

13/14

For Easter Sunday/Easter Monday/Easter Tuesday
4/31/66/6/134/145

Georgenkirche, Eisenach

Pastor Robscheit of St George's welcomed us warmly. We should have come here ten years ago, he said; for then, during GDR times, there was so little contact with the outside and wider world of Bach performance practice that the only way Eisenach citizens could pick up hints of a more cosmopolitan approach to Bach was via the radio or CDs smuggled in by grandma after brief visits to the west. But it was good that we had chosen to stop here on our pilgrimage, as Eisenach is *the* place where 'Bach meets Luther', Bach having spent the first ten years of his life here and been a chorister of this church; Luther also having sung here and having penned his German translations of the New Testament while confined in the Wartburg castle which overlooks the town.

The pastor pointed to the font where Bach was baptised, set centre stage in front of the raised chancel steps – the most prominent physical symbol in the church. Yet it was almost submerged by rostra as we encircled it for our three consecutive concerts on Easter Sunday, Monday and Tuesday, orchestra and choir deployed centrally. Earlier on Easter Sunday morning we had been placed high up at the back of the church in the organ gallery, from where we were invited to lead the singing in the main Lutheran mass commemorating both St George's Day and Easter Sunday. A packed congregation made up of local parishioners and extended Thuringians, as well as Bach pilgrims (some of whom had flown out from England and elsewhere, others who had bicycled all the way from Holland) filled the church to capacity. Like so many Thuringian churches, the *Georgenkirche* is arranged like a baroque theatre (or a three-decker galleon) with tiers of galleries and boxes for the *Prominenten*, everyone able to see and hear the preacher clearly. From our position in the choir loft, with the organ vibrant and loud behind us, we had an unimpeded view of Bach's font and of the pulpit close to it from which Luther preached in 1521. Very likely both men once stood exactly where we were now standing, as boy choristers. The hymns we were to sing, *Christ ist erstanden* and *Christ lag in Todesbanden*, were as old as the church itself, reworked by Luther in his sturdy German prose and given a further twist by Bach through his stupendous four-part harmonisations, transforming their melodies in ways that enable us to sense the words' significance to himself and redoubling their appeal to us as listeners or worshippers.

The sense of Easter as the pivotal feast of the Lutheran liturgical year was inescapable here – the accumulated layers of pagan spring sacrifice, Passover, and the feast of Unleavened Bread, that ancient Canaanite agricultural festival adopted by the Hebrews after their settlement in the Promised Land and later re-rooted by the Lutherans in this little-changed, wooded landscape. In the reverence of the ceremony one caught a glimpse of the way Luther regarded the Eucharist: as a ritual in which the believer is called upon to become a character in the play of redemption, casting aside his doubts and meeting the ephemeral Christ in tangible form. Here, then, was evidence of a perceptible synergy between Luther and Bach. Our image of them has been conditioned by musicologists and historians who write as though both men can be reduced to their most cerebral output – in Luther's case to his driest theological writings, devoid of wit or metaphor, in Bach's to his more intractable keyboard works. This is to turn one's back on an essential characteristic of both men – their temperament: the fire in the belly that gave Luther the courage to break with Rome and Bach the tenacity to devote four years of his life (1723-1727) to composing year-long cantata cycles which chart the stages of doubt and fear, faith and disbelief in life's pilgrimage with unprecedented inventiveness.

It was not hard to imagine the young Bach in this place, one of the cradles of Lutheranism, and on this occasion outwardly so little changed. Enrolled in Eisenach's *Lateinschule* from the age of seven, just as Luther had been, he sang in the regular services in St George's under its Cantor, Andreas Christian

Dedekind. From seven until the age of ten he received an early grounding in the rudiments of music from his father Ambrosius, court trumpeter, director of the town's music and a versatile exponent of several instruments, from Cantor Dedekind and from Johann Christoph, his father's first cousin, organist of St George's and the most influential figure in Bach's musical upbringing.

At the core of Bach's early exposure to music and theology were the German chorales which were to play a central role in his church cantatas – those very hymns we sang on Easter morning, refashioned by Luther. In his preface to Babst's *Gesangbuch* (1545) Luther maintained that 'God has gladdened our heart and conscience by sending his beloved Son to redeem us from sin, death and the devil. Those among us who earnestly believe this are of good cheer and wish to sing happily for everyone to hear and take heed.' This was the core of Luther's evangelical message and an early lesson for Bach, for whom daily singing must have seemed an utterly natural activity from the time he was first required to attend choir practice four days a week.

But this cheerfulness comes at a price: the resolution of that emotional tension between fear and hope, despair and trust, and the acceptance that we have to fulfil our baptism in our struggle with and conquest of death. Nowhere is this more clearly articulated than in Luther's magisterial **Christ lag in Todesbanden**, at its heart a battle between the forces of life and death from which the risen Christ emerges as victor. Did Bach first hear this hymn in this church and at this time? If so, he could have found no clearer formulation of the way in which Luther's faith sprang

from early Christian roots – the Old Testament reference to Christ as the Easter Lamb, which reinforces the notion that Christ is the essence of life and that the preservation of life comes with light (the sun) and food (bread, or the Word).

Bach's setting of Luther's hymn (BWV 4) is one of his earliest cantatas, composed for his probationary audition at Mühlhausen in 1707 and a bold, innovative piece of musical drama which sets all seven of Luther's verses, each beginning and ending in the same key of E minor. I suppose that having performed it more often than any other cantata I feel very much at home with it – and it never palls. But the feeling of Bach drawing on medieval musical roots (the hymn tune derives from the eleventh-century plainsong *Victimae paschali laudes*) and of his total identification with the spirit and letter of Luther's fiery, dramatic hymn was never so strong or so moving as here in our Eisenach performance.

First published in 1524, Luther's hymn brings the events of Christ's Passion and Resurrection vividly to life, depicting both the physical and the spiritual ordeals Christ needed to undergo in order to bring about man's release from the burden of sin. The narrative begins with a backward glance at Christ in the shackles of death, and ends with his jubilant victory and the feast of the Paschal Lamb, and the way Luther unfolds this gripping story has something of the folk or tribal saga about it, full of colour and incident. In this, his first-known attempt at painting narrative in music, Bach shows himself equal to the task of matching music to words, alert to every nuance, scriptural allusion, symbol and mood. Not content merely to mirror the text, one senses him

striving to bring to it an extra dimension, following Luther's own ideal in which music brings the text to life, and in doing so, drawing on a whole reservoir of learning to date: music learnt by heart as a boy, the family's rich archive of in-house motets and *Stücken*, music put before him as a chorister in Lüneburg as well as works that he had studied or copied under the aegis of his various mentors, his elder brother Johann Christian, Boehm, Reincken and Buxtehude.

Bach begins by uprooting the very first two notes of the chorale-tune from their Dorian mode, sharpening the interval of a fourth and creating a falling half-step, a musical motif that readily expresses sorrow. This becomes the seminal melodic interval of his entire composition. It was a radical move – provocative even – for a young composer to make, daring to alter the melodic contours of this age-old tune, hallowed by Luther's famous treatment of it. Bach's strategy is to embed this chorale-tune deeply into the fabric of his composition, giving particular emphasis to its (altered) first two notes, the falling semitone which recurs hauntingly. Already in the third bar of the sombre opening Sinfonia he detaches these two notes – a wordless 'Christ lag... Christ lag...' – and only at the third attempt do we recognise this as the first full line of the hymn, giving weight to the retrospective re-enactment of Christ's death and entombment.

With the entry of the choir in verse one the hymn tune is chiselled out of the dense contrapuntal heartwood of this imposing chorale fantasia. The violins exchange the breathless type of figure known as *suspiratio* – sighs aptly interposed here to reflect Christ's suffering in the grip of death. Soon these give

way to chains of dactyls and anapaests, generating an appropriate rhythmic vitality to convey how Christ's rising again has 'brought us life'. The fantasia finally erupts into an *alla breve* conclusion, a fleet-footed canon based on the simplest of tunes: five descending notes, shaped as a syncopated riff, and one that, for Gillies Whittaker, 'almost overwhelms the bounds of church decorum in its breathless, whirling excited exhilaration'.

That mood of unbridled joy is short-lived. Abruptly Luther reminds us of the time when death held humanity captive, a grim tableau every bit as graphic as those late medieval Dance of Death friezes painted on the church walls of many plague-visited German towns. It puts me in mind of the allegorical chess game in Ingmar Bergman's film *The Seventh Seal*. Twin time frames overlap here: pre-regenerate Man on one hand, contemporaneous Thuringians of both Luther's and Bach's day on the other, marked by their regular brushes with pestilential death. Bach uses his falling semitone in two-note fragments – segmented and desolate, exchanged between soprano and alto in a grief-laden, rocking motion, over the basso continuo (which plays the same two-note interval obsessively, but with octave jumps and in diminution). Bach finds spell-binding music to convey humanity helpless and paralysed as it awaits God's judgement against sin – what Luther called the 'most serious and most horrible' penalty of death.

On to this bleak stage the skeletal personification of death now makes a stealthy approach, seizing mortals in his bony hands. Twice Bach freezes the frame, the music sticking first on the words 'den Tod / der Tod', tossed back and forth four times, then again

on the word 'gefangen' (imprisoned), where soprano and alto are locked in a simultaneous E/F sharp dissonance. The surprising word 'Halleluja' follows, as it does at the end of every stanza. But here its mood is unremittingly sad, apart from a brief flicker of promise near the end, before the music sinks back in resignation.

A stark contrast of mood, and verse 3 is launched by the violins pealing out an Italianate concerto-like variant of the chorale in unison. The tenors herald the coming of Christ: sin is overthrown and death's sting is plucked out. Bach uses the violins like a flail to depict the way Christ slashes at the enemy. The continuo line is dispatched, spinning down to a bottom E in an inappropriate and 'Miltonic thrusting below of the rebellious angel' (Whittaker again). Death's power is snapped in two. The music comes to a complete stop on 'nichts': 'naught remained...' – the tenors slowly resume – 'but Death's mere form', now a pale shadow of itself. Here Bach has the violins etch the four-note outline of the cross with great deliberation, before continuing their concerto, now a festive display of prowess, a victory tattoo to which the tenors add their 'Hallelujas' in a gleeful chortle.

The central stanza reenacts the crucial contest between life and death: 'It was an awesome war when death and life struggled'. Bach seizes on the physicality of the contest: only the continuo provides instrumental support as groups of onlookers describe their reactions to the seminal bout which will determine their fate. Yet they know the outcome already – for it was 'foretold by the scriptures... how one death gobbled up the other'. For this Bosch-like scene Bach sets three of his four voice parts in hot

pursuit of one another, a fugal *stretto* with entries just a beat apart, while the fourth voice (altos) trumpets out the familiar melody in deliberate tones. One by one the voices peter out, devoured and silenced: death has been turned into a joke. Back comes the falling semitone, still the emblem of death, but spat out now with derision by the crowd. All four voices round off the scene with its Halleluja refrain, the basses descending through nearly two octaves before coming to a point of rest as the commentators file off stage.

Now returning as High Priests in the ritual Easter Mass, the basses intone the fifth stanza over a descending chromatic bass line reminiscent of Purcell ('Dido's Lament') – for Bach in future a recurrent image of the Crucifixion. A mystical link has been established between the Paschal Lamb foretold by the prophets and Christ's sacrificial death. Emblems proliferate, principally that of the cross which Bach isolates and evokes by halting the harmonic movement for a single bar while each of its four points is inscribed, each instrumental voice symbolically pausing on a sharp (in German, 'Kreuz'). To help us focus on the mysterious way 'blood marks our door [to release]' he gives three attempted starts at that particular line (continuo, voice, violin), before the basses and then the violins seem to paint and re-paint the cross, the very symbol to which faith clings up to the point of death. At this moment of profound anguish Bach forces the basses to plunge downwards by a diminished twelfth to a low E sharp. Now comes an unprepared and totally unprecedented clarion call as they sound out a top D, holding it for nearly ten beats to represent 'the strangler...

who can no longer harm us'. It is magnificent, a gauntlet thrown down to the singers (yes, plural, for he never wrote like this for a solo voice) to sustain that D at full force until the air gradually drains from their lungs. Now the ritual unfolding of the chorale resumes serenely in the string choir. But, instead of following suit, the basses launch into a series of exultant 'Hallelujas', culminating with a monster victory shout spanning two octaves.

That, to all intents and purposes, concludes the drama, though not the musical delights. For the penultimate verse, set as a duet for soprano and tenor with continuo, Bach gives us a tripping dance of unalloyed joy. The word 'Wonne' or Joy is expressed in Purcellian roudades, the concluding 'Hallelujas' exchanged in alternating triplets and duplets between the voices. His original four-part harmonisation for the final verse has not survived, but the one he substituted eighteen years later in Leipzig is rich compensation: superbly rousing and, aptly, his seventh illustration of how to sing 'Halleluja' – each time with a subtly differentiated expressive twist.

A spiritual voyage of a different kind is charted in Bach's second surviving cantata for Easter Day, composed at the ducal court in Weimar when he had just turned thirty. Beginning with a festive sonata for three instrumental 'choirs' of brass, reeds and strings, BWV 31 **Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert** bursts out into a chorus evoking celestial laughter and worldly jubilation at Christ's Resurrection. The five-part choral texture, the dance-propelled rhythms and the trumpet-edged brilliance look forward to the 'Gloria' from the *B minor Mass*, even to the slowing

down of tempo and silencing of the brass when the words speak of Christ's release from the tomb. This is one of a handful of Weimar cantatas (the others are BWV 21, 63 and 172) which by their scale and scoring suggest an alternative original performance space to the diminutive music gallery in the court chapel known as the Himmelsburg ('Castle of Heaven'), best suited to its core ensemble of eight singers and five instrumentalists. Evidently the ducal family chose from time to time to attend the afternoon services in the town church of Saints Peter and Paul (for reasons of politics, preacher-preference, or merely variety?). The organist at the *Stadtkirche* was Bach's half-cousin Johann Gottfried Walther, and the possibility such festive occasions afforded of joining forces with the town musicians, perhaps in the outer movements of this fine cantata, must have appealed to Bach, allowing for a two-tiered performance with only the court *Capelle* taking charge of the three *intimiste* arias. These culminate with the valedictory lullaby 'Letzte Stunde', for soprano and oboe d'amore, while the upper strings wordlessly intone Nikolaus Herman's death-bed chorale, 'Wenn mein Stündlein vorhanden ist'. The listener is led to contemplate in turn the firmament rejoicing (Nos 1 and 2), the injunction to participate in Christ's resurrection (No.3), the victory of the cross (No.4), the need for the new man to emerge free from the grip of sin (No.5) and for Adam to 'decay within us' (No.6), the projected union with Jesus (No.7) and, in anticipation of the final hour, the prayer 'to be like the angels' (No.8) which re-emerges as the final chorale (No.9) with soaring trumpet descant, in a transcendent setting.

Some scholars have claimed that in his first years in Leipzig Bach was so spent by the effort of producing his *St John* and *St Matthew Passions* that he had no creative energy left to expend on new compositions for Easter. But that misses the point. Easter is such a central festivity in the Lutheran year and a time for such jubilant celebrations that it was only natural for him – as well as highly appropriate – that besides revising the earlier *Christ lag in Todesbanden* and *Der Himmel lacht*, he should now turn to music composed in Cöthen for secular festivities and recycle it for Eastertide. The exuberant BWV 66 **Erfreut euch, ihr Herzen**, for Easter Monday 1724, is a skilful adaptation of a lost birthday serenata for Leopold of Anhalt-Cöthen, in which the allegorical Happiness and Fame are transformed into Hope and Fear. Its opening chorus, with violins scurrying up to a top A and bassoons chortling in a tenor register, has more than a passing similarity to some of the operatic choruses and storm scenes of Bach's French contemporary Jean-Philippe Rameau.

Probably the most joyous of all these ex-Cöthen pieces is BWV 134 **Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß**, for Easter Tuesday of the same year, formerly a secular New Year piece (BWV 134a) composed for 1 January 1719, which has two extended triple rhythm passepied-like movements: the opening tenor aria 'Auf, Gläubige' and the final chorus 'Erschallet, ihr Himmel'. The latter has an affinity with the opening of BWV 66 in that it alternates two solo voices (each exchanging short opening phrases) with the full choir. Mid-cantata is the irresistible duet 'Wir danken und preisen' (No.4), which has a true Brandenburg-like swagger and

rhythmical élan. Those years in Cöthen seem to have been the happiest in Bach's life; it shows in this rumbustious and irrepressible dance-derived music which suits the post-Resurrection festivities and seems to hark back to pre-Christian rites of spring. The two Cöthen movements (Nos 1 and 3) of BWV 145 **Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen**, a dialogue cantata also based on a lost secular work, reveal a similar exuberance and uncomplicated delight in music-making.

You sense that Bach had the final chorus of his *St John Passion*, if not on his writing desk, then still ringing in his ears when he sat down to compose his 'Emmaus' cantata, a new work for Easter Monday 1725. The opening chorus of BWV 6 **Bleib bei uns, denn es will Abend werden** shares both the *sarabande*-like gestures of 'Ruht wohl' and its key of C minor, with its characteristic sweet-sad sonority. But where the Passion epilogue is elegiac and consolatory, the 'Emmaus' cantata, tinged with the sadness of bereavement, opens with tender pleadings which become ever more gestural and urgent for enlightenment in a darkening world from which Jesus' presence has been removed. It manages to be both narrative (evoking the grieving disciples' journey to Emmaus as darkness falls) and universal at the same time (the basic fear of being left alone in the dark, literally and metaphorically). If the overall mood and pattern is one of descent, Bach, as one might expect, introduces a counter-balance, subtly weaving in a theological message to the faithful – to hold on to the Word and sacrament, those mainstays of Christian life in the world after Jesus' physical departure. He finds a way of musically

'painting' these two ideas: by juxtaposing the curve of descent (via downward modulatory sequences) with the injunction to remain steadfast (by threading 25 Gs then 35 B flats played in unison by violins and violas through the surrounding dissonance). This is linked to the reiterated pleas to Christ to remain, intoned nine times during the ensuing choral fugue.

The collision of these two ideas, lending poignancy to this opening chorus, suggested to me an affinity with Caravaggio's *Supper at Emmaus* (his first version, dated 1601). Beyond the obvious parallel of contrasted planes of light and darkness is the further dichotomy, between serenity on the one hand (Christ in the act of blessing the meal, affirming his identity and presence, seems to stretch forward his hand of comfort beyond the canvas towards the viewer) and urgency on the other, the impulsive theatrical gestures of the two disciples painted from real life directly onto canvas. This is religious drama presented as contemporary quotidian life, rather as though Bach were seeking to capture, both here and in the next two movements, the disciples' despondency in the Saxon twilight he observed outside his study window. The other, entirely personal, memory I have of this fine cantata came flooding back to me tinged with fear: the terror of having been set an impossible assignment by my octogenarian teacher Nadia Boulanger to prepare and conduct this work with the rag, tag and bobtail of conservatory students at Fontainebleau on a hot August afternoon in 1968, and the blessed relief of realising that she had slept through the entire performance.

As we filed out of the *Georgenkirche* at the end of the

mass on Easter morning, the pastor invited a few of us to visit what remains today of the old Dominican monastery and of Bach's former school. We walked with him past the old town wall to the cemetery known as the *Gottesacker*. Somewhere here are the unmarked graves of Bach's parents. Graham Greene once wrote: 'There is always a moment in childhood when the door opens and lets the future in' – and here it was, for Bach, in 1694. Tragedy struck when he was in his tenth year: within a matter of months he lost first his mother and then his father. With the death of both parents, the family home in Eisenach was broken up. No trace of it exists today, and the *Bachhaus* visited by countless pilgrims is, sadly, a fake. Johann Sebastian was taken in by his much older brother, Johann Christian, in Ohrdruf, thirty miles to the south east. The door to the future had been rudely thrown open.

© John Eliot Gardiner 2007

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

Georgenkirche, Eisenach
Superintendent Robscheit, Pfarrer an der Georgenkirche, begrüßte uns herzlich. Wir hätten zehn Jahre früher kommen sollen, meinte er; denn damals, zu DDR-Zeiten, habe es so wenig Kontakte nach draußen und in die weite Welt der Bach-Aufführungen gegeben, dass die Menschen in Eisenach Hinweise auf eine welt-offenere Annäherung an den Komponisten nur über das Radio oder aus dem Westen hereingeschmuggelte CDs erhaschen konnten, die Rentner von ihren Stippvisiten mitgebracht. Aber es sei gut, dass wir beschlossen hatten, auf unserer Pilgerreise hier Station zu machen, denn Eisenach sei *der* Ort der

Begegnung von Bach und Luther: Bach habe seine ersten zehn Lebensjahre hier verbracht und als Chorknabe in dieser Kirche gesungen; auch Luther habe hier gesungen und oben auf der Wartburg, wo er gefangen saß, seine deutsche Übersetzung des Neuen Testaments verfasst.

Der Pfarrer zeigte auf das Taufbecken, wo Bach getauft worden war. Wie ein steinernes Symbol steht es unübersehbar im Zentrum der Kirche vor den Stufen zum Altarraum, ging jedoch in der Flut der Podeste nahezu unter, als wir uns dort im Kreis aufstellten, Orchester und Chor in der Mitte, um an den drei Ostertagen, Sonntag, Montag und Dienstag, unsere Konzerte zu geben. Am Morgen des Ostersonntags und Namenstags des Heiligen Georg waren wir im hinteren Teil der Kirche auf der

Orgelempore postiert, wo wir im lutherischen Hauptgottesdienst den Gemeindegesang leiten sollten. Gemeindemitglieder aus der Stadt und dem Thüringer Umland, dazu Bach-Pilger (einige waren aus England oder anderswoher mit dem Flugzeug gekommen, manche hatten den ganzen Weg von Holland aus mit dem Fahrrad zurückgelegt) füllten die Kirche bis auf den letzten Platz. Wie viele Thüringer Kirchen ist auch die Georgenkirche wie ein Barocktheater angelegt, die mehrstöckigen Emporen und Fürstenlogen bieten den Gottesdienstbesuchern einen ungehinderten Blick auf den Pfarrer und eine gute Akustik. Von unserer Position auf der Empore aus, mit der laut dröhnenden Orgel hinter uns, konnten wir Bachs Taufbecken sehen und dicht daneben die Kanzel, von der aus Luther 1521 gepredigt hatte. Sehr wahrscheinlich standen beide Männer – als Chorknaben – einst an dieser Stelle, wo wir jetzt standen. Die Choräle, die wir singen sollten, *Christ ist erstanden* und *Christ lag in Todesbanden*, waren so alt wie die Kirche selbst, Luther hatte sie in sein wortgewaltiges Deutsch gefasst, und Bach hatte mit seiner überwältigenden vierstimmigen Harmonisierung für eine weitere Überraschung gesorgt: Ihre Melodien waren so verändert worden, dass wir ahnen können, welche Bedeutung der Text für ihn selbst hatte, und das machte sie für uns, als Hörer oder Gläubige, auf eine besondere Weise reizvoll.

Die Stimmung lässt hier unmissverständlich deutlich werden, dass der Höhepunkt des lutherischen Kirchenjahrs das Osterfest ist – mit seinen übereinander gelagerten Schichten heidnischen und jüdischen Ursprungs: Frühlingsopfer,

Passah und Fest des ungesäuerten Brotes, jenes alte kanaänische Bauernfest, das die Hebräer übernahmen, als sie sich im gelobten Land niederließen, und das die Lutheraner später in dieser kaum veränderten Waldlandschaft wieder heimisch machten. In der ehrfürchtigen Andacht der Abendmahlsfeier konnte man einen Eindruck gewinnen, welche Bedeutung dieser Teil des Gottesdienstes für Luther hatte. Er war für ihn ein Ritual, das die Gläubigen aufruft, sich am Spiel der Erlösung aktiv zu beteiligen, die Zweifel abzulegen und dem ephemeren Christus in einer greifbaren Form zu begegnen. Hier also gab es den Beweis für eine deutlich zu erkennende Synergie zwischen Luther und Bach. Unsere Vorstellung von beiden ist durch Musikwissenschaftler und Historiker geprägt, die über sie schreiben, als ließen sie sich auf ihre allein vom Verstand bestimmten Leistungen reduzieren – in Luthers Fall seine knochentrockenen theologischen Schriften ohne Witz und Metaphorik, bei Bach seine unfügsamen Klavierwerke. Damit wenden wir einer wesentlichen Charaktereigenschaft beider Männer den Rücken zu – ihrem Temperament: das Feuer im Herzen, das Luther den Mut gab, mit Rom zu brechen, und Bach die Zähigkeit, vier Jahre seines Lebens (1723–1727) der Komposition seiner jeweils einen Jahrgang umfassender Kantatenzyklen zu widmen, die auf der Pilgerreise des Lebens die Phasen von Zweifel und Furcht, Glauben und Unglauben mit beispielloser Erfindungsgabe schildern.

Es war nicht schwer, sich den jungen Bach an diesem Ort vorzustellen, der zu den Wiegen des Luthertums gehört und sich äußerlich so wenig

verändert hat. Als Schüler der Eisenacher Lateinschule, in die Bach, ebenso wie Luther, mit sieben Jahren kam, sang er in der Georgenkirche in den regelmäßigen Gottesdiensten unter der Leitung des Kantors Andreas Christian Dedekind, der auch sein Klassenlehrer war. Im Alter von sieben bis zehn Jahren erhielt er Unterricht in den Anfangsgründen der Musik bei seinem Vater Johann Ambrosius, der Hoftrompeter war und als Stadtpfeifer die verschiedensten Instrumente beherrschte, bei Kantor Dedekind sowie Johann Christoph, dem ältesten Vetter seines Vaters, der Organist an der Georgenkirche war und auf Bachs musikalische Erziehung den größten Einfluss hatte.

Die größte Bedeutung in Bachs früher Begegnung mit Musik und Theologie hatten die Choräle, die in seinen Kirchenkantaten eine wesentliche Rolle spielen würden – jene, von Luther neu gestalteten Lieder, die wir am Ostermorgen sangen. In seiner Vorrede zum Babstchen Gesangbuch (1545) erklärte Luther: ‚Gott hat unser Herz und Gemüt froh gestimmt, als er seinen geliebten Sohn schickte, uns von Sünde, Tod und Teufel zu erlösen. Wer unter uns ehrlichen Glaubens ist, wird vergnügt und frohgemut singen, auf dass es jeder höre und Acht habe.‘ Das war der Kern von Luthers Glaubensbotschaft und eine frühe Lektion für Bach, für den das tägliche Singen offenbar seit der Zeit, als er vier Tage die Woche zur Chorprobe anzutreten hatte, eine völlig normale Betätigung war.

Doch diese frohgemute Stimmung hat ihren Preis: Um aus der emotionalen Spannung zwischen Furcht und Hoffnung, Verzweiflung und Vertrauen befreit zu werden, müssen wir in unserem Kampf gegen den

Tod unsere Taufe erfüllen, wenn wir ihn besiegen wollen. Nirgendwo kommt das deutlicher zum Ausdruck als in Luthers imposanten Choral **Christ lag in Todesbanden**, der in seinem Kern ein Kampf zwischen den Mächten des Lebens und des Todes ist, aus dem Christus als Sieger hervorgeht. Hat Bach zum ersten Mal in dieser Kirche und um diese Jahreszeit diesen Choral gehört? Dann hätte er nicht deutlicher formuliert finden können, wie tief im Urchristentum Luthers Glaube verwurzelt ist – der alttestamentarische Verweis auf Christus als Osterlamm, der die Vorstellung bekräftigt, dass Christus der Inbegriff des Lebens ist und das Leben durch Licht (die Sonne) und Nahrung (Brot oder das Wort) bewahrt wird.

Bachs Vertonung von Luthers Choral (BWV 4) gehört zu seinen frühesten Kantaten, für sein Vorspiel 1707 in Mühlhausen komponiert und ein kühnes, innovatives und dramatisches Werk, das alle sieben Strophen Luthers verarbeitet und in der Tonart e-Moll beginnen und enden lässt. Ich vermute, es ist mir deshalb so vertraut, weil ich es öfter als jede andere Kantate aufgeführt habe – und es wird nie langweilig. Aber das Gefühl, dass Bach auf musikalische Wurzeln aus dem Mittelalter zurückgreift (die Melodie ist dem gregorianischen Choral *Victimae paschali laudes* aus dem 11. Jahrhundert entlehnt) und sich mit Geist und Wortlaut der glühenden, dramatischen Hymne Luthers völlig identifiziert, war niemals so stark oder so bewegend wie hier bei unserer Aufführung in Eisenach.

Luthers Choral, 1524 zum ersten Mal veröffentlicht, schildert sehr anschaulich die Ereignisse von Christi Passion und Auferstehung, die körperlichen

und geistlichen Prüfungen, denen er sich zu unterziehen hatte, um die Menschen von der Last ihrer Sünden zu erlösen. Der Bericht beginnt mit einem Rückblick auf Christus ‚in Todesbanden‘ und endet mit seinem jubelnden Sieg und dem Fest des Osterlammes, und so wie Luther seine packende Geschichte vorträgt, voller farbenreicher Details, sind die Parallelen zur Volks- oder Stammesgeschichte unverkennbar. In diesem, seinem ersten bekannten Versuch, einen erzählenden Text musikalisch zu gestalten, erweist sich Bach der Aufgabe gewachsen, den Worten eine Musik zu unterlegen, die jede Nuance, jede Anspielung auf die Heilige Schrift, jedes Symbol und jede Stimmung erfasst. Er begnügt sich nicht damit, den Text widerzuspiegeln, wir spüren auch, wie er sich bemüht, ihm eine neue Dimension zu geben, indem er Luthers Ideal folgt, den Text durch die Musik zum Leben zu erwecken, und dafür nutzt er das gesamte ihm verfügbare Wissen seiner Zeit: die Musik, die er als Knabe auswendig gelernt hat, das familieneigene Repertoire an Motetten und Stücken, Musik, mit der er als Chorknabe in Lüneburg in Berührung kam, und schließlich Werke, die er unter der Ägide seiner verschiedenen Mentoren, seines älteren Bruders Johann Christian, Boehm, Reincken und Buxtehude studiert oder kopiert hatte.

Gleich zu Beginn entwirrt Bach die allerersten Noten der Chormelodie aus ihrem dorischen Modus, indem er das Quartintervall erhöht und einen fallenden Halbtonschritt schafft, ein musikalisches Motiv, das leicht als Ausdruck von Kummer und Sorge zu verstehen ist. Dieses Intervall wird zur melodischen Kernzelle seiner gesamten Komposition. Dass ein junger Komponist wagte, die melodischen

Konturen dieser uralten, ehrwürdigen Chormelodie zu verändern, die noch dazu durch Luthers berühmte Bearbeitung die Weihe erhalten hatte, war ein radikaler, fast provokativer Schritt. Bach geht taktisch klug vor, indem er diese Chormelodie in das Klanggewebe seiner Komposition einbettet und ihren ersten beiden (veränderten) Noten, dem fallenden Halbton, der auf quälende Weise wiederkehrt, besonderen Nachdruck gibt. Bereits im dritten Takt der düsteren, das Werk einleitenden Sinfonia trennt er diese beiden Noten voneinander – ‚Christ lag... Christ lag...‘ ohne Worte –, und erst bei der dritten Wiederholung nehmen wir sie als die erste vollständige Zeile des Chorals wahr, wo sie der erneuten Inszenierung von Christi Tod und Grablegung Gewicht gibt.

Mit dem Einsatz des Chores in der ersten Strophe wird die Chormelodie aus dem dichten kontrapunktischen Kernholz dieser imposanten Choralfantasie herausgeschnitten. Die Violinen tauschen eine atemlose *Suspiratio*figur aus – Seufzermotive, die hier an passender Stelle eingefügt sind und Christi Leiden im Angesicht des Todes schildern. Ketten aus Daktylen und Anapästentreten bald an ihre Stelle und schaffen eine rhythmische Vitalität, die erkennen lässt, auf welche Weise Christi Auferstehung ‚uns bracht das Leben‘. Die Fantasie zerbricht in einen *alla breve*-Schluss, einen flinken Kanon, der auf einer denkbar schlichten Melodie basiert: fünf absteigenden, synkopierten Noten, die unablässig wiederholt werden, in einer Weise, so Gillies Whittaker, dass ‚ihre atemlos wirbelnde Jubelstimmung die Grenzen kirchlicher Ziemlichkeit bezwingt‘.

Die Stimmung ungezügelter Freude ist von kurzer Dauer. Unvermittelt erinnert uns Luther an die Zeit, als der Tod ‚über die Menschenkinder Gewalt nahm‘ und sie ‚in seinem Reich gefangen hielt‘, ein grausiges Bild, bis ins Detail so anschaulich wie jene spätmittelalterlichen Totentanzfriese, die auf die Kirchenwände vieler von der Pest heimgesuchter deutscher Städte gemalt sind. Zwei Zeitrahmen überdecken sich hier, in dem einen der Mensch vor seiner Wiedergeburt, in dem anderen Bewohner Thüringens aus Luthers und Bachs Zeit, von ihren regelmäßigen Begegnungen mit dem Pesttod gezeichnet. Bach verwendet seinen fallenden Halbton in Fragmenten aus zwei Tönen – zerteilt und trostlos, ausgetauscht zwischen Sopran und Alt in einer gramvollen wiegenden Bewegung über einem Continuobass (der das gleiche zweinotige Intervall zwanghaft wiederholt, doch mit Oktavsprüngen und diminuiert). Bach bringt mit einer faszinierenden Musik zum Ausdruck, wie der Mensch, gelähmt und hilflos, Gottes Urteil wider die Sünde erwartet – laut Luther ‚die schwerste und gewaltigste‘ Todesstrafe.

Dieser trostlosen Bühne nähert sich nun verstohlen der zum Gerippe personalisierte Tod und packt die Sterblichen mit seinen knochigen Händen. Zweimal lässt Bach den Rahmen erstarrten: Zuerst bleibt die Musik auf den Worten ‚den Tod / der Tod‘ haften, wird viermal hin und her geschleudert, dann hält sie bei dem Wort ‚gefangen‘ inne, wo Sopran und Alt in einer E/Fis-Dissonanz verkettet werden. Das überraschende Wort ‚Halleluja‘ folgt, wie überhaupt am Ende jeder Strophe. Doch die Stimmung bleibt hier unverändert traurig, abgesehen von einem kurz aufflackernden Versprechen gegen

Ende, bevor die Musik in resignierter Unterwerfung zusammensinkt.

Ein heftiger Stimmungswechsel, und die dritte Strophe beginnt unisono in den Violinen, die eine Variante des Chorals in der Manier eines italienischen Concertos erklingen lassen. Die Tenöre verkünden die Ankunft Christi: Die Sünde wird besiegt, dem Tod der Stachel genommen, Bach setzt die Violinen wie einen Dreschflegel ein, um zu schildern, wie Christus den Feind niederstreckt. Die Continuolinie wird losgeschickt, in kreiselnder Abwärtsbewegung bis hinunter zum tiefen E auf angemessene und ‚Miltonsche Weise den rebellischen Engel in die Tiefe zu stürzen‘ (noch einmal Whittaker). Die Macht des Todes zerbricht. Die Musik kommt bei ‚nichts‘ völlig zum Stillstand: ‚da bleibt nichts...‘ – die Tenorstimmen nehmen sie langsam wieder auf – ‚denn Tods Gestalt‘, nun lediglich ein fahler Schatten. Hier lässt Bach mit Bedacht die Violinen die viernotige Kontur des Kreuzes herausarbeiten, und wenn sie ihr Konzert fortsetzen, so ist dieses nun eine prächtige Demonstration ihrer Tüchtigkeit, eine Siegesparade, von den Tenorstimmen mit dem frohlockenden Glucksen ihrer ‚Hallelujas‘ begleitet.

Die mittlere Strophe setzt noch einmal den entscheidenden Kampf zwischen Leben und Tod in Szene: ‚Es war ein wunderlicher Krieg, / da Tod und Leben rungen‘. Bach konzentriert sich auf den körperlichen Aspekt der Auseinandersetzung: Nur das Continuo bietet instrumentale Unterstützung, während Zuschauer gruppenweise ihre Reaktion auf die folgenreiche Kraftprobe beschreiben, die ihr Schicksal entscheiden wird. Doch sie kennen bereits das Ergebnis – denn ‚die Schrift hat verkündet das, /

wie ein Tod den andern fraß‘. In dieser an Hieronymus Bosch erinnernden Szene lässt Bach drei seiner vier Vokalstimmen in wilder Jagd einander verfolgen, eine fugierte Stretta, in der die Einsätze nicht länger als einen Taktschlag voneinander entfernt sind, während die vierte Stimme die vertraute Melodie in bedacht-samen Klängen ertönen lässt. Nach-einander verlieren sich die Stimmen, aufgeessen, zum Schweigen gebracht: ‚Ein Spott aus dem Tod ist worden.‘ Der fallende Halbton kehrt wieder, noch immer das Symbol des Todes, doch er wird voller Hohn von der Menge ausgespuckt. Alle vier Stimmen runden die Szene mit ihrem Halleluja-Refrain, die Bässe steigen fast zwei Oktaven in die Tiefe, bevor sie endlich zur Ruhe kommen, während die Exegeten nacheinander die Bühne verlassen.

Die Bässe kehren als Hohepriester des feierlichen Osterritus zurück und intonieren die fünfte Strophe über einer absteigenden chromatischen Basslinie, die an Purcell (‚Dido’s Lament‘) erinnert – für Bach ein häufig wiederkehrendes Symbol für die Kreuzigung. Zwischen dem Osterlamm, das die Propheten verkündet haben, und Christi Opfertod ist eine mystische Beziehung geschaffen worden. Symbole sind reichlich vorhanden, besonders bedeutsam das Kreuz, das Bach isoliert, Gestalt annehmen lässt, indem er die harmonische Bewegung einen Takt lang zum Stillstand bringt, jede der Instrumentalstimmen auf einer erhöhten Note, einem Kreuz, pausieren lässt und auf diese Weise alle vier Punkte symbolisch verankert. Damit wir unsere Aufmerksamkeit dem Geheimnis zuwenden, wie ‚das Blut zeichnet unsre Tür‘ [um uns zu erlösen], unternimmt Bach bei dieser Zeile drei Anläufe (Continuo, Stimme, Violine), bevor

schließlich die Bässe und nach ihnen die Violinen offenbar immer und immer wieder das Kreuzzeichen malen, eben das Symbol, an dem der Glaube haftet bis zum Zeitpunkt des Todes. In diesem Augenblick tiefer Angst zwingt Bach die Bässe, eine verminderte Duodezime hinab in die Tiefe zu stürzen, bis zum tiefen Es. Völlig unvermittelt und beispiellos ertönt ein Kampfesruf auf einem hohen D, das sie fast zehn Takte lang halten, um kundzutun, dass der ‚Würger uns nicht mehr schaden kann‘. Es ist wunderbar, ein Fehdehandschuh wird hinunter zu den Sängern geworfen (ja, Plural, denn Bach hat solches nie für Solostimme geschrieben), mit der Weisung, dieses D nach Leibeskräften zu unterstützen, bis sich der Luftvorrat in den Lungen erschöpft. Nun endlich nimmt der Streicherchor in heiterer Stimmung den Choral wieder auf und setzt das feierliche Ritual fort. Doch statt den Streichern zu folgen, ergehen sich die Bässe in frohlockenden ‚Halleluja‘-Rufen, die in einem gewaltigen Siegeschrei gipfeln, der zwei Oktaven umfasst.

Damit endet im Grunde das Drama, doch nicht die ‚Herzensfreud‘, die diese Musik für uns bereithält. Denn in der vorletzten Strophe, einem Duett für Sopran und Tenor mit ContinuoBegleitung, liefert uns Bach einen munteren Tanz ungetrübten Glücks. Das Wort ‚Wonne‘ erscheint in Rouladen à la Purcell, das abschließende ‚Halleluja‘ in Triolen und Duolen, die zwischen den Stimmen wechseln. Die ursprüngliche vierstimmige Harmonisierung für die Schlussstrophe ist nicht erhalten, doch die achtzehn Jahre später in Leipzig entstandene Fassung, durch die Bach sie ersetzte, macht den Verlust durchaus wett: von mitreißendem Schwung und bezeichnenderweise

zum siebten Mal mit der Erläuterung, wie ‚Halleluja‘ zu singen sei – stets mit einer unerwartet neuen, sehr feinen Nuance im Ausdruck.

Auf eine spirituelle Reise anderer Art begibt sich Bach in seiner zweiten uns erhaltenen Kantate für den Ostersonntag, die er am Hof des Herzogs in Weimar komponierte, als er gerade dreißig geworden war, BWV 31 **Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert.** Sie beginnt mit einer festlichen Sonate für drei Instrumental-‚Chöre‘ mit Blechbläsern, Rohrblattinstrumenten und Streichern und schwillt zu einem Chorgesang an, der den Himmel lachen und die Menschen über die Auferstehung Christi jubilieren lässt. Der fünfstimmige Chorsatz, die schwungvollen Tanzrhythmen und der strahlende Klang der Trompete, der ihm Konturen gibt, sehen dem ‚Gloria‘ der *h-moll*-Messe auch dann noch freudig entgegen, als das Tempo langsamer wird und die Blechbläser verstummen, während der Text von Christi Auferstehung spricht. Dieses Werk gehört zu den wenigen Kantaten aus der Weimarer Zeit (neben BWV 21, 63 und 172), deren Umfang und Orchestrierung einen anderen Aufführungsort vermuten lassen als die ‚Himmelsburg‘, wie die Schlosskirche genannt wurde, mit ihrer winzigen Musikempore, die für ihr übliches, acht Sänger und fünf Instrumentalisten umfassendes Ensemble bestens geeignet war. Offensichtlich zog es die Familie des Herzogs vor, von Zeit zu Zeit in der Stadtkirche St. Peter und Paul den Nachmittags-gottesdienst zu besuchen (aus politischen Gründen, weil ihnen der Pfarrer besser zusagte oder einfach weil sie die Abwechslung liebten?). Der Organist der Stadtkirche war Bachs Halbvetter Johann Gottfried

Walther, und die Möglichkeit, bei solch festlichen Gelegenheiten die Stadtpfeifer einzubeziehen, vielleicht in den Ecksätzen dieser herrlichen Kantate, muss Bach fasziniert haben, da sie eine zweistufige Aufführung zuließ, bei der sich die Hofkapelle auf die drei intim-persönlichen Arien beschränkte. Diese Gipfeln in dem Abschieds- und Wiegenlied ‚Letzte Stunde‘, für Sopran und Oboe d’amore, während die hohen Streicher ohne begleitenden Text Nikolaus Hermans Sterbechoral ‚Wenn mein Stündlein vorhanden ist‘ anstimmen. Der Hörer erfährt, wie Himmel und Erde lachen und jubilieren (Nr. 1 und 2), er wird aufgefordert, an Christi Auferstehung (Nr. 3) und seinem Sieg am Kreuz (Nr. 4) teilzuhaben und ‚den neuen Lebenslauf anzutreten‘, um dem Zugriff der Sünde zu entkommen (Nr. 5) und den alten Adam ‚verwesen‘ zu lassen (Nr. 6), er wird der in Aussicht stehenden Vereinigung mit Christus versichert (Nr. 7) und bittet, in der Vorfreude auf die letzte Stunde, den ‚Engeln ähnlich zu sein‘ (Nr. 8), ein Gebet, das als abschließender Choral (Nr. 9) mit aufstrebendem Trompetendiskant in einem transzendent verkörpert Satz noch einmal wiederkehrt.

Einige Forscher waren der Meinung, Bach sei in seinen ersten Jahren in Leipzig Bach mit der Komposition seiner *Johannes-* und *Matthäus-Passion* so ausgelastet gewesen, dass ihm keine schöpferische Energie blieb, für Ostern neue Werke zu schreiben. Aber das geht am Kern der Sache vorbei: Ostern ist im lutherischen Kirchenjahr ein so zentrales Fest und eine Zeit jubelnden Feierns, dass es nur natürlich – und durchaus zweckdienlich – war, wenn er nicht nur die früheren Werke *Christ lag in Todesbanden* und *Der Himmel lacht* überarbeitete, sondern sich auch

Musik wieder vornahm, die er bereits in Köthen für weltliche Feste komponiert hatte, und sie nun für die Osterzeit aufbereitete. Das überschwängliche BWV 66 **Erfreut euch, ihr Herzen**, für den Ostermontag 1724, ist eine geschickte Bearbeitung einer nicht erhaltenen Serenata zum Geburtstag Leopolds von Anhalt-Köthen, in der die allegorischen Figuren Glück und Ruhm durch Hoffnung und Furcht ersetzt werden. Der einleitende Chor, mit Violinen, die zum hohen A hinaufhuschen, und im Tenorregister glücksenden Fagotten, hat mehr als nur eine flüchtige Ähnlichkeit mit Opernchören und Sturmszenen seines französischen Zeitgenossen Jean-Philippe Rameau.

Das wohl früheste dieser ursprünglich in Köthen entstandenen Stücke ist BWV 134 **Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß** für den Osterdienstag desselben Jahres, das Bach als weltliches Werk für den Neujahrstag 1719 komponiert hatte und das zwei ausgedehnte passepiedartige Sätze im Dreiertakt enthält: die Tenorarie ‚Auf, Gläubige‘ zu Beginn und den Schlusschor ‚Erschallet, ihr Himmel‘. Letzterer weist mit den zwei (kurze Anfangsphrasen austauschenden) Solostimmen, die sich mit dem vollen Chor abwechseln, Parallelen zu den ersten Takten von BWV 66 auf. Die Mitte der Kantate nimmt das unwiderstehliche Duett ‚Wir danken und preisen‘ (Nr. 4) ein, das mit seinem stolzierenden, wiegenden Gang und seinem rhythmischen Schwung an die Brandenburgischen Konzerte erinnert. Diese Jahre in Köthen scheinen in Bachs Leben die glücklichsten gewesen zu sein; das wird in dieser ausgelassenen, tanzhaften Musik deutlich, die sich für die Auferstehungsfeiern sehr gut eignet und auf vorchristliche Frühlingsriten zurückzugreifen scheint. Die beiden

Köthener Sätze (Nr. 1 und 3) von BWV 145 **Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen**, einer ebenfalls auf einem weltlichen Werk basierenden Dialogkantate, zeigen einen ähnlichen Überschwang und bekunden schlicht und einfach die Freude am Musizieren.

Zu spüren ist, dass der Schlusschor der *Johannes-Passion* Bach in den Ohren geklungen haben muss, wenn er ihn nicht auf dem Schreibtisch hatte, als er seine ‚Emmaus‘-Kantate zu komponieren begann, ein neues Werk für Ostermontag 1725. Der Anfangschor von BWV 6 **Bleib bei uns, denn es will Abend werden** teilt mit ‚Ruht wohl‘ den sarabandenhaften Habitus wie auch die Tonart c-Moll mit ihrem charakteristischen traurig-süßen Klang. Doch wo der Passionsepilog elegisch und tröstlich ist, beginnt die von der Trauer über den schmerzlichen Verlust getönte ‚Emmaus‘-Kantate mit sanften Bitten, die gestenreicher und drängender werden und in einer Welt, die sich immer mehr verdüstert, weil Jesus ihr genommen wurde, um Licht und Erleuchtung flehen. Ihr gelingt es, zu erzählen (wie die Jünger bei einbrechender Dunkelheit den Weg nach Emmaus antreten) und gleichzeitig allgemeine Wahrheiten anzusprechen (die fundamentale Angst des Menschen, in der Dunkelheit allein gelassen zu werden, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne). Wenn die allgemeine Stimmung in gleicher Weise nach unten weist wie die Gesamtanlage des Werkes, so wartet doch Bach, wie sich vermuten lässt, mit einem Gegengewicht auf – einer geschickt eingewebten theologischen Botschaft an die Gläubigen, sich an das Wort und Sakrament zu halten, die wichtigsten Stützen eines Christen in einer Welt, aus der sich Jesus körperlich entfernt hat. Er findet

eine Möglichkeit, diese beiden Gedanken musikalisch zu ‚malen‘: Die Kurve des Abstiegs (mittels abwärts gerichteter Modulationsketten) wird neben die nachdrückliche Aufforderung gesetzt, standhaft zu bleiben (25 aneinandergefädelt, durch die dissonante Umgebung hindurch von Violinen und Bratschen unisono gespielte G, dann 35 B). Dieses Muster ist mit der mehrfach an Christus gerichteten Bitte, zu bleiben, verknüpft und wiederholt sich in der abschließenden Choralfuge neunmal.

Das Aufeinanderprallen dieser beiden Gedanken, die diesem Anfangschor Schärfe und Schmerzlichkeit geben, erinnert mich an Caravaggios *Abendmahl in Emmaus* (die erste Fassung von 1601). Über die offensichtliche Parallele der zwischen Licht und Dunkelheit kontrastierenden Flächen hinaus ist eine weitere Dichotomie vorhanden: zwischen heiterer Gelassenheit einerseits (Christus, der mit dem Segnen des Mahls seine Identität und Gegenwart bekräftigt und seine Hand tröstend aus dem Bild heraus und dem Betrachter entgegenzustrecken scheint), und Dringlichkeit andererseits (impulsive, dramatische Gesten der beiden Jünger, die nach dem wirklichen Leben direkt auf die Leinwand gemalt sind). Das ist religiöses Drama, dargeboten als Realität des täglichen Lebens, ungefähr so wie Bach, hier und in den beiden folgenden Sätzen, die Verzagtheit der Jünger in dem sächsischen Dämmerlicht wiederzugeben suchte, auf das er durch das Fenster seines Arbeitszimmers blickte. Die andere, rein persönliche Assoziation, die ich bei dieser wunderbaren Kantate habe, ist angstbehaftet: der Schreck, von meiner achtzigjährigen Lehrerin Nadia Boulanger die unmögliche Aufgabe gestellt bekommen zu

haben, mit allen möglichen, mir unbekanntem Studenten des Konservatoriums in Fontainebleau dieses Werk vorzubereiten und an einem heißen Augustnachmittag 1968 aufzuführen, und die selbige Erleichterung, als ich bemerkte, dass sie die ganze Aufführung über geschlafen hatte.

Als wir am Ostermorgen nach dem Gottesdienst die Georgenkirche verließen, lud Superintendent Robsch ein einige von uns ein, die Reste des alten Dominikanerklosters und Bachs ehemaliger Lateinschule zu besichtigen. Wir gingen mit ihm an der alten Stadtmauer entlang zum Gottesacker. Irgendwo dort befinden sich, nicht näher bezeichnet, die Gräber von Bachs Eltern. Graham Greene hat einmal gesagt: ‚Es gibt in der Kindheit immer irgendwann einen Augenblick, wenn sich eine Tür öffnet und die Zukunft hereinlässt‘ – und das war für Bach 1694 in Eisenach. Der schicksalhafte Augenblick kam, als in seinem zehnten Jahr innerhalb weniger Monate erst seine Mutter und dann seinen Vater verlor. Mit dem Tod beider Eltern löste sich die Familiengemeinschaft in Eisenach auf. Keine Spur ist mehr vorhanden, und das ‚Bachhaus‘, zu dem unzählige Menschen pilgern, ist nur das Wohnhaus einer bürgerlichen Familie aus Bachs Zeit. Johann Sebastian wurde von seinem viel älteren Bruder Johann Christian in Ohrdruf aufgenommen, ungefähr vierzig Kilometer südöstlich von Eisenach. Die Tür in die Zukunft war unsanft geöffnet worden.

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For Easter Sunday

CD 13

Epistle 1 Corinthians 5:6-8

Gospel Mark 16:1-8

BWV 4

Christ lag in Todesbanden (?1707)

1. Sinfonia

2. Versus I: Coro

Christ lag in Todesbanden
für unsre Sünd gegeben,
er ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben;
des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
und singen halleluja,
halleluja!

3. Versus II: Sopran, Alt

Den Tod niemand zwingen kunnt
bei allen Menschenkindern,
das macht' alles unsre Sünd,
kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
und nahm über uns Gewalt,
hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja!

BWV 4

Christ lay in the bonds of death

1. Sinfonia

2. Versus I

Christ lay in the bonds of death,
sacrificed for our sins.
He has risen again
and brought us life;
for this we should rejoice,
praise the Lord and give thanks
and sing alleluia,
alleluia!

3. Versus II

No one could overcome Death
amongst all mankind;
this was all caused by our sins,
no innocence could be found.
Thus it was that Death came so soon
and seized power over us,
holding us captive in his kingdom.
Alleluia!

4. Versus III: Tenor

Jesus Christus, Gottes Sohn,
an unser Statt ist kommen
und hat die Sünde weggetan,
damit dem Tod genommen
all sein Recht und sein Gewalt,
da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
den Stach'l hat er verloren.
Halleluja!

5. Versus IV: Coro

Es war ein wunderlicher Krieg,
da Tod und Leben rungen,
das Leben behielt den Sieg,
es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
wie ein Tod den andern fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!

6. Versus V: Bass

Hier ist das rechte Osterlamm,
davon Gott hat geboten,
das ist hoch an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gebraten,
das Blut zeichnet unsre Tür,
das hält der Glaub dem Tode für,
der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja!

7. Versus VI: Sopran, Tenor

So feiern wir das hohe Fest
mit Herzensfreud und Wonne,
das uns der Herr scheinen lässt,

4. Versus III

Jesus Christ, the Son of God,
has come to our abode
and cast all sin aside,
thereby depriving Death
of all his rights and strength.
Naught but Death's mere form remained:
he had lost his sting.
Alleluia!

5. Versus IV

It was an awesome battle
when Death and Life struggled.
Life won the victory
and devoured Death;
the scriptures foretold it so,
how one death gobbled up the other
and made a mockery of Death.
Alleluia!

6. Versus V

Here is the true Easter Lamb,
that God has offered;
high on the tree of the cross
it was burned in ardent love.
His blood marks our door,
faith holds it up in the face of death,
the strangler can no longer harm us.
Alleluia!

7. Versus VI

So we celebrate with heartfelt joy and pleasure
the High Feast
that the Lord for us makes manifest.

er ist selber die Sonne,
der durch seiner Gnade Glanz
erleuchtet unsre Herzen ganz,
der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

8. Versus VII: Choral

Wir essen und leben wohl
in rechten Osterfladen,
der alte Sauerteig nicht soll
sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
und speisen die Seel allein,
der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

Text: Martin Luther

BWV 31

Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret (1715)

9. 1. Sonata**10. 2. Coro**

Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret
und was sie trägt in ihrem Schoß;
der Schöpfer lebt! Der Höchste triumphieret
und ist von Todesbanden los.
Der sich das Grab zur Ruh erlesen,
der Heiligste kann nicht verwesen.

He is Himself the sun,
who through the splendour of His grace
fills our hearts with light:
the night of sin has disappeared.
Alleluia!

8. Versus VII

We eat and fare well
on the true unleavened Easter bread.
The ancient leaven shall not
be with us at this time of mercy:
Christ shall be our food now,
He alone shall feed the soul,
faith would live on nothing else.
Alleluia!

BWV 31

The heavens laugh! The earth rejoices

1. Sonata**2. Chorus**

The heavens laugh! The earth rejoices,
and all she bears within her womb.
The Creator lives! The Highest triumphs
and is freed from the bonds of death.
He who has chosen the grave for rest,
the Holiest One cannot decay.

11 3. Recitativo: Bass

Erwünschter Tag! Sei, Seele, wieder froh!
 Das A und O,
 der erst und auch der letzte,
 den unsre schwere Schuld in Todeskerker setzte,
 ist nun gerissen aus der Not!
 Der Herr war tot,
 und sieh, er lebet wieder;
 lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder.
 Der Herr hat in der Hand
 des Todes und der Hölle Schlüssel!
 Der sein Gewand
 blutrot bespritzt in seinem bitterm Leiden,
 will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

12 4. Aria: Bass

Fürst des Lebens, starker Streiter,
 hochgelobter Gottessohn!
 Hebet dich des Kreuzes Leiter
 auf den höchsten Ehrentron?
 Wird, was dich zuvor gebunden,
 nun dein Schmuck und Edelstein?
 Müssen deine Purpurwunden
 deiner Klarheit Strahlen sein?

13 5. Recitativo: Tenor

So stehe dann, du gottergebne Seele,
 mit Christo geistlich auf!
 Tritt an den neuen Lebenslauf!
 Auf! Von den toten Werken!
 Lass, dass dein Heiland in dir lebt,
 an deinem Leben merken!
 Der Weinstock, der jetzt blüht,
 trägt keine tote Reben!

3. Recitative

O longed-for day! O soul, be glad again!
 The Alpha and Omega,
 the first and also the last,
 whom our great guilt cast into Death's prison
 is now snatched away from distress!
 The Lord was dead
 and lo, He lives again;
 if our head lives, then our members live too.
 The Lord has in His hand
 the keys of hell and death!
 He whose cloak
 was sprinkled blood-red in His bitter passion
 will put on finery and glory today.

4. Aria

Prince of life, mighty warrior,
 high exalted Son of God!
 Does the ladder of the cross
 raise Thee to glory's highest throne?
 Will what once held Thee in bondage
 now be Thy finest gem and jewel?
 Must Thy wounds of purple
 be the beams of Thy radiance?

5. Recitative

Rise then, O God-devoted soul,
 with Christ in spirit!
 Set out on life's new course!
 Rise up from your dead works,
 let your Saviour live in you,
 to be reflected in your life!
 The vine that now blooms
 bears no dead grapes!

Der Lebensbaum lässt seine Zweige leben!
 Ein Christe flieht
 ganz eilend von dem Grabe!
 Er lässt den Stein,
 er lässt das Tuch der Sünden
 dahinten
 und will mit Christo lebend sein.

14 6. Aria: Tenor

Adam muss in uns verwesen,
 soll der neue Mensch genesen,
 der nach Gott geschaffen ist.
 Du musst geistlich auferstehen
 und aus Sündengräbern gehen,
 wenn du Christi Gliedmaß bist.

15 7. Recitativo: Sopran

Weil dann das Haupt sein Glied
 natürlich nach sich zieht,
 so kann mich nichts von Jesu scheiden.
 Muss ich mit Christo leiden,
 so werd ich auch nach dieser Zeit
 mit Christo wieder auferstehen
 zur Ehr und Herrlichkeit
 und Gott in meinem Fleische sehen.

16 8. Aria con Choral: Sopran

Letzte Stunde, brich herein,
 mir die Augen zuzudrücken!
 Lass mich Jesu Freudenschein
 und sein helles Licht erblicken,
 lass mich Engeln ähnlich sein!
 Letzte Stunde, brich herein!

The tree of life lets its branches flourish!
 A Christian flees
 most swiftly from the grave!
 He leaves the stone,
 he leaves the shroud of sin
 behind him
 and would live with Christ.

6. Aria

Adam must decay in us
 if the new man shall recover,
 who is created in God's image.
 You must arise in spirit
 and leave sin's dark cavern,
 if you are a member of Christ.

7. Recitative

Since the head by nature
 takes the members with Him,
 so can nothing sever me from Jesus.
 If I must suffer with Christ,
 so I shall, in due time,
 rise again with Christ
 to glory and majesty
 and see God in my flesh.

8. Aria with instrumental chorale

Come, O final hour,
 and close my eyes!
 Let me behold Jesus' radiant joy
 and his bright light,
 let me be like the angels!
 Come, O final hour!

17 9. Choral

So fahr ich hin zu Jesu Christ,
 mein' Arm tu ich ausstrecken;
 so schlaf ich ein und ruhe fein,
 kein Mensch kann mich aufwecken,
 denn Jesus Christus, Gottes Sohn,
 der wird die Himmelstür auf tun,
 mich führn zum ew'gen Leben.

Text: Salomo Franck (1-8); Nikolaus Herman (9)

9. Chorale

So I'll journey to Jesus Christ,
 hold out to Him my arms;
 I'll fall asleep and rest in peace,
 no man shall ever wake me,
 for Jesus Christ, the Son of God,
 will unlock the door of heaven
 and lead me to eternal life.

For Easter Monday

Epistle Acts 10:34-43
 Gospel Luke 24:13-35

BWV 66

Erfreut euch, ihr Herzen (1724)

Dialogue

Furcht (Alt), Hoffnung (Tenor)

18 1. Coro

Erfreut euch, ihr Herzen,
 entweicht, ihr Schmerzen,
 es lebet der Heiland und herrschet in euch.
 Ihr könnet verjagen
 das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,
 der Heiland erquicket sein geistliches Reich.

19 2. Recitativo: Bass

Es bricht das Grab und damit unsre Not,
 der Mund verkündigt Gottes Taten;
 der Heiland lebt, so ist in Not und Tod
 den Gläubigen vollkommen wohl geraten.

20 3. Aria: Bass

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen
 vor sein Erbarmen und ewige Treu.
 Jesus erscheint, uns Friede zu geben,
 Jesus berufet uns, mit ihm zu leben.
 Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.

BWV 66

Rejoice, all ye hearts

Dialogue

Fear (Alto), Hope (Tenor)

1. Chorus

Rejoice, all ye hearts,
 begone, all ye agonies,
 the Saviour lives and governs in you.
 You can dispel
 the grieving, the fear, the anxious trembling,
 the Saviour revives the Kingdom of the spirit.

2. Recitative

The grave is rent asunder, and thus our woe is ended,
 the mouth proclaims the deeds of God;
 the Saviour lives, and so in distress and death
 the faithful prosper abundantly.

3. Aria

Raise to the Highest a song of thanksgiving
 for His mercy and eternal faith.
 Jesus appears, to give us peace,
 Jesus summons us to live with Him.
 His compassion is renewed each day.

21 4. Recitativo (Dialogo)**ed Arioso (Duetto): Tenor, Alt***Hoffnung*

Bei Jesu Leben freudig sein
ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.

Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen
und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,
ist wahrer Christen Eigentum.

Doch weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,
so sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,
mein Heiland ruft mir kräftig zu:

„Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,
mein Auferstehn ist euer Trost.“

Mein Mund will zwar ein Opfer geben,
mein Heiland, doch wie klein,
wie wenig, wie so gar geringe
wird es vor dir, o großer Sieger, sein,
wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe.

Hoffnung

Mein Auge sieht den Heiland auferweckt,
es hält ihn nicht der Tod in Banden.

Furcht

Kein Auge sieht den Heiland auferweckt,
es hält ihn noch der Tod in Banden.

Hoffnung

Wie, darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

Furcht

Lässt wohl das Grab die Toten aus?

Hoffnung

Wenn Gott in einem Grabe lieget,
so halten Grab und Tod ihn nicht.

Furcht

Ach Gott! der du den Tod besieget,
dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,

**4. Recitative (Dialogue)
and Arioso (Duet)***Hope*

To rejoice in the life of Jesus
brings bright sunshine to our hearts.
To look on the Saviour and be filled with solace
and to build on oneself a Kingdom of Heaven
is the hallmark of all true Christians.

But since heavenly rapture fills me here,
my soul seeks joy and rest here too,
my Saviour calls to me with powerful voice:
‘My grave and death bring you life,
my Resurrection is your comfort.’

Though my mouth would bring an offering,
my Saviour, how small,
how little, how meagre
will it seem to Thee, O mighty victor,
when I bring Thee a song of thanks and victory.

Hope

My eye has seen the Saviour woken from sleep,
Death does not hold Him in bondage.

Fear

No eye has seen the Saviour woken from sleep,
Death holds Him still in bondage.

Hope

What? Can fear still arise in any breast?

Fear

Can, then, the grave render up the dead?

Hope

If God lies in a grave,
the grave and death will not constrain Him.

Fear

Ah God! Thou who dost conquer death,
the tombstone yields for Thee, the seal breaks,

ich glaube, aber hilf mir Schwachen,
du kannst mich stärker machen;
besiege mich und meinen Zweifelmut,
der Gott, der Wunder tut,
hat meinen Geist durch Trostes Kraft gestärket,
dass er den auferstandnen Jesum merket.

22 5. Aria (Duetto): Alt, Tenor*Furcht*

Ich fürchte zwar des Grabes Finsternissen
und klagete, mein Heil sei nun entrissen.

Hoffnung

Ich fürchte nicht des Grabes Finsternissen
und hoffete, mein Heil sei nicht entrissen.

Beide

Nun ist mein Herze voller Trost,
und wenn sich auch ein Feind erbost,
will ich in Gott zu siegen wissen.

23 6. Choral

Halleluja! Halleluja! Halleluja!
Des solln wir alle froh sein,
Christus will unser Trost sein,
Kyrie eleis!

Text: anon.

I believe, but help my weakness,
Thou canst make me stronger;
conquer me and my doubting heart;
the God of wondrous works
has strengthened my soul with comfort's might,
that it may heed the resurrected Jesus.

5. Aria (Duet)*Fear*

I feared in truth the darkness of the grave
and complained that my Salvation was torn from me.

Hope

I feared not the darkness of the grave
and hoped that my Salvation might not be torn from me.

Both

Now my heart is full of comfort,
and even though a foe should show his wrath,
I shall be triumphant in God.

6. Chorale

Alleluia! Alleluia! Alleluia!
For this we shall be glad,
Christ shall be our comfort,
Kyrie eleis!

BWV 6

Bleib bei uns, denn es will Abend werden (1725)

1 1. Coro

Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget.

2 2. Aria: Alt

Hochgelobter Gottessohn,
lass es dir nicht sein entgegen,
dass wir itzt vor deinem Thron
eine Bitte niederlegen:
Bleib, ach bleibe unser Licht,
weil die Finsternis einbricht.

3 3. Choral: Sopran

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
weil es nun Abend worden ist,
dein göttlich Wort, das helle Licht,
lass ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzt'n betrübten Zeit
verleih uns, Herr, Beständigkeit,
dass wir dein Wort und Sakrament
rein b'halten bis an unser End.

BWV 6

Abide with us, for it is toward evening

1. Chorus

Abide with us, for it is toward evening and the day is far spent.

2. Aria

Highly praised Son of God,
may it not displease Thee
that before Thy throne
we now entreat:
Abide, ah abide with us as our light,
for darkness descends.

3. Chorale

Ah, abide with us, Lord Jesus Christ,
for evening now has fallen,
Thy holy Word, the bright light,
let it not cease to shine on us!

In this final, dismal hour,
lend us constancy, O Lord,
that we Thy Word and Sacrament
keep pure until our end is nigh.

4 4. Recitativo: Bass

Es hat die Dunkelheit
an vielen Orten überhand genommen.
Woher ist aber dieses kommen?
Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen
nicht in Gerechtigkeit
vor dir, o Gott, gewandelt
und wider ihre Christenpflicht gehandelt.
Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen.

5 5. Aria: Tenor

Jesu, lass uns auf dich sehen,
dass wir nicht
auf den Sündenwegen gehen.
Lass das Licht
deines Worts uns heller scheinen
und dich jederzeit treu meinen.

6 6. Choral

Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
der du Herr aller Herren bist;
beschirm dein arme Christenheit,
dass sie dich lob in Ewigkeit.

*Text: Luke 24:29 (1); anon. (2, 4, 5);
Nikolaus Selnecker (3); Martin Luther (6)*

4. Recitative

Darkness has prevailed
in many places.
But wherefore has this come to pass?
Simply because the lowly and the mighty
have not walked in righteousness
before Thee, O God,
and have violated their Christian duty.
Therefore hast thou removed the candlestick
out of his place.

5. Aria

Jesus, let us gaze on Thee,
that we might not
tread the paths of sin.
Let the light
of Thy Word shine more brightly upon us,
and truly signify Thee always.

6. Chorale

Prove Thy might, Lord Jesus Christ,
O Thou who art the Lord of Lords;
shield Thy poor Christendom,
that all Christians might praise Thee eternally.

For Easter Tuesday

Epistle Acts 13:26-33

Gospel Luke 24:36-47

BWV 134

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß (1724)

7 1. Recitativo: Tenor, Alt

Tenor

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß,
empfindet Jesu neue Güte
und dichtet nur auf seines Heilands Preis.

Alt

Wie freuet sich ein gläubiges Gemüte.

8 2. Aria: Tenor

Auf, Gläubige, singet die lieblichen Lieder,
euch scheint ein herrlich verneuetes Licht.

Der lebende Heiland gibt selige Zeiten,
auf, Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,
bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht.

9 3. Recitativo: Tenor, Alt

Tenor

Wohl dir, Gott hat an dich gedacht,
o Gott geweihtes Eigentum;
der Heiland lebt und siegt mit Macht
zu deinem Heil, zu seinem Ruhm
muss hier der Satan furchtsam zittern
und sich die Hölle selbst erschüttern.
Es stirbt der Heiland dir zugut

BWV 134

A heart that knows its Jesus to be living

1. Recitative

Tenor

A heart that knows its Jesus to be living
feels Jesus' new kindness
and meditates only on his Saviour's worth.

Alto

How happy is a believing soul.

2. Aria

Arise, believers, sing the sweet songs,
a glorious new light shines on you.

The living Redeemer bestows on you blessed times;
arise, you souls, you must prepare an offering
and pay your obligation to the Highest with thanks.

3. Recitative

Tenor

How fortunate are you, God has thought of you,
who are God's hallowed property;
the Saviour lives and conquers with might
to bring you salvation; to His glory
Satan must now fear and tremble,
and hell itself be shaken.
The Saviour dies for your sake

und fähret vor dich zu der Höllen,
sogar vergießet er sein kostbar Blut,
dass du in seinem Blute siegst,
denn dieses kann die Feinde fällen,
und wenn der Streit dir an die Seele dringt,
dass du alsdann nicht überwunden liegst.

Alt

Der Liebe Kraft ist vor mich ein Panier
zum Heldenmut, zur Stärke in den Streiten:
Mir Siegeskronen zu bereiten,
nahmst du die Dornenkrone dir,
mein Herr, mein Gott, mein auferstandnes Heil,
so hat kein Feind an mir zum Schaden teil.

Tenor

Die Feinde zwar sind nicht zu zählen.

Alt

Gott schützt die ihm getreuen Seelen.

Tenor

Der letzte Feind ist Grab und Tod.

Alt

Gott macht auch den zum Ende unsrer Not.

10 4. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Wir danken und wir preisen dein brünstiges Lieben
und bringen ein Opfer der Lippen vor dich.

Der Sieger erwecket die freudigen Lieder,
der Heiland erscheint und tröstet uns wieder
und stärket die streitende Kirche durch sich.

and for your sake journeys to hell;
He even sheds His precious blood
that you might conquer in His blood,
for this can overcome the enemy,
and when the struggle threatens your soul,
will cause you not to be vanquished.

Alto

The power of love is for me a banner
for heroism, for strength amid the struggle.
To fashion for me the conqueror's crown
Thou didst accept the crown of thorns,
my Lord, my God, my risen Saviour,
thus can no enemy now ever harm me.

Tenor

Though the enemy be numerous.

Alto

God protects the souls that are faithful to Him.

Tenor

The last enemy is the grave and death.

Alto

God fashions that too to end our distress.

4. Aria (Duet)

We thank and praise Thee for Thy fervent love
and with our lips bring Thee an offering.

The victor utters songs of joy,
the Saviour appears and comforts us still
and strengthens the disputing church
through Himself.

11 5. Recitativo: Tenor, Alt*Tenor*

Doch würke selbst den Dank in unserm Munde,
 in dem er allzu irdisch ist;
 ja schaffe, dass zu keiner Stunde
 dich und dein Werk kein menschlich Herz vergisst;
 ja, lass in dir das Labsal unsrer Brust
 und aller Herzen Trost und Lust,
 die unter deiner Gnade trauen,
 vollkommen und unendlich sein.
 Es schließe deine Hand uns ein,
 dass wir die Wirkung kräftig schauen,
 was uns dein Tod und Sieg erwirbt,
 und dass man nun nach deinem Auferstehen
 nicht stirbt, wenn man gleich zeitlich stirbt,
 und wir dadurch zu deiner Herrlichkeit eingehen.

Alt

Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott,
 und preiset deine Huld und Treu;
 dein Auferstehen macht sie wieder neu,
 dein großer Sieg macht uns von Feinden los
 und bringet uns zum Leben;
 drum sei dir Preis und Dank gegeben.

12 6. Coro

Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde,
 lobsinge dem Höchsten, du glaubende Schar.

Es schauet und schmecket ein jedes Gemüte
 des lebenden Heilands unendliche Güte,
 er tröstet und stellet als Sieger sich dar.

*Text: anon.***5. Recitative***Tenor*

But make us offer up thanks,
 that are now too earth-bound;
 and see to it, that a mortal heart
 at no time forgets Thee and Thy work;
 yea, let the comfort of our breast,
 and the joy and solace of every heart
 that trust in Thy mercy
 be perfect and unending in Thee.
 May Thy hand embrace us,
 that we may clearly perceive what
 Thy death and victory gain for us,
 that we, after Thy resurrection,
 do not die, though we die in life,
 and that we thereby enter Thy glory.
Alto
 All that is in our power exalts Thee, mighty God,
 and praises Thy grace and faith;
 Thy resurrection has renewed these things,
 Thy great victory frees us from our enemies
 and brings us into life;
 may praise, therefore, and thanks be given Thee.

6. Chorus

Ring out, ye heavens, rejoice, O earth,
 all praise to the Highest, O faithful throng.

Each soul sees and tastes
 our living Saviour's infinite kindness,
 as a victor He comes, and comforts us.

BWV 145*Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen (?1729)***13 1. Aria (Duetto): Tenor, Sopran***Jesus (Tenor), Seele (Sopran)**Jesus*

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen,
 mein Leben erhebet dein Leben empor.

Seele

Du lebest, mein Jesu, zu meinem Ergötzen,
 dein Leben erhebet mein Leben empor.

Beide

Die klagende Handschrift ist völlig zerrissen,
 der Friede verschaffet ein ruhig Gewissen
 und öffnet den Sündern das himmlische Tor.

14 2. Recitativo: Tenor

Nun fordre, Moses, wie du willst,
 das dräuende Gesetz zu üben,
 ich habe meine Quittung hier
 mit Jesu Blut und Wunden unterschrieben.
 Dieselbe gilt,
 ich bin erlöst, ich bin befreit
 und lebe nun mit Gott in Fried und Einigkeit,
 der Kläger wird an mir zuschanden,
 denn Gott ist auferstanden.
 Mein Herz, das merke dir!

BWV 145*I live, O heart, for your delight***1. Aria (Duet)***Jesus (Tenor), Soul (Soprano)**Jesus*

I live, O heart, for your delight,
 my life raises up your life.

Soul

Thou livest, O Jesus, for my delight,
 Thy life raises up my life.

Both

The handwriting of ordinances is blotted out,
 peace now brings a quiet conscience
 and opens to sinners the gate of heaven.

2. Recitative

Now order us, Moses, as you will,
 to practise the threatening law,
 I have my receipt here,
 signed with the blood and wounds of Jesus.
 And it holds good:
 I am redeemed, I am set free
 and live now with God in peace and unity;
 the plaintiff shall be thwarted by me,
 for God has arisen.
 My heart, remember this!

15 3. Aria: Bass

Merke, mein Herze, beständig nur dies,
wenn du alles sonst vergisst,
dass dein Heiland lebend ist;
lasse dieses deinem Gläuben
einen Grund und Feste bleiben,
auf solche besteht er gewiss.
Merke, meine Herze, nur dies.

16 4. Recitativo: Sopran

Mein Jesus lebt,
das soll mir niemand nehmen,
drum sterb ich sonder Grämen.
Ich bin gewiss
und habe das Vertrauen,
dass mich des Grabes Finsternis
zur Himmelsherrlichkeit erhebt;
mein Jesus lebt,
ich habe nun genug,
mein Herz und Sinn
will heute noch zum Himmel hin,
selbst den Erlöser anzuschauen.

17 5. Choral

Drum wir auch billig fröhlich sein,
singen das Halleluja fein
und loben dich, Herr Jesu Christ;
zu Trost du uns erstanden bist.
Halleluja!

Text: Picander

3. Aria

Remember but this, my heart, forever,
though you forget all else,
that your Saviour is alive;
let this be a firm foundation
for your belief,
for on this it shall stand secure.
Remember but this, my heart.

4. Recitative

My Jesus lives,
no-one shall take this from me,
and so I shall die without grieving.
I am assured
and have trust
that the darkness of the grave
shall raise me to heaven;
my Jesus lives,
I am now satisfied,
my heart and mind
shall even today go up to heaven
to gaze on the Redeemer

5. Chorale

Thus we are justly cheerful,
singing our fine Alleluia
and praising Thee, Lord Jesus Christ;
Thou art arisen to comfort us.
Alleluia!

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

Katharine Arken oboe

Being in the churches in East Germany brings tears to my eyes. When I was a child we lived in West Germany, but on the Eastern border; my aunt lived in the East, so I grew up knowing the restrictions, and sometimes we heard shots across the border. My mother was often sad as it was very difficult to go over to visit relatives. My father was a Lutheran pastor, so I was aware of the church situation in the East. I had played in a concert in Eisenach in 1989, on the day their money was changed to Western currency; sitting in the same church in 2000 and now having access to churches we had not had access to before, where you know religion had not really been accepted, was extremely moving. I think the whole orchestra had a similar reaction to playing there.

It was a powerful experience to play such sad music before Easter, and then on Easter Sunday to experience this explosion of joy and life – I sound like a very religious person, but I'm not really! I sometimes wonder if religious music is the most profound music we have because it is written with the deepest feelings of love a composer can experience. And I wonder whether we can really express that because religion doesn't have the same role for us any more. We are not so afraid of God. Yet on the pilgrimage everyone was driven by the same spirit. John Eliot played a big role in this. I was deeply moved by how profoundly he got into the music. Music is a non-verbal activity: it makes strings vibrate in your heart. If you have a conductor with similar 'strings' it makes you give a lot more than you might otherwise, which is very rewarding as a player. To meet a conductor and other musicians who have similar musical souls –

things then suddenly happen. There was such a desire to do everything right; to understand what the words meant, where the stresses of the words were, even when we were to perform in England. I didn't do that many concerts, but those I did had a deep effect on me. I felt that the project brought out the very best in me and in the other performers. The players stood by me and supported me as I went through some very personal experiences that year, as we heard we would be able to adopt a little boy. This music touches on life and death, the meaning of life and renewal; we all grow up when exposed to this culture.

The pilgrimage turned into quite a spiritual experience, but it didn't necessarily change my playing. I've played for twenty years and I grew up singing Bach in children's choirs. However, the pilgrimage changed the way I think about the cantatas, so maybe that does change the way I play, but it is difficult to articulate – it is nothing as simple as changing the sound I make. As a result of the pilgrimage we thought back much more to how it would have been in Bach's day. There were passages that were very difficult, if not impossible – I'm thinking of the trumpets in BWV 66 No. 1 – we were all sweating blood for them! John Eliot pushed that tempo to the limit. He is not interested in the difficulties of the instruments, which is absolutely right. It doesn't matter if there are technically awkward passages: if the music demands it, that's how it should be played. If you play and sing a lot of Bach you have these effects up your sleeve, but it's so nice when someone asks for them, saying yes, that's right, more please: it's difficult and challenging to produce them, but it's good.