

11

For Quinquagesima
22 / 23 / 127 / 159

King's College Chapel, Cambridge

This concert was significant in several ways.

Firstly, it contained Bach's two 'test' pieces for the cantorship at St Thomas's in Leipzig, BWV 22 and BWV 23, designed to be performed either side of the sermon within a single service on 7 February 1723. Then Quinquagesima being the last Sunday before Lent, it was accordingly the final opportunity Leipzigers had of hearing music in church before the statutory *tempus clausum* that lasted until Vespers on Good Friday, and Bach seemed determined to leave them with music – four cantatas – that they wouldn't easily forget. Thirdly, by coincidence, in 2000 Quinquagesima fell on 5 March, thirty-six years to the day since I first conducted Monteverdi's *Vespers of 1610* in King's College Chapel as an

undergraduate. The Monteverdi Choir was born that night. I was pleased to be returning to King's for this anniversary, and to invite the four collegiate choirs from which I had recruited the original Monteverdians to join with us in the singing of the chorales at the start of the concert. Of these, the choirs of Clare and Trinity Colleges responded positively. King's Chapel seemed to work its unique Gothic alchemy on the music, though, as ever, one needed to be on one's guard against the insidious 'tail' of its long acoustic which can turn even the most robust music-making into mush.

St Luke's Gospel for Quinquagesima recounts two distinct episodes, of Jesus telling the disciples of his coming Passion and of sight restored to a blind man begging near Jericho. Bach deals with the first episode in BWV 22 **Jesus nahm zu sich die Zwölfe**, which, judging by the autograph score, looks as though it were composed at speed in Leipzig itself; and the second in BWV 23 **Du wahrer Gott und Davids Sohn**, which shows signs of having been pre-composed in Cöthen. BWV 22 incorporates dance rhythms and in its final chorale movement – an elegantly flowing *moto perpetuo* – pays stylistic homage to Johann Kuhnau, the previous Cantor of St Thomas's. It begins with a fluid *arioso* for tenor (*qua evangelist*) and bass (*qua vox Christi*) with oboe and strings, and then breaks into a skittish fugal chorus to point up the disciples' incomprehension in the memorable words 'and they understood none of these things, neither knew they the things which were spoken'. One could read into this an ironic prophecy of the way Bach's new Leipzig audience would react to his creative

outpourings over the next twenty-six years – in the absence, that is, of any tangible or proven signs of appreciation: neither wild enthusiasm, deep understanding nor overt dissatisfaction. Two dance-based arias follow: a grief-laden *gigue* in 9/8 for alto with oboe obbligato (No.2), a gentle plea to be allowed to accompany the Saviour on his spiritual journey to Jerusalem, and a *passepied* for tenor and strings (No.4), a prayer for courage and help in denying the flesh. The cantata concludes with a *piacevole* chorale setting over a 'walking' bass as a symbol of the disciples' journey to fulfilment – nothing to arouse any suspicions here, nor to ruffle any congregational feathers. Compared to some of the flowery words and unappetising imagery that Bach went on to set in his first year in office, this libretto is refreshingly straightforward and well-crafted – perhaps a 'set text' assigned to him by his clerical examiners?

BWV 23 is an altogether more solemn affair, and was written to be performed after the sermon and the distribution of communion. It has the feel of Passion music and indeed its concluding movement, a setting of the German *Agnus Dei*, seems to have been tacked on to a pre-existing cantata once Bach arrived in Leipzig for his audition (it had earlier belonged to his lost Weimar Passion setting and would be recycled for the hasty revival of his *St John Passion* in 1725). The cantata emphasises the way in which Jesus actively sought out the sick and handicapped – and therefore social outcasts – and healed them. Bach's opening movement is a slow duet in C minor for soprano and alto with twin oboe obbligati (there are two blind men in St Matthew's

account, 20:30-34). It is a long aria with a poignant appeal for compassion in the midst of misery, its chamber-like textures characteristic of Bach's Cöthen period – ornate and dense, and no easy listen for Bach's critical assessors. It is followed by an *accompagnato* for tenor and strings with the oboe/first violin playing the Lutheran *Agnus Dei* wordlessly. The original ending of this cantata was the swinging, rondo-like chorus 'Aller Augen warten, Herr, auf dich' (No.3), in which the blind men's prayer, now given to tenor and bass soloists, is interspersed with the seven-fold appearance of the text from Psalm 145, all upon a bass line tracing the contours of the opening melodic phrase of the *Agnus Dei*, now in G minor. Bach's decision to append his earlier Passion setting of the *Agnus Dei* as a slow, mostly homophonic chorale was surely strategically sound: it instantly displayed the breadth of his stylistic and exegetical scope to his future employers.

A press report, by a 'special correspondent', appeared in the Hamburg *Relationscourier*: 'On the past Sunday in the forenoon the prince-appointed Capellmeister of Cöthen, Mr Bach, gave an audition here in the Church of St Thomas in respect of the still vacant post of the Cantor, and the music he made on that occasion was highly praised by all those who judge such things.' Peter Williams has made the spicy suggestion that the 'special correspondent' could have been Bach himself – an early example of 'spin' and self-aggrandisement. *How* one would like to know from 'those who judge such things' whether they responded more favourably to the more conventional (utilitarian, even) BWV 22, reminiscent

of Kuhnau, or the more ingenious and sophisticated BWV 23, with its Neumeister-style verse divided initially, like an Italian sonata, into three movements dictated by compositional requirements and design rather than by the text.

If Bach's examiners had any lingering doubts as to the complexity of his music, or the charge of its being 'bombastic and confused' (as J A Scheibe was famously to describe it), what would they make of the later pair of cantatas composed for this same Sunday two and six years later, in 1725 (BWV 127) and 1729 (BWV 159)? What Laurence Dreyfus calls Bach's 'indomitable inventive spirit' led him during the course of the next few years – as we are discovering with each fresh instalment of weekly cantatas – to come up with a succession of works, each characterised by a colossally fertile musical brain and a prodigious musical imagination and capacity for invention, all held in check by an unparalleled technical mastery of the component parts; yet containing at the same time music that could appeal to the senses and nourish the spirit.

The opening movement of BWV 127 **Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott** is a case in point, an elegiac chorale fantasia in which Bach combines Paul Eber's hymn of 1562 with a text-less presentation of the Lutheran *Agnus Dei* and, in case that were not enough, several references in the basso continuo to the Passion chorale 'Herzlich tut mich verlangen'. There is nothing remotely bombastic or confused in Bach's composition of this movement; nor academic, smart-arsed or tendentious. It is arresting in its musical presentation of the dualism of God and man and the relationship of the individual

believer to Christ's cross and Passion. I took the radical step of asking the Clare and Trinity choirs to join in by adding the appropriate German words to the *Agnus Dei* strophes, since that reference would be lost on a contemporary non-Lutheran audience. With undergraduate sopranos and altos on opposite wings of the centrally arrayed Monteverdi Choir, the whole movement acquired the proportions of a choral triptych (or a mini 'Three Choirs Festival'); it sounded vibrant and stirring, and gave an inkling of how the *St Matthew Passion* might have sounded in the 1730s, its double chorus augmented by a third choir singing from the 'swallow's nest' gallery in St Thomas's. (For those who prefer their Bach untampered with, we have included the original version as an additional track, recorded at our final rehearsal.)

The following recitative for tenor links the individual's thoughts on death to the path prepared by Jesus' own patient journey towards his crucifixion and acts as a bridge from the F major chorus to the extended C minor 'sleep aria' (No.3). This is for soprano with oboe obbligato – plus staccato quaver reiterations by two recorders and a pizzicato bass line, the second occasion this year in which we have encountered Bach's use of pizzicato strings to represent funeral bells. Then just in case anyone happened to have nodded off in this mesmeric and ravishing aria, Bach calls for a trumpet to add to the full string band in a grand, tableau-like evocation of the Last Judgement (No.4), replete with triple occurrences of a wild 6/8 section when all hell is let loose in true Monteverdian *concitato* ('excited') manner. Theologically and musically this is highly

complex, sophisticated and innovative. It is also against the run of play of Bach's second Leipzig cycle, where several factors combine to limit the available opportunities of experimentation with new forms: (a) the more uniform character of his libretti compared with the Biblical compilations of his earlier cantatas; (b) the self-imposed task of composing new church music each week and maintaining that rhythm well into the second year; (c) the standardisation of cantata form caused by the popularity of the Neumeister type (chorus – recitative – aria – chorus); and (d) the frequent lack of imagination shown by several of his librettists. Later on, of course he *did* experiment, or, as Gillies Whittaker puts it, 'we find examples where he seems to be reaching out to those plastic and connected groups of movements with which Mozart achieved such miracles in his operatic finales.'

The seven sub-sections of BWV 127 No.4 are a good example: in essence this pairing of accompanied recitative and aria is made up of three alternating sections. First, there is an opening restless *accompagnato* with no discernible tonal centre, for trumpet and strings, painting the Day of Judgment. Next, an *arioso* in G minor ('Fürwahr, fürwahr') quoting the choral melody on which the cantata is founded, and finally the 6/8 section with scurrying strings and trumpet fanfares to illustrate man's rescue from the violent bonds of death. It is in this last section that Bach quotes – or pre-echoes – the spectacular double chorus 'Sind Blitze, sind Donner' from the *St Matthew Passion*. Now, if the chorus predates the bass aria, that has fascinating implications for re-dating the *St Matthew*, which

until 1975 was thought to have been composed for Good Friday 1729, but since then has been brought forward by two years. Was Bach already composing the *St Matthew* in 1724/1725, during the time he was engaged in composing his second *Jahrgang* of chorale cantatas? If so, it raises the possibility that he conceived the *St Matthew* as a kind of 'chorale Passion', and certainly he makes rather more extensive use of four-part chorales in the *St Matthew* than in the *St John*, as well as writing extensive chorale movements to open and close Part I. But regardless of when precisely he began the *St Matthew*, it looks as if Bach's initial intentions at Leipzig were even more grandiose than scholars have hitherto supposed, and that at his appointment he set himself the task of presenting his *own* music, mostly newly-composed, some of it re-cast from his Weimar years, for at least the first two *Jahrgänge*, each cycle culminating with a Passion setting: highly controversial in the case of the *St John* in 1724, and in the case of the *St Matthew*, ground-breaking and far more time-consuming than he had expected, and needing therefore to be deferred for a further two years.

Last in this Quinquagesima programme was BWV 159 **Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem**, a five movement *Stück* to a text by Picander first performed on 27 February 1729. It opens *in medias res*, as it were, with a dialogue for Jesus (the bass soloist) proclaiming the words in St Luke (18:31) 'Behold, we go up to Jerusalem', and the Christian soul (alto) imploring the Saviour to avoid the fate before him ('the cross is already prepared... the fetters await Thee'). The alto is accompanied by

all the strings, while the bass's words are given over a disjointed 'walking' bass which stops after the drop of a seventh as though Jesus pauses on his journey, turns to his disciples and tries to alert them to his approaching trial and death. Again one senses an instant affinity with the *St Matthew Passion* – the same Magdalene-like outpouring of grief and outrage ('Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!'), the same librettist and the same elevated tone and intensity of expression.

The similarities continue with the second movement, a flowing 6/8 aria for alto and continuo with the sixth verse of the celebrated Passion chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden' by Paul Gerhardt (1656) sung above it by the sopranos. The fourth movement opens with the words 'Es ist vollbracht' – that Bach should have set these words twice, first in the *St John Passion* and then in this cantata, both so memorably and each time with such overwhelming but distinctive pathos, is something to marvel at. In this cantata version in B flat, for oboe, strings and bass soloist, time seems almost to stand still – even when the singer's words are 'Now shall I hasten' – radiating a solemn peace achieved through Christ's resignation to his fate. This may be partly a function of the exceptional richness of Bach's harmonic language – a frequent stressing of the subdominant key, even the subdominant of the subdominant! The final chorale sets a stanza of Paul Stockmann's Passiontide poem 'Jesu Leiden, Pein und Tod' (1633) to Vulpius' tender melody, with wonderfully satisfying chromatic harmonies over a lyrical bass line.

© John Eliot Gardiner 2006
From a journal written in the course of the
Bach Cantata Pilgrimage

Kantaten für Quinquagesima (Estomihi)

King's College Chapel, Cambridge
Dieses Konzert war in vielerlei Hinsicht bedeutsam. Zum einen enthielt es die beiden ‚Prüfungsstücke‘ Bachs für das Amt des Kantors an der Leipziger Thomaskirche, BWV 22 und BWV 23, die gemeinsam in einem Gottesdienst am 7. Februar 1723, jeweils vor und nach der Predigt, aufgeführt werden sollten. Da zum anderen Quinquagesima der letzte Sonntag vor der Fastenzeit war, bot sich den Leipzigern vor der vorgeschriebenen, *tempus clausum* genannten Karenzzeit, die bis zur Vesper am Karfreitag dauern würde, die letzte Gelegenheit, Musik in der Kirche zu hören, und Bach schien entschlossen, sie mit Musik – vier Kantaten – in die Fastenzeit zu schicken, die sie nicht so leicht vergessen würden. Drittens fiel Quinquagesima 2000 zufällig auf den 5. März, an dem ich sechszwanzig Jahre zuvor als Student zum ersten Mal Monteverdis *Vesper* von 1610 in der King's College Chapel dirigiert hatte. Der Monteverdi Choir wurde an jenem Abend gegründet. Ich freute mich, an diesem Jahrestag zur King's Chapel zurückzukehren und die Chöre des College, aus denen ich die ersten Monteverdi-Sänger rekrutiert hatte, einzuladen, mit uns gemeinsam die Choräle zu Beginn des Konzerts zu singen. Die King's Chapel schien auf die Musik mit ihrer einzigartigen gotischen Alchemie zu wirken, wengleich man sich, wie immer, vor dem heimtückischen ‚Schwanz‘ ihres langen Nachhalls

zu hüten hatte, der selbst das bodenständigste Musizieren zu verschulzen drohte.

Das Lukas-Evangelium für Quinquagesima erzählt zwei verschiedene Episoden, zum einen wie Jesus den Jüngern die ihm bevorstehende Passion ankündigt, zum anderen wie ein blinder Bettler in der Nähe von Jericho wieder sehend gemacht wird. Bach verarbeitet die erste Episode in BWV 22 **Jesus nahm zu sich die Zwölfe**, dessen autographe Partitur darauf hindeutet, dass das Werk in aller Eile in Leipzig komponiert wurde; und die zweite in BWV 23 **Du wahrer Gott und Davids Sohn**, das vermuten lässt, es sei schon in Köthen entstanden. BWV 22 verwendet Tanzrhythmen und zollt in seinem abschließenden Chorsatz – einem elegant fließenden *moto perpetuo* – Johann Kuhnau, seinem Vorgänger an der Thomaskirche, stilistischen Tribut. Das Werk beginnt mit einem flüssigen Arioso für Tenor (Evangelist) und Bass (*vox Christi*) mit Oboe und Streichern und bricht in einen nervösen fugierten Chor aus, der das Unverständnis der Jünger in dem denkwürdigen Kommentar zusammenfasst: ‚Sie aber vernahmen der [Worte] keines und wussten nicht, was da gesaget war‘. Man könnte in diesen Satz eine ironische Prophezeiung hineinlesen, wie Bachs neues Leipziger Publikum im Laufe der folgenden sechszwanzig Jahre auf seine schöpferischen Verlautbarungen reagieren würde – da immerhin greifbare Indizien oder Beweise für eine ihm entgegengebrachte Würdigung fehlen: weder rasende Begeisterung noch tiefes Verständnis oder offene Missbilligung. Zwei auf Tänzen basierende Arien folgen: Eine grambeladene Gigue im 9/8-Takt für Alt mit obligater Oboe (Nr. 2), eine behutsam

vorgetragene Bitte, den Heiland auf seiner spirituellen Reise nach Jerusalem begleiten zu dürfen, und ein Passeped für Tenor und Streicher (Nr. 4), ein Gebet um Mut und Hilfe im Bestreben, dem Fleisch zu entsagen. Die Kantate schließt mit einem *piacevole* Choralatz über einem Laufbass, der ein Symbol für den Weg der Jünger zur Erfüllung ist – nichts, was hier Argwohn wecken oder die Gemeinde aus der Fassung hätte bringen können. Im Vergleich zu manchen blumenreichen Texten und unerfreulichen Bildern, die Bach im weiteren Verlauf seines ersten Amtsjahres vertonte, ist dieses Libretto erfrischend direkt und handwerklich solide – vielleicht ein ‚vorgegebener Text‘, den ihm seine klerikalen Prüfer zugeteilt hatten?

BWV 23 ist alles in allem sehr viel feierlicher angelegt und sollte nach der Predigt und Austeilung des Abendmahls aufgeführt werden. Es wirkt wie Passionsmusik, und in der Tat scheint Bach den abschließenden Satz, eine Vertonung des deutschen *Agnus Dei*, einer bereits existierenden Kantate aufgepfropft zu haben, kurz nachdem er zu seiner Aufnahmeprüfung in Leipzig erschienen war (er scheint zu der verloren gegangenen Vertonung seiner Weimarer Passion zu gehören und würde 1725 in der eiligen Überarbeitung seiner *Johannes-Passion* noch einmal verwertet werden). Die Kantate betont, wie sich Jesus ausdrücklich den Kranken und Behinderten – und daher Außenseitern der Gesellschaft – zuwendet und sie heilt. Bachs Eingangssatz ist ein langsames Duett in c-moll für Sopran und Alt mit zwei obligaten Oboen (Matthäus 20, 30–34 berichtet von zwei Blinden), eine lange Arie, die inmitten von Elend auf ergreifende Weise an das

Mitgefühl appelliert und deren kammermusikartiges Geflecht für Bachs Köthener Zeit typisch ist – reich ausgeschmückt und dicht und keine leichte Kost für Bachs kritische Gutachter. Ihr folgt ein *Accompagnato* für Tenor und Streicher, worin die Oboe und erste Violine das lutherische *Agnus Dei* ohne begleitenden Text spielen. Der ursprüngliche Schluss dieser Kantate war der schwungvolle, rondoartige Chor ‚Aller Augen warten, Herr, auf dich‘ (Nr. 3), worin das Gebet des Blinden, nun von Tenor und Bass gesungen, siebenmal durch den Text aus Psalm 145 unterbrochen wird, jedes Mal auf einer Basslinie, die, nun in g-moll, die Konturen der einleitenden melodischen Phrase des *Agnus Dei* nachzeichnet. Bachs Entschluss, seine frühere Passionsvertonung des *Agnus Dei* als langsamen, vorwiegend homophonen Choral anzufügen, war sicher eine strategisch vernünftige Entscheidung: Sie zeigte seinen zukünftigen Dienstherren auf Anhiob sein breites stilistisches und exegetisches Spektrum.

Ein Pressebericht, durch einen ‚Sonderkorrespondenten‘, erschien im Hamburger *Relationscourier*: ‚Am verwichenen Sonntage Vormittage machte der Hochfürstl. Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe, und ist desselben damalige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden.‘ *Wie gern* hätte man von jenen Leuten wissen mögen, ‚welche dergleichen ästimiren‘, ob sie das recht konventionelle (vielleicht nur auf den Nutzen ausgerichtete) BWV 22, das an Kuhnau erinnerte, geneigter aufnahmen – oder das eher raffinierte und spitzfindige BWV 23, dessen

Aufteilung der Anfangsverse im Stile Neumeisters in drei Sätze, wie eine italienische Sonate, nicht so sehr vom Text, sondern von kompositorischen und strukturellen Erfordernissen diktiert war.

Wenn Bachs Prüfer hinsichtlich der Komplexität seiner Musik Zweifel gehabt oder sie als ‚schwülstig oder verworren‘ disqualifiziert haben mögen (wie J. A. Scheibes berühmte Notiz andeutet), welche Reaktion hat dann wohl das spätere Kantatenpaar ausgelöst, das zwei und sechs Jahre später, 1725 BWV 127 und 1729 BWV 159, für diesen Sonntag komponiert wurde? Was Laurence Dreyfus Bachs ‚unbezähmbaren Schöpfergeist‘ nannte, führte im Laufe der nächsten Jahre dazu – wie wir bei jeder neuen Folge der wöchentlich zu liefernden Kantaten feststellen –, dass der Komponist mit Werken hervortrat, von denen jedes einzelne seine ungeheure Musikalität und seinen unerschöpflichen Ideenreichtum bewies und dessen einzelne Bestandteile durch eine unvergleichliche technische Meisterschaft in Schach gehalten wurden, die jedoch gleichzeitig Musik enthielten, welche die Sinne ansprach und den Geist nährte.

Der Anfangssatz von BWV 127 **Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott** ist dafür ein typisches Beispiel, eine elegische Choralfantasie, in der Bach Paul Ebers Lied von 1562 mit einer textlosen Darbietung des lutherischen *Agnus Dei* und, falls das nicht reichen sollte, einigen Hinweisen im Basso continuo auf den Passionschoral ‚Herzlich tut mich verlangen‘ kombiniert. In Bachs Komposition dieses Satzes gibt es nichts, was auch nur entfernt ‚schwülstig oder verworren‘ wäre, auch nicht akademisch, besserwisserisch oder tendenziös. Sie ist fesselnd in ihrer

musikalischen Darstellung des Dualismus zwischen Gott und den Menschen und der Beziehung des einzelnen Gläubigen zum Kreuz und Leiden Christi. Ich entschied mich für die radikale Lösung und bat die Clare und Trinity Choirs, bei den Strophen des *Agnus Dei* den entsprechenden deutschen Text beizusteuern, denn dieser Bezug wäre für ein modernes, nicht-lutherisches Publikum unverständlich. Mit Studenten aus dem Collegechor, Sopran- und Tenorsängern, die einander gegenüber zu beiden Seiten des in der Mitte befindlichen Monteverdi Choir aufgestellt waren, erhielt der ganze Chorsatz die Proportionen eines Triptychons (oder der Miniaturausgabe eines Three Choirs Festival!); es klang lebendig und mitreißend und ließ ahnen, wie die *Matthäus-Passion* in den 1730er Jahren geklungen haben mochte, als der Doppelchor durch einen dritten Chor ergänzt wurde, die vom ‚Schwalbennest‘ aus, der Empore in der Thomaskirche sangen. (Für Hörer, die ihren Bach ohne fremde Manipulationen bevorzugen, haben wir die ursprüngliche Fassung, die bei unserer letzten Probe aufgenommen wurde, als Zugabe beigefügt.)

Das sich anschließende Rezitativ für Tenor verknüpft die Gedanken des einzelnen Menschen über den Tod mit dem Weg, den Jesus ‚mit Geduld zu seinem Leiden‘ nach Golgatha gehen wird, und dient als Überleitung aus dem F-dur-Chor in eine ausgedehnte ‚Schlaf-Arie‘ in c-moll (Nr. 3). Diese ist für Sopran mit obligater Oboe vorgesehen, dazu staccato wiederholte Achtel auf zwei Blockflöten und das Pizzicato einer Basslinie – das zweite Mal in diesem Jahr, dass wir bei Bach Streichern begegnen, deren Pizzicato ‚Sterbeglocken‘ schildert. Sollte es

denn geschehen sein, dass jemand in dieser mesmerischen, hinreißend schönen Arie eingenickt ist, so ruft Bach die Trompete auf den Plan, die zusammen mit der Streichergruppe eine grandiose, tableauartige Vorausschau auf das Jüngste Gericht gibt (Nr. 4). Diese besteht aus drei einander abwechselndem Abschnitten: einem einleitenden ruhelosen *Accompagnato* ohne eindeutig auszumachendes tonales Zentrum, einem *Arioso* in g-moll („Fürwahr, fürwahr“), das die Chormelodie zitiert, auf der die Kantate basiert, und schließlich einem schnellen 6/8-Teil, dessen huschende Streicher und Trompetenfanfaren die Errettung des Menschen aus den gewaltigen Fesseln des Todes schildern. In theologischer und musikalischer Hinsicht ist das eine höchst komplexe, subtile und neuartige Ausdeutung.

Im dritten dieser drei Abschnitte zitiert Bach aus dem spektakulären Doppelchor ‚Sind Blitze, sind Donner‘ aus der *Matthäus-Passion* – oder lässt ihn anklingen. Wenn der Chor tatsächlich früher entstanden sein sollte als die Bass-Arie, so hat das interessante Konsequenzen für die Neudatierung der *Matthäus-Passion*, von der man bis 1975 annahm, sie sei für Karfreitag 1729 komponiert worden, die seitdem aber zwei Jahre zurückdatiert wird. Hat Bach die *Matthäus-Passion* schon 1724/25 komponiert, in der Zeit als er mit dem zweiten Jahrgang seiner Choralkantaten befasst war? Wenn das zutrifft, dann besteht die Möglichkeit, dass er die *Matthäus-Passion* als eine Art ‚Choralpassion‘ geplant hatte. Auf jeden Fall verwendet er in der *Matthäus-Passion* vierstimmige Choräle sehr viel häufiger als in der *Johannes-Passion*, und auch seine Chorsätze, die

den ersten Teil eröffnen und beschließen, sind sehr viel umfangreicher. Doch abgesehen davon, zu welchem Zeitpunkt er genau seine *Matthäus-Passion* begonnen hat, scheinen Bachs ursprüngliche Absichten in Leipzig noch viel ehrgeiziger gewesen zu sein, als viele Wissenschaftler bislang vermutet haben, und bei seiner Ernennung stellte er sich wohl die Aufgabe, seine *eigene* Musik darzubieten, meist neu komponierte, ein Teil davon überarbeitet aus seinen Weimarer Jahren, zumindest in den ersten beiden Jahrgängen, von denen jeder als Höhepunkt eine Passion enthielt: sehr kontrovers 1724 im Fall der *Johannes-Passion* und im Fall der *Matthäus-Passion* wegweisend und viel zeitaufwendiger, als er erwartet hatte, weshalb sie zwei weitere Jahre aufgeschoben werden musste.

Als Abschluss sah dieses Quinquagesima-Programm BWV 159 **Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem** vor, ein fünfsätziges Stück auf einen Text von Picander, das am 27. Februar 1729 uraufgeführt worden war. Es beginnt gewissermaßen *in medias res* mit einem Dialog zwischen Jesus (den Bass-Solisten), der die Worte aus dem Lukas-Evangelium (18, 31) spricht: ‚Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem‘, und der Seele des Christen (Alt), die den Heiland anfleht, diesen Weg nicht zu gehen: ‚Dein Kreuz ist dir schon zugericht‘... die Bande warten dein‘. Der Alt wird von allen Streichern begleitet, während die Worte des Basses mit einem bruchstückhaften Laufbass unterlegt sind, der nach einem Septimensprung abwärts plötzlich einhält, als bliebe Jesus stehen, wende sich zu seinen Jüngern um und versuche, sie auf die ihm bevorstehende Prüfung und seinen Tod vorzubereiten. Wieder ist sofort die Nähe zur

Matthäus-Passion zu spüren – das gleiche, an Magdalena erinnernde Ergießen von Gram und Empörung („Ach Golgatha, unsel’ges Golgatha!“), derselbe Librettist, der gleiche ehrhabene Ton, die gleiche Intensität des Ausdrucks.

Die Ähnlichkeiten setzen sich im zweiten Satz fort: Eine fließende 6/8-Arie für Alt und Continuo gleicht dem sechsten Vers des berühmten Passionschorals ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ von Paul Gerhardt (1656), der von den darüber liegenden Sopranstimmen gesungen wird. Der vierte Satz beginnt mit den Worten ‚Es ist vollbracht‘ – dass Bach diese Worte zweimal vertont hat, einmal in der *Johannes-Passion* und dann in dieser Kantate, beide Male auf so denkwürdige Weise und mit einem überwältigenden, doch unverwechselbaren Pathos, ist erstaunlich. In dieser Version der Kantate in B, für Oboe, Streicher und Bass solo, scheint die Zeit fast still zu stehen, ein feierlicher Friede durchstrahlt das Werk, wenn Christus sich in sein Schicksal ergibt. Das mag zum Teil auf den ungewöhnlichen Reichtum von Bachs harmonischer Sprache zurückzuführen sein – eine häufige Betonung der Tonart der Subdominante, sogar der Subdominante der Subdominante! Der abschließende Choral ist die Vertonung einer Strophe von Paul Stockmanns Passionsgedicht ‚Jesu Leiden, Pein und Tod‘ (1633) zu der zarten Melodie von Vulpius mit wunderbar beglückenden chromatischen Harmonien über einer lyrischen Basslinie.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For Quinquagesima

CD 11

Epistle 1 Corinthians 13:1-13

Gospel Luke 18:31-43

BWV 22

Jesus nahm zu sich die Zwölfe (1723)

1. Arioso: Tenor, Bass e Coro

Tenor

Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:

Bass

Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem, und es wird alles vollendet werden, das geschrieben ist von des Menschen Sohn.

Chor

Sie aber vernahmen der keines und wussten nicht, was das gesaget war.

BWV 22

Jesus took unto Him the twelve

1. Arioso and Chorus

Tenor

Jesus took unto Him the twelve, and said unto them,

Bass

Behold we go up to Jerusalem, and all things that are written by the prophets concerning the Son of Man shall be accomplished.

Chorus

And they understood none of these things, neither knew they the things which were spoken.

2. Aria: Alt

Mein Jesu, ziehe mich nach dir,
ich bin bereit, ich will von hier
und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehn.

Wohl mir, wenn ich die Wichtigkeit
von dieser Leid- und Sterbenszeit
zu meinem Troste kann durchgehends
wohl verstehn!

3. Recitativo: Bass

Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen,
denn Fleisch und Blut verstehet ganz und gar
nebst deinen Jüngern nicht, was das gesaget war.
Es sehnt sich nach der Welt und nach
dem größten Haufen;

sie wollen beiderseits, wenn du verkläret bist,
zwar eine feste Burg auf Tabors Berge bauen;
hingegen Golgatha, so voller Leiden ist,
in deiner Niedrigkeit mit keinem Auge schauen.
Ach! kreuzige bei mir in der verderbten Brust
zuvörderst diese Welt und die verbotne Lust,
so werd ich, was du sagst, vollkommen
wohl verstehen
und nach Jerusalem mit tausend Freuden gehen.

4. Aria: Tenor

Mein Alles in allem, mein ewiges Gut,
verbessere das Herze, verändre den Mut;
schlag alles darnieder,
was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!
Doch wenn ich nun geistlich ertötet da bin,
so ziehe mich nach dir in Friede dahin!

2. Aria

My Jesus, draw me unto Thee,
I am prepared, and will from hence
to Jerusalem, to Thy passion.
Happy me,
if I can wholly understand the importance
of this time of death and pain for my own comfort!

3. Recitative

My Jesus, draw me on, and I shall come,
for flesh and blood cannot comprehend at all,
like Thy disciples, the words Thou didst utter.
Men yearn for the world and the company
of the multitude;
they desire, when Thou art transfigured,
to erect a mighty fortress on Tabor's mountain,
but not to gaze on Golgotha,
so full of the suffering of Thy lowliness.
Ah, crucify in my corrupted breast,
before all else, this world and its forbidden desires,
and I shall wholly understand Thy words
and journey to Jerusalem with a thousand joys.

4. Aria

My all in all, my eternal treasure,
reform my heart, transform my courage,
strike down everything
that resists this denial of the flesh!
But when I am mortified in spirit,
then draw me to Thee in peace!

5 5. Choral

Ertöt uns durch dein Güte,
 erweck uns durch dein Gnad;
 den alten Menschen kränke,
 dass der neu' leben mag
 wohl hie auf dieser Erden,
 den Sinn und all Begehren
 und G'danken hab'n zu dir.

*Text: Luke 18:31, 34 (1); Elisabeth Kreuziger (5);
 anon. (2-4)*

BWV 23

Du wahrer Gott und Davids Sohn (1723)

6 1. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Du wahrer Gott und Davids Sohn,
 der du von Ewigkeit in der Entfernung schon
 mein Herzeleid und meine Leibespein
 umständlich angesehn, erbarm dich mein!
 Und lass durch deine Wunderhand,
 die so viel Böses abgewandt,
 mir gleichfalls Hilf und Trost geschehen.

7 2. Recitativo: Tenor con Choral

Ach! gehe nicht vorüber;
 du, aller Menschen Heil,
 bist ja erschienen,
 die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen.
 Drum nehm ich ebenfalls an deiner Allmacht teil;
 ich sehe dich auf diesen Wegen,
 worauf man
 mich hat wollen legen,

5. Chorale

Mortify us through Thy goodness,
 awaken us through Thy grace;
 chasten in us the old man,
 that the new may live
 here upon this earth,
 turning his mind and desires
 and his thoughts to Thee.

BWV 23

Thou very God and David's son

1. Aria (Duet)

Thou very God and David's Son,
 Thou, who from eternity, hath from afar
 already seen all my body's pain
 and heart's distress, have mercy upon me!
 Grant through Thy wondrous hand,
 which has repelled so much evil,
 that I be given both help and comfort.

2. Recitative with instrumental chorale

Ah, do not pass me by;
 Thou, the Saviour of mankind,
 didst appear on earth
 to succour the sick and not the healthy.
 So I too share in Thy almighty power;
 I see Thee also along these paths,
 where
 people have tried to leave me,

auch in der Blindheit an.
 Ich fasse mich
 und lasse dich
 nicht ohne deinen Segen.

8 3. Coro

Aller Augen warten, Herr,
 du allmächtger Gott, auf dich,
 und die meinen sonderlich.
 Gib denselben Kraft und Licht,
 lass sie nicht
 immerdar in Finsternissen!
 Künftig soll dein Wink allein
 der geliebte Mittelpunkt
 aller ihrer Werke sein,
 bis du sie einst durch den Tod
 wiederum gedenkst zu schließen.

9 4. Choral

Christe, du Lamm Gottes,
 der du trägst die Sünd der Welt,
 erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 der du trägst die Sünd der Welt,
 erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 der du trägst die Sünd der Welt,
 gib uns dein' Frieden. Amen.

Text: anon.

even in my blindness.
 I compose myself
 and shall not leave Thee
 except Thou bless me.

3. Chorus

The eyes of all, O Lord,
 Thou almighty God, wait upon Thee,
 mine above all others.
 Give them strength and light,
 leave them not
 in darkness for evermore!
 Henceforth a sign from Thee
 shall be the beloved focus
 of all their labours,
 till Thou shalt at last through death
 decide once more to close them.

4. Chorale

Christ, Thou Lamb of God,
 who dost bear the sins of the world,
 have mercy on us!
 Christ, Thou Lamb of God,
 who dost bear the sins of the world,
 have mercy on us!
 Christ, Thou Lamb of God,
 who dost bear the sins of the world,
 grant us Thy peace. Amen.

10 1. Coro (Choral)

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,
 der du littst Marter, Angst und Spott,
 für mich am Kreuz auch endlich starbst
 und mir deins Vaters Huld erwarbst,
 ich bitt durchs bittere Leiden dein:
 Du wollst mir Sünder gnädig sein.

11 2. Recitativo: Tenor

Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet
 und wenn ein kalter Todesschweiß
 die schon erstarrten Glieder netzet,
 wenn meine Zunge nichts als nur durch
 Seufzer spricht
 und dieses Herze bricht:
 Genug, dass da der Glaube weiß,
 dass Jesus bei mir steht,
 der mit Geduld zu seinem Leiden geht
 und diesen schweren Weg auch mich geleitet
 und mir die Ruhe zubereitet.

12 3. Aria: Sopran

Die Seele ruht in Jesu Händen,
 wenn Erde diesen Leib bedeckt.
 Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,
 ich bin zum Sterben unerschrocken,
 weil mich mein Jesus wieder weckt.

1. Chorus (Chorale)

Lord Jesus Christ, true man and God,
 Thou, who didst bear torture, fear and scorn,
 finally to die for me upon the cross
 and win for me Thy father's grace,
 by Thy bitter suffering I beg Thee:
 have mercy on me for all my sins.

2. Recitative

When terror strikes at the final hour,
 and when death's chill sweat
 moistens my already rigid limbs,
 when my tongue utters nothing
 but sighs
 and this heart breaks:
 it is enough that faith knows
 that Jesus stands by me,
 who patiently draws near His passion
 and leads me too along the arduous path
 and prepares for me my resting place.

3. Aria

My soul is at rest in the hands of Jesus,
 when earth shall cover this body.
 Ah, call me soon, O funeral bells,
 I am unafraid of dying,
 for my Jesus shall wake me again.

13 4. Recitativo ed Aria: Bass

Wenn einstens die Posaunen schallen
 und wenn der Bau der Welt
 nebst denen Himmelsfesten
 zerschmettert wird zerfallen,
 so denke mein, mein Gott, im Besten;
 wenn sich dein Knecht einst vors Gerichte stellt,
 da die Gedanken sich verklagen,
 so wollest du allein,
 o Jesu, mein Fürsprecher sein
 und meiner Seele tröstlich sagen:

Fürwahr, fürwahr, euch sage ich:
 Wenn Himmel und Erde im Feuer vergehen,
 so soll doch ein Gläubiger ewig bestehen.
 Er wird nicht kommen ins Gericht
 und den Tod ewig schmecken nicht.
 Nur halte dich,
 mein Kind, an mich:
 Ich breche mit starker und helfender Hand
 des Todes gewaltig geschlossenes Band.

14 5. Choral

Ach, Herr, vergib all unsre Schuld,
 hilf, dass wir warten mit Geduld,
 bis unser Stündlein kömmt herbei,
 auch unser Glaub stets wacker sei,
 dein'm Wort zu trauen festiglich,
 bis wir einschlafen seliglich.

Text: Paul Eber (1, 5); anon. (2-4)

4. Recitative and Aria

When one day the trumpets shall sound,
 and when the world
 along with heaven's foundation
 shall be shattered and sunk in ruin,
 then think on me, my God, in the best way possible;
 when one day Thy servant stands before the court,
 where even thoughts accuse me,
 then may it be Thy wish,
 O Jesus, to intercede for me
 and speak with comfort to my soul:

Verily, verily, I say to you:
 when heaven and earth perish in fire,
 believers shall survive forever.
 They shall not be judged
 and shall not taste eternal death.
 Just cling
 to me, my child:
 I break with my strong and helping hands
 the powerful bonds of encompassing death.

5. Chorale

Ah, Lord, forgive us all our guilt,
 help us with patience to wait
 until our hour of death shall come,
 and may our faith be ever firm,
 to trust steadfastly in Thy Word,
 till we fall asleep in bliss.

15 1. Arioso: Bass e Recitativo: Alt

Sehet!

Komm, schau doch, mein Sinn,
wo geht dein Jesus hin?

Wir gehn hinauf

O harter Gang! hinauf?

O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!

Wie sauer wirst du müssen steigen!
gen Jerusalem.

Ach, gehe nicht!

Dein Kreuz ist dir schon zugericht',

wo du dich sollst zu Tode bluten;

hier sucht man Geißeln vor, dort bindt man Ruten;

die Bande warten dein;

ach, gehe selber nicht hinein!

Doch bliebest du zurücke stehen,

so müsst ich selbst nicht nach Jerusalem,

ach, leider in die Hölle gehen.

16 2. Aria: Alt con Choral: Sopran

Ich folge dir nach

Ich will hier bei dir stehen,

durch Speichel und Schmach;

verachte mich doch nicht!

am Kreuz will ich dich noch umfängen,

Von dir will ich nicht gehen,

bis dir dein Herze bricht.

dich lass ich nicht aus meiner Brust,

Wenn dein Haupt wird erlassen

im letzten Todesstoß,

1. Arioso and Recitative

Behold!

Come, behold, my heart,
where does your Jesus go?

We go up

O cruel path! Up?

O monstrous mountain, that my sins display!

How tough will your ascent be!
to Jerusalem.

Ah, do not go!

The cross is already prepared for Thee,

where Thou must suffer bloody death;

here they look for scourges, there they bind rods;

the fetters await Thee;

ah, do not Thyself enter in!

But if Thou wert to remain behind,

I myself would not have to journey to Jerusalem,

ah! but regrettably to hell.

2. Aria with Chorale

I follow Thy path

I shall stand by Thee,

through spittle and shame;

do not despise me!

I shall embrace Thee once more on the cross,

I shall not leave Thy side,

until Thy heart breaks.

I shall not let Thee leave my breast,

When Thy head turns pale

upon death's final stroke,

und wenn du endlich scheiden musst,

alsdenn will ich dich fassen,

sollst du dein Grab in mir erlangen.

in meinen Arm und Schoß.

17 3. Recitativo: Tenor

Nun will ich mich,

mein Jesu, über dich

in meinem Winkel grämen;

die Welt mag immerhin

den Gift der Wollust zu sich nehmen,

ich labe mich an meinen Tränen

und will mich eher nicht

nach einer Freude sehnen,

bis dich mein Angesicht

wird in der Herrlichkeit erblicken,

bis ich durch dich erlöset bin;

da will ich mich mit dir erquicken.

18 4. Aria: Bass

Es ist vollbracht,

das Leid ist alle,

wir sind von unserm Sündenfalle

in Gott gerecht gemacht.

Nun will ich eilen

und meinem Jesu Dank erteilen,

Welt, gute Nacht!

Es ist vollbracht!

and when Thou finally must part,

even then shall I enfold Thee,

Thou shalt find in me Thy tomb.

in my arms' embrace.

3. Recitative

Now shall I,

my Jesus, grieve

for you in my retreat;

the world might still consume

the venom of voluptuousness,

but I shall restore myself with weeping

and shall not yearn

for any pleasure,

until my countenance

has glimpsed Thee in Thy majesty,

until I have been redeemed through Thee;

then shall I find refreshment with Thee.

4. Aria

It is finished,

the pain is over,

from the Fall into sin we are now

justly restored to God.

Now shall I hasten

and give my thanks to Jesus,

world, good night!

It is finished!

19 5. Choral

Jesu, deine Passion
ist mir lauter Freude,
deine Wunden, Kron und Hohn
meines Herzens Weide;
meine Seel auf Rosen geht,
wenn ich dran gedenke,
in dem Himmel eine Stätt
mir deswegen schenke.

*Text: Luke 18:31 (1); Paul Gerhardt (2);
Paul Stockmann (5); Picander (1, 3-4)*

bwv 127: Appendix**20 Coro (Choral)**

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,
der du littst Marter, Angst und Spott,
für mich am Kreuz auch endlich starbst
und mir deins Vaters Huld erwarbst,
ich bitt durchs bittere Leiden dein:
Du wollst mir Sünder gnädig sein.

5. Chorale

Jesus, Thy passion
is unalloyed joy to me,
Thy wounds, Thy crown and scorn
are my heart's pasture;
my soul walks on roses
when I think of this:
that Thou dost prepare
a place in Heaven for me.

bwv 127: Appendix**Chorus (Chorale)**

Lord Jesus Christ, true man and God,
Thou, who didst bear torture, fear and scorn,
finally to die for me on the cross
and win for me Thy father's grace,
by Thy bitter suffering I beg Thee:
have mercy on me for all my sins.

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