子を見捨てるバッハの無頓着なやり方と、楽器の肌合いが声の旋律と競いあえるいは圧倒さえすることを許す彼の傾向は理論家J・マッテゾンに格好の標的を提供した。この場合、端的にはバッハが許容されたテキスト配置の慣例を破るところがマッテゾンの怒りを誘い、コーラスの開始によるフーガの提示に先行する「Ich」の繰り返しを容赦なく攻撃することでバッハの急所を突く行為に走らせた。神の許しだけが罪人を罪と絶望の淵から救い出すことができると強調したバッハのこの繰り返しの背後にある修辭的な目的

を、彼が把握し得なかったとしたら奇妙ではある。

これはむしろマッテゾンがハンブルグで聴いたカンタータが冒頭のシンフォニアを割愛したバージョンかも知れないとしたらそれは大いに関係がある：バッハの狙いは悔悛者の苦悩の中の個人性を強調することによって、聴衆に「我が心は深く悩む」という懺悔のテキストのフーガ展開を準備させることだった。

あるいはマッテゾンを苛立たせたのは、三度重なる「Ich」そのものよりもむしろフレーズ全体を不必要に繰り返す第3曲と第8曲に対してではなかったか。だとしても、これは周到で効果的戦略なのだ：フーガの継承で声部を提示することによって、バッハは歌手間で共有する個人の苦悩の合成描写を構築し、そこに楽器は必ず3小節だけ「in meinem Herzen」の言葉と同時に参加して、心の動揺と負荷という情感を高めている。ここでの問題は、ロレンス・ドレフェスが示唆する通り、バッハが起こした聖歌韻文の始まりとそれに続く「in meinem Herzen」の不均衡でも、また彼が「それを」納得の行くもしくは聴くに堪える熱弁に定着させ得なかったことでもない。

この点では、悪い演奏だけが楽器で声を圧倒するか、言葉の可聴性を遮蔽できるわけだ。

音楽はアダージオの‘aber’という語の上で休止する—それはヴィヴァーチェと表記された楽観的な後半部への橋渡しで、そこではすべての声部と楽器による3小節半に及ぶメリスマを通して「思い悩む我が心」(erquicken meine Seele)を元気づける神の慰めが歓迎される。対比が表層的あるいは平易に過ぎないように、バッハはまずアンダンテに再減速して‘deine Tröstungen’ (貴方の慰めの言葉)の最終提示を行い、予定された‘erquicken’のフレーズでヴィヴァーチェに復帰して、この曲の冒頭コラールによる劇的情景を完結させる。

次の曲はオーボエを伴うソプラノのアリア「Seufzer, Traenen, Kummer, Not」で、ここもハ短調のまま、その悲しみの嘆きは12/8拍子のゆっくりとしたダンスの動作を模したもので、すべてがオーボエの導入部7小節の起源からふくらむようである。その簡潔さと感情的な深淵さは、この曲が「魔笛」の中のパミーナのアリア「Ach, ich fühls」の遠くない原型であると表明している。これは、1789年にモーツァルトがライプツィヒを訪れた際に見た楽譜のうちのひとつだったのだろうか？少なくともひとつの公演においてバッハはあとに続く*accompagnato* (No.4)をソプラノ(靈魂)に割り当てたようである。

ハ短調のテノール・アリア (No.5)は、不注意な人を陥れる計略を含む：あなたがフレーズ構造を読み誤って、旋律的な強調部をベースが支える和音と同期させたりすると、結局「von」のようなどうでも良い単語に味付けするはめになり(それこそ猛牛マッテゾンに向けて赤い布だ!)、さらにバッハはバイオリンとビオラにもボーカル・ラインの8分の1

拍手前から分流して「血の涙」溢れるシューベルト的流動性を展開させるのを目の辺りにすることになる。嵐のようなアレグロの中間部に続くアダージオを最初のラルゴよりわずかに遅くして、ダカーポで元のテンポに戻る前に「tröbsalsvolle Meer」（悲哀に満ちた海）の強調をより強めることもある。

続いてバッハは、賛美歌 42 番からの言葉『Was betröbst du dich, meine Seele』を独唱者の四重唱で我々に提示するのだが、ここでは前世代（M・ウェックマン、ニコラウス・ブルーンズ、そしてバッハの年上の従兄弟ヨハン・クリストフ）の表現力豊かな懺悔のモテット・スタイルを活用している。合唱とオケがそれを引き継ぎ、動きのあるフーガ「und bist so unruhig」の提示（*spirituoso* と表記）があり、それはアダージオの「in mir」（私の中で）という言葉によってようやく落ち着く。

「Harre auf Gott」（神を待ち望め）が先導して、合奏の美しい和音が変ロ長調のペダルトーンの上に 4 小節持続され、オーボエが精神の抱える不安というこのカンタータ全編を通した生身の声で弦の心を牽引し、そして肯定的に合唱が再登場して「Denn ich werde ihm noch danken」（私はなお感謝する）を 2 度繰り返す。ここから置換フーガ「dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist」（彼が私の救いであり私の神である）が導かれ、まず 4 名の独奏楽器群、続いてオーボエ、そして高音弦楽器とひとつずつ加わって、全アンサンブルが壮麗なアダージオと確定的（但しいずれ分かるように暫定的）なハ長調カデンツの頂点に至る。

さて、ここで説教があり、また神がその救済について明らかにする瞬間について信者たちが考えるための時間でもある。この驚くべきカンタータの第 2 部は地上の苦難から永遠の姿へと進む道筋を独特の形で構成した音楽ドラマで、その始まりは平行調（ホ長調）で、バッハが多用する「魂」（ソプラノ）と「イエス」（バス）の対話は良く記憶されているものだ。それは声域表現とハーモニーの豊潤さにおいてほとんどモーツァルト風の *accompagnato* となっていて、かすかに性的情景を秘めたような二重唱（No.8、通奏低音付き）へと進む。「Komm, mein Jesu, und erquicke」と魂が歌い、「Ja, ich komme und erquicke」とイエスが答え、献身と肉体が火花を放つように一体化する。この曲と 1713 年 2 月に作曲された狩のカンタータ（BWV208）の中のダイアナとエンディミオンの愛の二重唱（第 12 曲）を隔てるものはただ薄膜ひとつだけしかない。満たされぬ心の発露（Nein, ach nein, du hassest mich!）の場面があり、降伏の瞬間があり、喜びの三拍子のダンスがあり、それらを切りあげて最初の音楽に戻る時、2 声平行 12 度で動く時の心地よい心の調和がある。心に響く通奏低音の最後のフレーズが、一致あるいは心の一新がしかるべく成就されたと確証する。

ト長調の長い曲 (No.9) では香油と平静の心的状態がずっと続き、詩編 116 からの「Sei nun wieder zufrieden」という言葉を 4 人の独唱者中 3 人がめでたいフーガの節として交わし合い、それに対峙させるのがテナーの声部に置かれたゲオルク・ノイマルクの「Wer nun den lieben Gott lässt walten」という明らかにバッハが好んでいたコラールだ。弦楽器は (ライプツィヒではリピエーノ、オーボエ、4 本のトロンボーンもサポート) 歌詞の第 2 連の後で初めてコラールに参加するが、それをソプラノがより楽観的な感情で「Die folgend Zeit verändert viel / und setzet jeglichem sein Ziel」(移りゆく時は多くのことを変え/我々すべてに終わりを定める) と引き継いでいく。歓喜に満ちたテナーのアリアが続き、そこでは通奏低音が「verschwinde」(消滅!) にダウンビートのアクセントを持たせて「悲しみ」と「苦悩」を表現する明解なヘミオラに、独唱者があえて対抗している。それはバッハ的ユーモアの真骨頂。B の部分では「verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein」(嘆き=Weinen をワイン=Wein に変える) と言葉遊びも。

悲しみを歓喜に変えるという、さらにバッハの慎ましい弦とオーボエのアンサンブルから 3 本のトランペットとティンパニーが率いる天上の楽隊への転換というこの創意は、結末の劇的場面を浸透させ、信者たちをそれまでの陰鬱から解き放つ。それはヨハネ黙示録 (5:12-13) からの「Worthy is the Lamb that was slain」というヘンデルの『メサイア』であまりにも有名な一節で始まる。(ヘンデルはもしや「変形的模倣」と呼ばれていた手法に機敏であれば、それを自分の壮大な締めのコーラスのための有効な規範としてしっかり把握していたのではないかと勘ぐっても良いほどだ。そこにはホモフォニー的デクラメーションと 18 世紀作曲家が手にした最も初歩的且つ説得力ある技法による感動の高まりという共通の音楽構造の塊が存在している。) この無比の合唱は第 1 部の結末となったフーガの音階、楽器構成、リズム形式を記号的に反転させたもうひとつの置換フーガで最高潮に達する。それがバッハによって後に追加されたものであったとしても、彼の全体構想とその遂行に完全に不可分なものであると思われる。例えば、ベートーヴェンが交響曲『運命』の最終楽章で一瞬ハ短調からハ長調に転調するのは異なり、バッハの主張は現世の逃れられない悲嘆からの解放には長い苦痛の時間を我々は体験し、その悲痛が起伏の中でどのように神の Trost (安らぎ) と Erquickung (元気づけ) によって最終的に昇華され、神と対面する時に至るかを我々は聞くことが出来るということだ。

John Eliot Gardiner

From the liner notes of *Bach Cantatas Volume 2* album