

12

For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi
182 / 54 / 1

Walpole St Peter, Norfolk

An isolated concert – the third Sunday in Lent (March 26 this year), for which we must be content with a single cantata, the near-coincidence with the Feast of the Annunciation (March 25), and a remote fenland church, perhaps one of the most perfect early perpendicular churches in England: there was always something special about this concert, even in its planning. Exactly two years ago, as guests of the Prince of Wales at Sandringham, we had been given a guided tour of his favourite Norfolk churches. The one that took my eye was Walpole St Peter, the ‘Queen of the Marshlands’, with its elegant pointed arcades and slender columns, its pale oak box-pews and raised chancel, and the choir stalls with their beautifully carved poppy-heads. I felt instinctively that it was the

right venue for this particular trio of Lenten cantatas. But how could His Royal Highness have known when he chose to be the sponsor of BWV 1, not only that it was written for the Feast of the Annunciation but that he himself would be in residence at Sandringham that very weekend, and would therefore ask to attend our concert in person?

We assembled on the Saturday afternoon to rehearse the three cantatas (BWV 182, 54 and 1) in this ravishing but ice-cold church, the rain beating down on the roof and the bleak agricultural prairie land that is this corner of East Anglia. The sun came out on the Sunday and provided the magical ‘play of light on stone and wood’ which merited the five stars in Simon Jenkins’ book of *England’s Thousand Best Churches*. The Prince duly arrived and we greeted him with Thomas Arne’s Drury Lane arrangement of *God Save the King* (1745), played not in the usual ponderous and lugubrious way, but as an airy, light-footed *passepied*. It was a fitting prelude to the elegant Sonata with which Bach introduces BWV 182 **Himmelskönig, sei willkommen**, composed in 1714 when Palm Sunday coincided with the festival of the Annunciation. In effect the Sonata is a miniature French overture for solo violin and recorder in dialogue with a pizzicato accompaniment, faintly evocative of Christ’s donkey-ride to Jerusalem. With the magical moment when the strings play an *arco* swell for the first time, you sense yet again the *coup de foudre* of Bach’s first encounter with the music of his Italian contemporaries – Corelli, Vivaldi and others.

A madrigal-like welcome song for chorus (No.2) – and, as I see it, the idiomatic use of *concertisten*, with *ripienisten* joining as the strings and recorder enter –

suggests a growing throng come to salute Christ as God’s representative on earth. Seldom is Bach so freshly light-hearted. The music’s chamber proportions, gaiety and airiness seemed perfectly attuned to the building. There is only one recitative (No.3), and that is more like an *arioso*, yet three successive and contrasting arias which treat Christ’s forthcoming Passion as a source of spiritual inspiration, the bass (No.4) and tenor (No.6) addressing Christ directly, the alto (No.5) exhorting all Christians to come out to meet the Saviour as the Gospel relates, spreading ‘their garments in the way’ while ‘others cut down branches from the trees and strewed them in the way’.

Bach pits a solitary recorder against the alto soloist for this slow and extended *da capo* aria (with a slightly quicker ‘B’ section), its curving, descending phrases suggesting the bending of branches and prostration before the Saviour. To me it felt like a musical *Pietà*, the alto Mary figure cradling the Saviour in her arms – and there in the northwest corner of the church we found a rare English example of *Pietà* statuary. The tenor aria, with an active and sometimes tortured continuo line (C sharp minor in this transposed Leipzig version!), suggests a later Passion-tide mood. Several abrupt stops and restarts presage Jesus’ stumbling under the burden of the Cross while reflecting his disciples’ failure to follow him all the way ‘through weal and woe’.

The cantata ends with a pair of choruses, the first a motet-like chorale fantasia built around Vulpius’ fine melody (1609) to the authorised hymn of Palm Sunday, the second a sprightly choral dance that could have stepped straight out of a comic opera of

the period (and, come to that, would not seem totally out of place in Act I of Tchaikovsky’s *Eugene Onegin*). It needs the poise of a trapeze artist with the agility of a madrigalian gymnast – and is altogether captivating. With a church packed with such a variety of listeners – the Prince, his equerry, his detective and his house-party of thespians, Bach ‘pilgrims’ from London and Oxford, even one from Japan – one sensed even more forcibly than before the mystery of live performances of Bach’s music which evidently nourishes both performer and listener. You could *feel* the exhilaration.

Next came BWV 54 **Widerstehe doch der Sünde**, a twin-aria solo cantata for a deep-voiced alto (perfect for the amazing Nathalie Stutzmann), written possibly in the same year as *Himmelskönig* for the Third Sunday in Lent (Oculi), or a year later. It is scored for a five-part string ensemble with divided violas, and is based by Bach’s librettist Georg Christian Lehms on the Epistle to James: ‘Submit yourselves therefore to God. Resist the devil, and he will flee from you’. The first aria is spellbinding. Twice within the space of a year we find Bach opening a movement with a harsh dissonance, a dominant seventh chord over a tonic pedal point (the other occasion comes in the Advent cantata BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland*). It is a deliberate shock tactic to rouse his listeners to the need to ‘stand firm against all sinning, or its poison will possess you’. Was it also, one wonders, his way of announcing himself, two days after his appointment, as *Concertmeister* at the Weimar court? Bach creates a mood of urgent, unflinching resistance to the seductive, tenacious powers of evil. These he evokes in lyrically entwined violin lines which writhe and twist, then teeter for a whole bar in suspense

before tumbling down to an apparent repose, a clear symbol of the reprieve available to those who stand firm against sin. A deadly curse (illustrated by two abrupt re-entries of the violas on the same dominant seventh) awaits those who lose the will to resist. And just in case anyone was not paying attention, he maintains the strong and stubborn chord pulsation throughout. Of the thirty-two quavers of the opening four bars only four are consonances, all the rest being dissonances, twelve of them five-note chords!

The recitative which follows strips the masks from sin, which on closer inspection turns out to be 'but an empty shadow'. It is also a 'sharpened sword that pierces us through body and soul'. The second aria is cast as a four-part fugue, with an insinuating chromatic theme and a long, contorted counter-subject to portray the wily shackles of the devil. Did the piece really end there or have we lost a chorale somewhere along the line, if not at the very end then, perhaps, as a missing *cantus firmus*, a musical superscription to the fugue? It occurs to me that Bach uses precisely such a device (strophes of Paul Gerhardt's hymn 'Warum sollt' ich mich denn grämen') in his double-choir motet BWV 228 *Fürchte dich nicht*, very likely written around this time. Both fugues begin, intriguingly, with a descending chromatic figure. More striking still is the resemblance of the counter-subject to the theme in the last movement of BWV 63 *Christen, ätzet diesen Tag*, written for Christmas Day in Weimar in 1714. Suppose for a moment that *Widerstehe* was written the following year (and here, even the great Alfred Dürr sits on the fence); could it be that Bach was re-invoking his Christmas-tide appeal for grace ('Almighty God,

gaze graciously on the fervour of these humble souls!') in the Lenten cantata, to nullify the tempting beauty of sin ('outwardly wonderful') which the devil has invented?

The climax of this concert was the Annunciation cantata BWV 1 **Wie schön leuchtet des Morgenstern**, first performed in Leipzig in 1725, a year in which the Feast of the Annunciation and Palm Sunday coincided. It does not need much imagination to gauge the importance of this dual celebration, coming as it did towards the end of the fasting period of Lent during which no music would have been heard in church. Bach's second *Jahrgang* closed with this jubilant spring-time cantata (and might have been followed the next Friday by the first performance of the *St Matthew Passion* if only it had been completed on time). It was also the first cantata to be published in volume I (out of 45) of the Bach-Gesellschaft edition in 1850. One wonders what subscriber-composers like Schumann and Brahms must have made of the inventive and masterly way Bach wove his contrapuntal textures around one of the most stirring and best-known Lutheran hymns. The scoring is opulent, regal and 'eastern', redolent of the Epiphany cantata BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen* which we performed in Leipzig a couple of months ago, both in instrumentation – horns, oboes da caccia and strings (but no recorders this time) – and in metre – a dignified 12/8 ceremonial in F major for the opening chorale fantasia. It begins as an intimate Annunciation tableau, a gentle solo for the second violin answered by the whole band, then echoed in the dominant by both violins and thereafter by pairs of horns, oboes and violins, leading to a most

unceremonious 'knees-up': a one-and-a-half bar dance, then a rhapsodic display for the whole band over a pulsating series of octave F's in the bass line before the grand choral proclamation of Nicolai's tune is given out in long notes by the sopranos and (sometimes) the first horn.

As with BWV 182, the crowd's greeting is stirring and jubilant, especially at the movement's climax, 'highly and most splendidly sublime', only here the accent is on majesty and opulence, as in the three-fold repetition of 'reich von Gaben' ('rich in gifts'). I got the feeling that there was enough audience familiarity with the Nicolai hymn tune (in English it is known as 'How brightly shines the morning star') to elicit that 'invisible circle of human effort', as Yo Yo Ma describes it, when performers and listeners alike are engaged in a collective or communal act. It was a feeling that returned to me twenty-four hours later during a rock concert in the Royal Albert Hall in which Sting exchanged snatches of familiar songs with his adoring audience in a kind of litany. It is in moments like this, when there is a particularly strong bond between musicians and their listeners, that one gets a whiff of how these cantatas might have been received in Leipzig at their creation – or at least of how Bach *intended* them to be received.

The festive mood of this cantata persists, buoyant with dance rhythms: dignified ceremonial ones in this opening fantasia, flame-flickering ones in the first aria (for soprano with oboe da caccia), jubilant triple-time ones in the richly ornamented second aria (for tenor and, appropriately, 'the sound of strings'), and finally in a rousing four-part harmonisation of another of Nicolai's verses, this time with an outrageous descant

for the second horn. Ear-tingling and eye-pricking stuff, especially with shafts of spring sunlight piercing the clear glass windows of the church on cue for the appearance of the 'morning star'.

© John Eliot Gardiner 2006

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

Walpole St Peter, Norfolk

Ein einzelnes Konzert – am dritten Sonntag in der Fastenzeit (am 26. März in diesem Jahr), bei dem wir uns mit einer einzigen Kantate begnügen müssen, Mariä Verkündigung in unmittelbarer Nähe (25. März) und eine abgelegene Kirche in den Marshlands, vielleicht eine der schönsten Kirchen Englands im frühen Perpendikularstil: Bei diesem Konzert gab es immer eine Überraschung, sogar bei der Planung. Genau zwei Jahre vorher hatten wir, als Gäste des Prince of Wales in Sandringham, eine Führung durch seine Lieblingskirchen in Norfolk erhalten. Die Kirche, die mir besonders in Auge fiel, war Walpole St. Peter, ‚Queen of the Marshlands‘, mit ihren eleganten Spitzbögen, schlanken Säulen, geschlossenen Bänken aus heller Eiche, ihrem erhöhten Altarraum und geschnitztem Chorgestühl. Ich hatte sofort das Gefühl, dass dies genau der richtige Ort sein würde für diese besonderen drei Kantaten der Fastenzeit. Doch wie hätte Seine Königliche Hoheit wissen sollen, als sie geruhte, das Projekt BWV 1 zu unterstützen, dass dieses Werk nicht nur für Mariä Verkündigung geschrieben war, sondern dass er an diesem Wochenende in Sandringham zugegen sein und daher um die Einladung nachkommen würde, höchstpersönlich unserem Konzert beizuwohnen?

Wir trafen uns am Sonnabendnachmittag, um die drei Kantaten (BWV 182, 54 und 1) in dieser bildschönen, aber eiskalten Kirche zu proben, während

der Regen auf das Dach trommelte und auf das öde Acker- und Weideland, das diese Ecke Ostenglands prägt. Am Sonntag ließ sich die Sonne blicken und lieferte das ‚zauberhaft Spiel des Lichtes auf Stein und Holz‘, das der Kirche fünf Sterne in Simon Jenkins’ Buch über *England’s Thousand Best Churches* eingebracht hatte. Der Prince stellte sich pünktlich ein, und wir begrüßten ihn mit Thomas Arnes Arrangement für das Drury Lane Theatre von *God Save the King* (1745), das nicht in der üblichen schwerfälligen, trübsinnigen Manier gespielt wurde, sondern als luftiger, leichtfüßiger Passeped. Das Stück war ein passendes Präludium zu der eleganten Sonate, mit der Bach BWV 182 **Himmelskönig, sei willkommen** eröffnet, das 1714 komponiert wurde, als Palmsonntag und Mariä Verkündigung zusammenfielen. Die Sonate wirkt wie die Miniaturausgabe einer französischen Ouvertüre, Soloviolone und Blockflöte dialogisieren mit einer Pizzicato-Begleitung, die ein wenig an Jesu Eselritt nach Jerusalem erinnert. In dem magischen Augenblick, wenn die Streicher zum ersten Mal wieder *coll’arco* spielen und der Ton aufschwillt, spürt man noch einmal, was für eine Offenbarung die Begegnung mit der Musik seiner italienischen Zeitgenossen – Corelli, Vivaldi u.a. – für Bach gewesen sein muss.

Ein madrigalähnliches Willkommenslied für Chor (Nr. 2) – und, wie ich finde, eine idiomatische Verwendung von *concertisten* und *ripienisten*, wenn die Streicher und die Blockflöte einsetzen – deutet auf eine wachsende Menge hin, die sich einstellt, um Christus als Gottes Vertreter auf Erden willkommen zu heißen. Selten ist Bach auf eine so frische Weise unbeschwert. Die kammermusikähnlichen

Proportionen des Werkes, seine Fröhlichkeit und Unbekümmertheit schienen für das Gebäude wie geschaffen. Nur ein Rezitativ ist vorhanden (Nr. 3), und es ähnelt eher einem Arioso, dafür gibt es drei aufeinander folgende und im Charakter gegensätzliche Arien, in der die Leidenszeit, die Christus bevorsteht, als Quelle geistlicher Inspiration behandelt wird, vom Bass (Nr. 4) und Tenor (Nr. 6), die Christus direkt ansprechen, vom Alt (Nr. 5), der alle Christen aufruft, den Heiland in der Weise zu begrüßen, wie es im Evangelium berichtet wird: ‚Aber viel Volks breitete die Kleider auf den Weg. Die anderen hieben Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg‘.

Bach setzt in dieser langsamen und ausgedehnten Dacapo-Arie (mit geringfügig schnellerem B-Teil), deren sich windende, absteigende Phrasen andeuten, wie sich die Zweige neigen und die Menschen vor dem Heiland niederknien, eine einzelne Blockflöte gegen das Alt-Solo. Auf mich wirkte das wie eine musikalische Pietà, die Alt-Marienfigur, die den Heiland in ihren Armen wiegt – und wir fanden in der Nordwestecke der Kirche tatsächlich eine Pietà der englischen Bildhauerkunst. Die Tenor-Arie, von einer regen, zuweilen gequälten Continuolinie unterlegt (cis-moll in dieser transponierten Leipziger Fassung!) verweist auf eine Stimmung zu einem späteren Zeitpunkt während der Passion. Immer wieder abrupter Stillstand und Neubeginn – diese Abfolge deutet an, wie Jesus unter der Last des Kreuzes stolpert, während ihm seine Jünger auf dem langen Weg ‚durch Wohl und Weh‘ nicht folgen können.

Die Kantate endet mit zwei Chören, der erste eine motettenähnliche Choralfantasie, die um Vulpius’

schöne Melodie (1609) des für Palmsonntag bestimmten Liedes gebaut ist, der zweite ein munterer Chortanz, der auf direktem Wege einer heiteren Oper dieser Zeit hätte entnommen sein können. Dieser Tanz verlangt die Ausgeglichenheit eines Trapezkünstlers im Verbund mit der Agilität eines Madrigalgymnasten – und ist einfach faszinierend. In einer Kirche, die bis auf den letzten Platz mit einem so bunt gemischten Publikum besetzt war – der Prince of Wales, seine Stallmeister, sein Leibwächter, die Mimen seiner House-Party, Bach-, ‚Pilger‘ aus London und Oxford, sogar jemand aus Japan –, spürte man noch mehr als sonst das Geheimnis einer Live-Aufführung von Bachs Musik, die offensichtlich Interpret wie Hörer gleichermaßen Nahrung gibt. Die erhebende Stimmung war zu *fühlen*.

Als nächstes folgte BWV 54 **Widerstehe doch der Sünde**, eine Solokantate mit zwei Arien für tiefe Altstimme (der wunderbaren Nathalie Stutzmann geradezu auf den Leib geschrieben), vermutlich wie *Himmelskönig* im selben Jahr – oder ein Jahr später – für den Dritten Fastensonntag (Oculi) komponiert. Das Werk sieht ein fünfstimmiges Streicherensemble mit geteilten Bratschen vor und legt einen Text von Georg Christian Lehms zugrunde, der auf dem Brief an Jakobus basiert: ‚So seid nun Gott untertänig, widerstehet dem Teufel, so fliehet er vor euch‘. Die erste Arie ist überwältigend. Zweimal im Laufe eines Jahres beginnt Bach einen Satz mit einer schroffen Dissonanz, einem Dominantseptakkord über einem Orgelpunkt auf der Tonika (das zweite Mal in der Adventskantate BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland*). Es ist ein Schocktaktik, die den Hörer aufhorchen lassen und warnen soll: ‚Widerstehe doch

der Sünde, sonst ergreift dich ihr Gift'. War das auch, so fragt man sich, seine Art, sich zwei Tage nach seiner Ernennung zum *Concertmeister* am Weimarer Hof einzuführen? Bach schafft eine Atmosphäre dringlichen, unbeirrbar Widerstands gegen die verführerischen, beharrlichen Mächte des Bösen. Diese beschwört er in lyrischen Violinlinien herauf, die sich drehen und winden und ineinander verflechten, dann einen ganzen Takt lang in taumelnder Spannung verharren, bevor sie in eine scheinbare Ruhe taumeln, ein deutliches Symbol für die Gnadenfrist, die jenen gewährt wird, die sich der Sünde standhaft widersetzen. Ein tödlicher Fluch (dargestellt durch zwei abrupte Neueinsätze der Bratschen auf der gleichen Dominantseptime) erwartet jene, die den Willen zum Widerstand verlieren. Und für den Fall, dass jemand nicht richtig aufgepasst hat, behält Bach das mächtige, hartnäckige Pulsieren des Akkords unverändert bei. Von den zweiunddreißig Achtern der vier Anfangstakte sind nur vier Konsonanzen, alle übrigen sind Dissonanzen, zwölf davon Akkorde aus fünf Noten!

Das sich anschließende Rezitativ reißt der Sünde die Maske vom Gesicht, sie erweist sich bei näherem Hinsehen als ‚leerer Schatten‘. Sie ist auch ‚als wie ein scharfes Schwert, das uns durch Leib und Seele fährt‘. Die zweite Arie ist als vierstimmige Fuge angelegt, deren einschmeichelndes chromatisches Thema und ein langes, verzerrtes Gegen Thema die listigen Fesseln des Bösen beschreiben. War das wirklich der Schluss des Stückes oder haben wir irgendwo unterwegs einen Choral verloren, wenn nicht ganz am Ende, dann vielleicht als Cantus firmus, als musikalische Überschrift der Fuge? Mir fällt auf,

dass Bach genau einen solchen Kunstgriff (Strophen von Paul Gerhards Choral ‚Warum sollt‘ ich mich denn grämen‘) in seiner doppelchörigen Motette BWV 228 *Fürchte dich nicht* einsetzt, die offensichtlich auch um diese Zeit entstanden ist. Beide Fugen überraschen mit einer absteigenden chromatischen Figur zu Beginn. Noch erstaunlicher ist die Ähnlichkeit des Gegen Themas mit dem Thema im letzten Satz von BWV 63 *Christen, ätzt diesen Tag*, das für Weihnachten 1714 in Weimar geschrieben wurde. Nehmen wir einen Augenblick an (und hier will sich selbst der große Alfred Dürr nicht festlegen), *Widerstehe* sei im folgenden Jahr entstanden; könnte es sein, dass Bach sein weihnächtliches Flehen um Gnade (‚Höchster, schau in Gnaden an diese Glut gebückter Seelen!‘) in der Kantate der Fastenzeit wiederholt, um die verführerische Schönheit der Sünde (‚von außen wunderschön‘), die eine Erfindung des Teufels ist, für null und nichtig zu erklären?

Der Höhepunkt dieses Konzerts war die Kantate zu Mariä Verkündigung BWV 1 **Wie schön leuchtet des Morgenstern**, die 1725 in Leipzig uraufgeführt wurde, in einem Jahr, als Verkündigung und Palmsonntag auf einen Tag fielen. Es ist nicht viel Phantasie nötig, um die Bedeutung dieser doppelten Feier zu ermessen, die mit dem Ende der Fastenzeit kam, als in der Kirche wohl keine Musik zu hören war. Bachs zweiter *Jahrgang* schloss mit dieser jubelnden Frühlingskantate (auf die am folgenden Freitag die Uraufführung der *Matthäus-Passion* gefolgt wäre, hätte er sie rechtzeitig vollendet). Sie war auch die erste Kantate, die von der Bach-Gesellschaft im ersten Band (von 45) der Ausgabe von 1850 veröffentlicht wurde. Man fragt sich, wie

Subskribenten-Komponisten wie Schumann und Brahms mit Bachs einfallsreicher und meisterhafter Manier umgegangen sein mögen, einen der bewegendsten und bekanntesten Choräle Luthers mit seinen kontrapunktischen Texturen zu umweben. Die Partitur ist üppig, majestätisch und ‚östlich‘, sie erinnert an die Epiphaniaskantate BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen*, die wir ein paar Monate zuvor in Leipzig aufgeführt hatten, und das gilt für die Instrumentierung – Hörner, Oboen da caccia und Streicher (aber diesmal keine Blockflöten) – in gleicher Weise wie für das Metrum – ein würdiges Zeremoniell in F-dur im 12/8-Takt in der einleitenden Choralphantasie. Das Werk beginnt mit einem intimen Tableau, das die Verkündigung darstellt: Ein sanftes Solo für die zweite Violine wird von der ganzen Gruppe beantwortet, von den beiden Violinen und schließlich paarigen Hörnern, Oboen und Violinen in der Dominante echohaft wiederholt und führt zu einem recht unzeremoniellen ‚Schwof‘ – einen Tanz von anderthalb Takten sowie eine rhapsodische Darbietung für die ganze Kapelle über einer pulsierenden Folge von Fs der im Oktavabstand geführten Basslinie, bevor Nicolais Melodie in einem eindrucksvollen Chorsatz von den Sopranstimmen und (manchmal) dem ersten Horn in langen Noten präsentiert wird.

Wie in BWV 182 ist die Begrüßung durch die Menge mitreißend und voller Jubel, vor allem auf dem Höhepunkt des Satzes, ‚hoch und sehr prächtig erhaben‘, wo sich der Akzent auf die Majestät und Pracht verlagert, so bei der dreimaligen Wiederholung der Worte ‚reich von Gaben‘. Ich hatte den Eindruck, das Publikum war mit Nicolais Liedmelodie vertraut

genug, um diesen ‚unsichtbaren Kreis menschlicher Mühen‘ er stehen zu lassen, wie Yo Yo Ma es ausdrückte, wenn ausführende Musiker und Zuhörer auf gleiche Weise in eine gemeinsame oder gemeinschaftliche Handlung eingebunden sind. Es war ein Gefühl, das ich vierundzwanzig Stunden später bei einem Rockkonzert in der Royal Albert Hall noch einmal hatte, wo Sting ein paar Takte aus bekannten Songs mit seinem Publikum, das ihn anbetete, in einer Art Litanei austauschte. Es sind Augenblicke wie diese, wenn ein besonders starkes Band zwischen Musikern und ihren Hörern vorhanden ist, dass man eine kleine Vorstellung davon bekommt, wie diese Kantaten bei ihrer Uraufführung in Leipzig aufgenommen worden sein mögen – oder wenigstens wie Bach *wollte*, dass sie aufgenommen würden.

Die festliche Stimmung dieser Kantate bleibt in ihren heiteren Tanzrhythmen erhalten: mit würdevoller Zeremonie in dieser Eingangsfantasie, mit Flammen züngelnd in der ersten Arie (für Sopran mit Oboe da caccia), jubelierend im Dreiertakt in der reich verzierten zweiten Arie (für Tenor und, wie es sich gehört, den ‚Ton der Saiten‘) und schließlich in einer mitreißenden vierstimmigen Harmonisierung eines weiteren Textes von Philipp Nicolai, diesmal mit einer unerhörten Melodie für das zweite Horn. Musik, die in den Ohren klingt und zu Tränen rührt, zumal Strahlen der Frühlingssonne auf das Stichwort ‚Morgenstern‘ durch die klaren Glasfenster der Kirche blitzten.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi

CD 12

Epistle Philippians 2:5-11 / 1 Corinthians 11:23-32 (Palm Sunday);

Isaiah 7:10-16 (Annunciation); Ephesians 5:1-9 (Oculi)

Gospel Matthew 21:1-9 (Palm Sunday); Luke 1:26-38 (Annunciation);

Luke 11:14-28 (Oculi)

BWV 182

Himmelskönig, sei willkommen (1714/1724)

(For Palm Sunday/Annunciation)

1 1. Sonata

2 2. Coro

Himmelskönig, sei willkommen,
lass auch uns dein Zion sein!

Komm herein,
du hast uns das Herz genommen.

3 3. Recitativo: Bass

Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben;
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

BWV 182

King of Heaven, Thou art welcome

1. Sonata

2. Chorus

King of heaven, Thou art welcome,
let us also be Thy Zion!

Enter in,
Thou hast won our hearts.

3. Recitative

Lo, I come: in the volume of the book it is written
of me, I delight to do Thy will, O my God.

4 4. Aria: Bass

Starkes Lieben,
das dich, großer Gottessohn,
von dem Thron
deiner Herrlichkeit getrieben,
dass du dich zum Heil der Welt
als ein Opfer vorgestellt,
dass du dich mit Blut verschrieben.

5 5. Aria: Alt

Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid!
Tragt ein unbeflecktes Kleid
eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
sei dem König itzt geweiht.

6 6. Aria: Tenor

Jesu, lass durch Wohl und Weh
mich auch mit dir ziehen!
Schreit die Welt nur ‚Kreuzige!‘,
so lass mich nicht fliehen,
Herr, von deinem Kreuzpanier;
Kron und Palmen find ich hier.

7 7. Choral (Coro)

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
uns deswegen schenke.

4. Aria

It is your mighty love,
O great Son of God,
that has driven Thee
from the throne of Thy majesty,
and made Thee offer Thyself as a sacrifice,
to save the world,
and make a covenant with Thy blood.

5. Aria

Prostrate yourselves before the Saviour,
hearts of all Christians!
Clothe yourselves in a spotless robe
of your faith, and go out to meet Him.
May your body, your life and possessions
be dedicated now to the King.

6. Aria

Jesus, let me follow Thee
through weal and woe!
Though the world shout ‘Crucify!’
let me not abandon, Lord,
the banner of Thy cross;
crown and palm shall I find here.

7. Chorale (Chorus)

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 us.

8. Coro

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,
begleitet den König in Lieben und Leiden.

Er gehet voran
und öffnet die Bahn.

*Text: Salomo Franck (2, 4-6, 8); Psalm 40:7-8 (3);
Paul Stockmann (7)*

BWV 54

Widerstehe doch der Sünde (? 1714)
(For the Third Sunday in Lent (Oculi))

9. 1. Aria: Alt

Widerstehe doch der Sünde,
sonst ergreift dich ihr Gift.

Lass dich nicht den Satan blenden;
denn die Gottes Ehre schänden
trifft ein Fluch, der tödlich ist.

10. 2. Recitativo: Alt

Die Art verruchter Sünden
ist zwar von außen wunderschön;
allein man muss
hernach mit Kummer und Verdruss
viel Ungemach empfinden.
Von außen ist sie Gold;
doch, will man weiter gehn,
so zeigt sich nur ein leerer Schatten
und übertünchtes Grab.
Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,

8. Chorus

Let us thus enter joyful Salem,
attend the King in love and sorrow.

He leads the way
and prepares the path.

BWV 54

Stand firm against all sinning

1. Aria

Stand firm against all sinning,
or its poison will possess you.

Be not blinded by Satan;
for those who violate God's majesty
shall be felled by a deadly curse.

2. Recitative

Vile sinning seems,
in truth, outwardly wonderful;
but one must
thereafter, with sorrow and dismay,
experience much misery.
Outwardly sin is golden;
but if one looks more closely,
we see it is but an empty shadow,
a whited sepulchre.
It resembles Sodom's apples,

und die sich mit derselben gatten,
gelangen nicht in Gottes Reich.
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,
das uns durch Leib und Seele fährt.

11. 3. Aria: Alt

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
denn dieser hat sie aufgebracht;
doch wenn man ihren schnöden Banden
mit rechter Andacht widerstanden,
hat sie sich gleich davongemacht.

Text: Georg Christian Lehms

BWV 1

Wie schön leuchtet der Morgenstern (1725)
(For the Annunciation of the Blessed Virgin Mary)

12. 1. Coro

Wie schön leuchtet der Morgenstern
voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
die süße Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam,
hast mir mein Herz besessen,
lieblich,
freundlich,
schön und herrlich, groß und ehrlich,
reich von Gaben,
hoch und sehr prächtig erhaben.

and those who wed themselves to sin
shall never dwell in God's realm.
Sin is like a sharpened sword,
that pierces us through body and soul.

3. Aria

Those who commit sin are of the devil,
for he has invented sin,
but if one resists his vile shackles
with true devotion,
sin will straightaway take flight.

BWV 1

How beautifully gleams the morning star

1. Chorus

How beautifully gleams the morning star,
full of the Lord's mercy and truth,
the sweet root of Jesse!
Thou Son of David from Jacob's line,
my King and my Bridegroom,
hast taken possession of my heart,
sweet,
friendly,
beautiful and glorious, great and honest,
rich in gifts,
highly and most splendidly sublime.

13 2. Recitativo: Tenor

Du wahrer Gottes und Marien Sohn,
 du König derer Auserwählten,
 wie süß ist uns dies Lebenswort,
 nach dem die ersten Väter schon
 so Jahr' als Tage zählten,
 das Gabriel mit Freuden dort
 in Bethlehem verheißen!
 O Süßigkeit, o Himmelsbrot,
 das weder Grab, Gefahr, noch Tod
 aus unsern Herzen reißen.

14 3. Aria: Sopran

Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,
 die nach euch verlangende gläubige Brust!
 Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe
 der brünstigsten Liebe
 und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

15 4. Recitativo: Bass

Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht
 rührt meine Seele nicht;
 ein Freudenschein ist mir von Gott entstanden,
 denn ein vollkommenes Gut,
 des Heilands Leib und Blut,
 ist zur Erquickung da.
 So muss uns ja
 der überreiche Segen,
 der uns von Ewigkeit bestimmt
 und unser Glaube zu sich nimmt,
 zum Dank und Preis bewegen.

2. Recitative

Thou true Son of God and Mary,
 thou King of the elect,
 how sweet to us is this Word of Life,
 by which the earliest patriarchs
 both years and days did number,
 which Gabriel with gladness there
 in Bethlehem promised!
 O sweet delight, O bread of heaven
 that neither grave nor peril nor death
 can sunder from our hearts.

3. Aria

Fill, ye heavenly divine flames,
 the faithful breast that longs for you!
 Our souls feel the strongest desires
 of most ardent love
 and savour on earth celestial joy.

4. Recitative

No earthly brilliance, no bodily light
 can ever stir my soul;
 a joyous ray has come to me from God,
 because a perfect treasure,
 the Saviour's Body and Blood,
 is there for our delight.
 Therefore
 the abundant bliss,
 destined for us since eternity,
 and which our faith now embraces,
 must move us to thanks and praise.

16 5. Aria: Tenor

Unser Mund und Ton der Saiten
 sollen dir
 für und für
 Dank und Opfer zubereiten.
 Herz und Sinnen sind erhoben,
 lebenslang
 mit Gesang,
 großer König, dich zu loben.

17 6. Chorale

Wie bin ich doch so herzlich froh,
 dass mein Schatz ist das A und O,
 der Anfang und das Ende;
 er wird mich doch zu seinem Preis
 aufnehmen in das Paradeis,
 des klopf ich in die Hände.
 Amen!
 Amen!
 Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange,
 deiner wart ich mit Verlangen.

Text: Philipp Nicolai (1, 6); anon. (2-5)

5. Aria

Our mouths and the sound of strings
 shall prepare for Thee
 for ever and ever
 thanks and offerings.
 Heart and spirits are uplifted
 all our life
 with song,
 great King, to praise Thee.

6. Chorale

How truly glad I am
 that my treasure is the A and O,
 the beginning and the end;
 He shall, for His praise,
 receive me in Paradise,
 for which I clap my hands.
 Amen!
 Amen!
 Come, O lovely crown of joy, tarry not,
 I wait for Thee with longing.

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

Nathalie Stutzmann *alto*

'My life has always revolved around Bach. I have loved his keyboard works since I was a child, and I never start piano practice without a piece of Bach. I started a Bach society. The pen I am writing this with is a special edition Mont Blanc with Bach's face on the nib and his signature on the top. And had my dog been male, I'd certainly have called her Johann Sebastian!

Seriously, Bach is a source of constant wonder, and absolutely vital to me. He brings joy, comfort and the necessary consolation to every human being, and once you penetrate his musical universe it becomes a sort of drug, a daily fix for the soul. It is difficult to express just how happy I was when John Eliot Gardiner asked me to take part in the Bach Cantata Pilgrimage. The idea of celebrating Bach for an entire year seemed miraculous – a year of living with that sublime music, of performing it in magical locations steeped in history, of moving from the grand auditorium of the Concertgebouw in Amsterdam to those little churches buried in the English countryside and moreover, as for the cantata *Widerstehe doch der Sünde* on this recording, to sing in the glorious church of Walpole St Peter in the presence of the Prince of Wales, who had come to our concert from his home nearby. Taking part in this unforgettable experience with a wonderful group of musicians and a unique conductor was quite simply a dream, a profoundly enriching experience that will always be with me.'