

1

For Christmas Day
63 / 191

Herderkirche, Weimar

We arrived in Weimar to find the stalls of the Christmas market neatly laid out in the cobbled market square, encircling a ninety-foot Norway spruce. On one side was the painter Lucas Cranach's house; opposite it, the nineteenth-century granite *Rathaus*. At ninety degrees to the north there once stood the 'Red Castle' where Bach was employed as ducal organist; to the south the three hundred-year-old Elephant Hotel where we were staying. This was the habitual meeting place and watering hole of Bachs, Goethes and Schillers, with a balcony from which Hitler made rabble-rousing speeches. Just a few yards away there is a plaque

on a wall commemorating Adam Weldig, a singer at the ducal court who was Bach's landlord at the time of the birth of his two eldest sons. This juxtaposition is typical of the painful contrasts you find in this compact little town in the heart of Thuringia, celebrated for its cultural heroes: at one moment heralding its reputation as a centre of civilisation, at the next leading you to despair at the depths of human depravity. For less than eight kilometres from the marketplace, up in the beech-clad hills where Liszt liked to go for inspirational rambles, lies Buchenwald, the former concentration camp. It is one of the bleakest places imaginable, a place where no birds sing, as several of us discovered when we visited it on the morning of Christmas Eve 1999.

On Christmas Day we gathered in the town church

to launch our pilgrimage, united in believing Bach's music to be one of the touchstones of civilisation, to be treasured every time we hear or perform it. 'Etch this day in metal and marble!' is the injunction given at the start of BWV 63 **Christen, ätzet diesen Tag**. How could we fail to do so? Bach's music is overwhelming testimony to the strength and resilience of the human spirit, its refusal to be silenced or crushed. Our search for meaning, for answers to these glaring contradictions and intractable puzzles, had drawn us here together in the first place and was implicit in the very act of performing his music. The mid-twentieth-century death camps were, according to George Steiner, 'the transference of Hell from below the earth to its surface'. This alone makes it easier for us to comprehend the grim notion that mankind, in the words of Bach's librettist, is 'a fallen race... imprisoned and fettered by Satan's slavish chains'.

It felt peculiarly apt to start our pilgrimage with this stirring work, most probably first performed in Weimar on Christmas Day 1714, re-rooting it in its place of origin. Festive it certainly is, though in a very different way from the *Christmas Oratorio* of twenty years later, which we were also performing here. The cantata contains none of the usual Nativity themes: no cradle song, no music for the shepherds or for the angels, not even the standard Christmas chorales. It is an enigmatic work, much revived by Bach in his Leipzig years, with a text thought to be by Johann Michael Heineccius, a leading pastor in Halle who took an active interest in luring Bach there in 1713. It was later to be used as part of Halle's bicentennial celebrations of the Reformation in 1717. No autograph score survives, only a set of parts in the hand of Bach and his

pupil Johann Martin Schubart. Its opulent scoring – three oboes and bassoon and no less than *four* trumpets plus timpani in addition to the string ensemble – shows this to have been one of a handful of large-scale works too big to be accommodated in the choir loft of the *Himmelsburg*, the ducal chapel where most of Bach's Weimar cantatas were performed. From time to time the Duke, perhaps tiring of his court preacher, decided, it seems, to join the congregation in services held in the much larger town church of SS Peter and Paul. This allowed Bach to draw on the amalgamated forces of the ducal *Capelle* and the town musicians for grand ceremonial effects impossible within the chapel's cramped gallery.

It is a symmetrical work: two imposing outer choruses that balance secular dance (for instruments) and motet style (for voices) within a da capo framework flank twin *accompagnato* recitatives, one for alto and one for bass, two duets, the first with extended oboe obbligato, the second a triple rhythm dance-duet for alto and tenor, and a central recitative for tenor that tells us that 'the lion from David's line has appeared, His bow is drawn tight, His sword sharpened.' The first *accompagnato* (No.2), a ravishing movement for alto with strings, passes imperceptibly from meditative arioso to declamation and back again in the course of its thirty-two bars. The evident care that Bach lavished on this movement is clear, firstly from the way, following a tortuous passage in which voice and continuo struggle to free themselves from 'Satan's slavish chains', that Bach negotiates a heart-stopping transition from E minor to A major for the long-awaited balm of Jesus' birth, and secondly from his use of a diminished third to

effect a startling plummeting from A minor to F major illustrative of man's fallen state ('nach dem Verdienst zu Boden liegen').

The final chorus is a superb mosaic of interlocking structures and moods. It begins pompously with a short fanfare for the four trumpets and drums announcing the arrival of some dignitary – the Duke himself, perhaps? – and can surprise those not expecting signs of humour in Bach's church music. For it is followed by some irreverent tittering by the three oboes, passing from them, like Chinese whispers, to the strings. Was his wig askew? Great sweeping arcs of exuberant semiquaver scales precede the choir's entry with the fanfare motif 'Höchster, schau in Gnaden an' before the first of two permutation fugues. Both fugal subjects are reminiscent of Bach's double choir motets, *Der Geist hilft* (BWV 226) and *Fürchte dich nicht* (BWV 228), and both begin meditatively with voices alone and then expand via instrumental doubling to blazing trumpet-dominated climaxes. Just prior to the da capo comes a preposterous collective trill on the word *quälen*, to describe the futility of Satan's attempt to 'torment' us. As Schweitzer says, 'the devil strongly appeals to the musician Bach'. And to Cranach, he might have added. For there he is in the magnificent painting that dominates the Herderkirche altar – twice, in fact: in the background chasing man into the fires of hell, but in the foreground trodden underfoot, his tongue pierced by the staff of Christ's victory flag. In this Lutheran interpretation of the Crucifixion Christ, too, appears twice, once on the Cross, with a jet of blood from his pierced side falling on the head of Cranach himself (representing all believers), once

as the risen Christ, trampling both death and the devil. It is almost an allegorical representation of the town's chequered history, the never-ending struggle between the forces of good and evil, and it seemed the perfect backdrop to Bach's vivid retelling of the story of Christ's victory over the devil and the benefit of his birth for humanity, a theme that runs through all three of the Christmas cantatas he brought together for performance in Leipzig in 1723 (BWV 63, 40 and 64). But to the TV producer, filming our performances of the *Christmas Oratorio*, the Cranach painting was 'inappropriate' for a Christmas TV show: he even suggested that it be taken down or blanked out for the filming! Weimar's scars are not so easily eradicated.

The song of the angels at the birth of Jesus comprises the main text from Luke 2:14 in the Latin Christmas music that has come down to us as BWV 191 **Gloria in excelsis Deo**. The most likely occasion for its first performance was a special service of thanksgiving held in the University church in Leipzig on Christmas Day 1745 to celebrate the Peace of Dresden. The second Silesian war had just come to an end, the only time in his life that Bach had first hand experience of the horrors and suffering of war as Prussian troops occupied Leipzig and devastated its surroundings in the autumn of 1745. Three years later he still remembered it as 'the time we had – alas! – the Prussian invasion'. Sandwiched between the early morning mass in St Thomas's and the afternoon service in St Nicholas's, this service was one of those rare occasions when members of Bach's two best *Kantoreien* were available to perform together. This was an opportunity to allow his Leipzig audience to hear three movements (*Gloria – Domine*

Deus – Cum Sancto Spiritu) from the prodigious five-voiced *Missa* (BWV 232i) composed for the Dresden Court in 1733, hastily reassembled and condensed into a new triptych. Whereas the *Gloria* remained virtually unchanged, the other two movements were adapted and furnished with new texts, not without a slight awkwardness. In addition, his six-voiced Christmas *Sanctus* of 1724 was almost certainly revived at the same time. Was this occasion, then, the single trigger that detonated Bach's creative energy, leading in due course to the completion of the work we know as the *B minor Mass*? The concluding doxology, *Sicut erat in principio* (originally *Cum sancto*), takes off with a tremendous jolt of action, rather like the way a big dipper deceptively inches its way up then suddenly hurtles off. This is the cue for celebration in dance as much as in song, the throbbing pulsation of a single note passing to the upper strings, to the trumpets and finally to the woodwind, with a mounting sense of forward propulsion and ebullience.

© John Eliot Gardiner 2010

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

Kantaten für Weihnachten

Herderkirche, Weimar

Wir erreichten Weimar, wo auf dem Kopfsteinpflaster des Marktplatzes rund um eine achtundzwanzig Meter hohe Fichte die Buden des Weihnachtsmarktes hübsch in Reih und Glied aufgestellt waren – auf der einen Seite das Haus des Malers Lucas Cranach, diesem gegenüber das neugotische Rathaus aus Granitstein. Neunzig Grad nördlich dazu befand sich einst das 'Rote Schloss', Bachs erste Wirkungsstätte als Organist des Herzogs; südlich das dreihundert Jahre alte Hotel Elefant, wo wir untergebracht waren. Einst war es Szenetreffpunkt und Tränke der Bachs, Goethes und Schillers, und von einem Balkon aus hielt Hitler seine aufwieglerischen Reden. Wenige Meter weiter erinnerte eine Gedenktafel an Adam Weldig, der Sänger am herzoglichen Hof und Bachs Hauswirt war, als seine zwei ältesten Söhne geboren wurden. Dieses Nebeneinander ist typisch für die schmerzlichen Kontraste, die in dieser kleinen, für ihre kulturellen Exponenten gefeierten Stadt im Herzen Thüringens zu finden sind: In dem einen Augenblick verkündet sie ihren Ruhm als Kulturzentrum, im nächsten Moment lässt sie verzweifeln angesichts der Abgründe menschlicher Niedertracht. Weniger als acht Kilometer vom Markt entfernt liegt oben auf dem Ettersberg in einer hügeligen Waldgegend, wo sich Franz Liszt auf seinen Streifzügen gern inspirieren ließ, das frühere Konzentrationslager Buchenwald. Es ist einer der trostlosesten Orte, die

man sich vorstellen kann, wo bestimmt kein Vogel singen würde, wie einige von uns meinten, als wir es am Morgen des Heiligabend 1999 besichtigten.

Am ersten Weihnachtstag trafen wir uns in der Stadtkirche zum Auftakt unserer Pilgerreise, vereint in der Überzeugung, dass Bachs Musik zu den Prüfsteinen der Kultur gehöre, die es in Ehren zu halten gelte, wenn immer wir sie hören oder auf-führen. **Christen, ätzt diesen Tag** in Metall und Marmorsteine' lautet die Aufforderung zu Beginn von BWV 63. Wie hätten wir das nicht tun sollen? Bachs Musik ist ein überwältigendes Zeugnis für die Stärke und Ausdauer des menschlichen Geistes, für seine Weigerung, sich zum Schwingen bringen oder niederdrücken zu lassen. Unsere Suche nach Sinn, nach Antworten auf diese eklatanten Widersprüche und unlösbaren Rätsel hatte uns zuallererst an diesen Ort gezogen und lag allein schon in der Tatsache begründet, dass wir seine Musik aufführten. Die Todeslager aus der Mitte des 20. Jahrhunderts waren, wie George Steiner sagte, 'die Beförderung der Hölle aus einem Raum unter der Erde an ihre Oberfläche'. Allein dies macht es für uns einfacher, den grimmigen Unterton in den Worten von Bachs Librettisten zu verstehen, wenn er sagt, es gelte die Menschheit, die 'ein abgefallnes Volk' sei, 'von der Gefangenschaft und Sklavenketten des Satans zu erretten'.

Wir fanden es besonders passend, unsere Pilgerreise mit diesem zündenden Werk zu beginnen, das vermutlich am Weihnachtstag 1714 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt worden war, und es an seinem Ursprungsort wieder Wurzeln fassen zu lassen. Festlich ist es ganz gewiss, wenn auch auf andere Weise als das zwanzig Jahre später entstandene

Weihnachtsoratorium, das wir ebenfalls hier auf-führten. Die Kantate enthält keines der üblichen, mit Christi Geburt befassten Themen: kein Wiegenlied, keine Musik für die Hirten oder die Engel, nicht einmal die gängigen Weihnachtschoräle. Es ist ein rätselhaftes Werk, das Bach in seinen Leipziger Jahren häufig wiederaufführte, mit einem Text, als dessen Autor Johann Michael Heineccius vermutet wird, ein tonangebender Pfarrer in Halle, der alles daran setzte, Bach 1713 in diese Stadt zu locken. Die Kantate würde 1717 im Rahmen der Zweihundertjahrfeier der Reformation in Halle aufgeführt werden. Eine autografe Partitur ist nicht erhalten, nur ein Stimmensatz in Bachs Handschrift und der seines Schülers Johann Martin Schubart. Die üppige Besetzung – drei Oboen und Fagott und nicht weniger als vier Trompeten plus Pauken zusätzlich zum Streicherensemble – deutet darauf hin, dass es zu der Handvoll großangelegter Werke gehört, für deren Aufführung die Empore der herzoglichen Kapelle, von wo aus die meisten Weimarer Kantaten Bachs vorgetragen wurden, nicht ausreichend Platz geboten hätte. Von Zeit zu Zeit beschloss der Herzog offenbar, vielleicht weil er seinen Hofprediger leid war, die Gottesdienste zu besuchen, die in der viel größeren Stadtkirche St. Peter und Paul abgehalten wurden. Das bot Bach die Möglichkeit, neben den Kräften der herzoglichen Kapelle auch die Stadtmusiker einzusetzen und auf diese Weise eine festlichere Wirkung zu erreichen, als es in der beengten Himmelsburg, wie die Schlosskapelle genannt wurde, möglich gewesen wäre.

Die Kantate ist symmetrisch angelegt: Zwei eindrucksvolle äußere Chöre, in dem sich weltlicher Tanz (für die Instrumente) und Motettenstil (für die

Singstimmen) innerhalb eines Dacapo-Rahmens die Waage halten, umschließen zwei Accompagnato-Rezitative, das eine für Alt und das andere für Bass, zwei Duette, das erste mit einem ausgedehnten Oboenobligato, das zweite ein Tanzduett für Alt und Tenor im Dreiertakt, sowie ein mittleres Rezitativ für Tenor, das uns mitteilt: ‚Der Löw aus Davids Stamm ist erschienen, / sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt‘. Das erste Accompagnato (Nr. 2), ein hinreißender Satz für Alt mit Streichern, geht im Laufe seiner zweiunddreißig Takte von einem nachdenklichen Arioso zur Deklamation über und kehrt wieder zu der besinnlichen Stimmung zurück. Die Sorgfalt, die Bach diesem Satz angedeihen ließ, kommt deutlich zum Ausdruck, zunächst einmal in der Weise, wie er, nachdem sich Singstimme und Continuo gemüht haben, sich den ‚Sklavenketten des Satans‘ zu entwinden, für das langersehnte, durch Christi Geburt gewährte Labsal einen atemberaubenden Übergang von e-moll zu A-dur bewältigt, dann durch die Verwendung einer verminderten Terz, die einen erschreckenden Sturz von a-moll zu F-dur bewirkt, der auf die Situation der Menschen verweist, die rechtmäßig ‚nach dem Verdienst zu Boden liegen‘ müssten.

Der abschließende Chor ist ein herrliches Mosaik aus ineinander verketteten Strukturen und Stimmungen. Er beginnt pompös mit einer kurzen Fanfare für die vier Trompeten und Trommeln, die auf die Ankunft einer hochstehenden Persönlichkeit verweist – vielleicht der Herzog selber? – und könnte manche Hörer überraschen, die auf humoristische Einlagen in Bachs Kirchenmusik nicht gefasst sind. Denn es folgt ein respektloses Kichern der drei

Oboen, das wie Flüsterpost weiter zu den Streichern wandert. Saß seine Perücke schief? Weit ausgreifende Bögen aus quirligen Sechzehntelskalen gehen dem Chor voraus, der vor der ersten von zwei Permutationsfugen mit dem Fanfarenmotiv ‚Höchster, schau in Gnaden an‘ einsetzt. Beide Fugenthemen erinnern an Bachs doppelchörige Motetten *Der Geist hilft* (BWV 226) und *Fürchte dich nicht* (BWV 228), und beide beginnen in besinnlicher Stimmung nur mit den Singstimmen und erweitern sich dann auf dem Weg über instrumentale Verdopplung zu strahlenden, von der Trompete beherrschten Höhepunkten. Kurz vor dem Dacapo taucht bei dem Wort ‚quälen‘ ein wider-sinniger Triller aller Beteiligten auf, der die Sinnlosigkeit von Satans Machenschaften kommentiert. ‚Der Teufel ist dem Musiker Bach eine liebe Gestalt‘, hatte Albert Schweitzer geäußert. ‚Und dem Maler Cranach auch‘, hätte er hinzufügen können. Denn da gibt es diesen Mittelflügel des wunderbaren Altarbildes, das den Raum der Stadtkirche St. Peter und Paul (im Volksmund Herderkirche) dominiert – eigentlich zwei: Im Hintergrund wird der Mensch ins Höllenfeuer getrieben, im Vordergrund mit Füßen getreten, während der Stab der Siegesfahne dem Teufel die Zunge lähmt. In dieser lutherischen Interpretation der Kreuzigung erscheint auch Christus zweimal, einmal am Kreuz, mit einem Blutstrahl, der aus seiner durchbohrten Seite auf Cranachs Kopf spritzt (stellvertretend für alle Gläubigen), und einmal als der auferstandene Christus, der Tod und Teufel zertrampelt. Das ist fast eine allegorischen Darstellung der wechselvollen Geschichte dieser Stadt, des niemals endenden Kampfes der Mächte des Guten und Bösen, und es war wohl die perfekte Kulisse für

Bachs lebendige Nacherzählung der Geschichte von Christi Sieg über den Teufel mit Hinweis auf den Nutzen, den seine Geburt den Menschen gebracht hat – ein Thema, das alle drei Weihnachtskantaten durchzieht, die Bach 1723 an drei Weihnachtstagen in Leipzig aufführen ließ (BWV 63, 40 and 64). Der Fernsehproduzent allerdings, der unsere Aufführungen des *Weihnachtsoratoriums* filmte, fand das Cranach-Bild für eine Weihnachtssendung ‚ungeeignet‘, er schlug sogar vor, es zu entfernen oder bei den Filmaufnahmen auszublenden! Weimars Narben lassen sich nicht so einfach beseitigen.

Der Gesang der Engel bei Jesu Geburt umfasst im Wesentlichen den Text aus Lukas 2, 14 der lateinischen Weihnachtsmusik, die uns als BWV 191 **Gloria in excelsis Deo** überliefert ist. Der wahrscheinlichste Anlass zur Uraufführung dieser Kantate war ein besonderer Dankesgottesdienst, der am Weihnachtstag 1745 in der Leipziger Universitätskirche zur Feier des Dresdener Friedens stattfand. Der Zweite Schlesische Krieg war gerade beendet worden, die einzige Zeit in seinem Leben, dass Bach die Schrecken und Leiden eines Krieges aus erster Hand erlebte, als die preußischen Truppen im Herbst 1745 Leipzig besetzten und die Umgebung verwüsteten; drei Jahre später sprach er von der ‚Zeit [...], da wir leider! die Preußische Invasion hatten‘. Dieser Gottesdienst, eingeschoben zwischen der Frühmette in der Thomaskirche und dem Nachmittagsgottesdienst in St. Nikolai, war eine der seltenen Gelegenheiten, bei der Mitglieder der zwei besten Kantoreien Bachs verfügbar waren und gemeinsam auftreten konnten. Es war eine Möglichkeit, sein Leipziger Publikum drei Sätze (*Gloria – Domine Deus – Cum Sancto Spiritu*)

aus der wunderbaren fünfstimmigen, 1733 für den Dresdener Hof komponierten *Missa* (BWV 232) hören zu lassen, nun rasch neu zusammengestellt und zu einem neuen Triptychon verdichtet. Während das *Gloria* praktisch unverändert geblieben ist, wurden die übrigen beiden Sätze adaptiert und mit neuen Texten ausgestattet, nicht ohne eine gewisse Schwerfälligkeit. Gleichzeitig wurde höchstwahrscheinlich sein *Sanctus* von Weihnachten 1724 wieder aufgeführt. War diese Gelegenheit also der einzige Auslöser, der Bachs schöpferische Energie entzündete und zu gegebener Zeit zur Vollendung des Werkes führte, das wir als *h-moll-Messe* kennen? Der abschließende Lobgesang, *Sicut erat in principio* (ursprünglich *Cum sancto*), kommt mit einem gewaltigen Ruck in Gang, fast so wie eine Achterbahn, die sich zunächst täuschend langsam ein paar Zentimeter voranbewegt und dann plötzlich losrast. Das ist das Startsignal für eine Feier mit Tanz wie auch Gesang, der hämmernde Puls einer einzigen Note wandert zu den hohen Streichern, zu den Trompeten und schließlich zu den Holzbläsern und erweckt damit immer mehr den Eindruck vorwärts drängenden Überschwangs.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For Christmas Day

CD 1

Epistle Titus 2:11-14 / Isaiah 9:2-7

Gospel Luke 2:1-14

BWV 63

Christen, ätzet diesen Tag (1714)

1 1. Coro

Christen, ätzet diesen Tag
in Metall und Marmorsteine!
Kommt und eilt mit mir zur Krippe
und erweist mit frohen Lippen
euren Dank und eure Pflicht;
denn der Strahl, so da einbricht,
zeigt sich euch zum Gnadenscheine.

2 2. Recitativo: Alt

O sel'ger Tag! o ungemeines Heute,
an dem das Heil der Welt,
der Schilo, den Gott schon im Paradies
dem menschlichen Geschlecht verhieß,

BWV 63

Christians, engrave this day

1. Chorus

Christians, etch this day
in metal and marble!
Come and hasten with me to the manger
and show with joyous song
your gratitude and duty;
for the dawning radiance reveals itself
to you as the light of grace.

2. Recitativo

O blessed day! O wondrous day
on which the Saviour of the world,
the Shiloh promised by God in paradise
to the human race,

nunmehr sich vollkommen dargestellt
und suchet Israel von der Gefangenschaft
und Sklavenketten
des Satans zu erretten.
Du liebster Gott, was sind wir Armen doch?
Ein abgefallnes Volk, so dich verlassen;
und dennoch willst du uns nicht hassen;
denn eh wir sollen noch nach dem Verdienst
zu Boden liegen,
eh muss die Gottheit sich bequemen,
die menschliche Natur an sich zu nehmen
und auf der Erden
im Hirtenstall zu einem Kind zu werden.
O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!

3. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Gott, du hast es wohlgefüget,
was uns itzo widerfährt.
Drum lasst uns auf ihn stets trauen
und auf seine Gnade bauen,
denn er hat uns dies beschert,
was uns ewig nun vergnüget.

4. Recitativo: Tenor

So kehret sich nun heut
das bange Leid,
mit welchem Israel geängstet und beladen,
in lauter Heil und Gnaden.
Der Löw aus Davids Stamme ist erschienen,
sein Bogen ist gespannt,
das Schwert ist schon gewetzt,
womit er uns in vor'ge Freiheit setzt.

reveals himself completely
and seeks to save Israel
from being imprisoned and fettered
by Satan's slavish chains.
O most loving God! What are we, poor creatures?
A fallen race that has forsaken Thee.
And even then Thou dost not hate us;
for rather than let us, as we deserve,
writhe on the ground,
the Godhead itself deigns
to take on human shape,
and on earth
be born in a stable.
O incomprehensible, yet blessed dispensation!

3. Aria (Duet)

God, Thou hast well ordained
what for us now comes to pass.
Let us then ever trust in Him
and build upon His grace;
for He has bestowed on us this gift,
which causes us eternal joy.

4. Recitative

And so today,
the anguish and the pain
which beset and troubled Israel,
gives way to pure salvation and mercy.
The lion from David's line has appeared,
His bow is drawn tight,
His sword sharpened,
with these He shall bring us our former freedom.

5. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Ruft und fleht den Himmel an,
kommt, ihr Christen, kommt zum Reichen,
ihr sollt euch ob dem erfreuen,
was Gott hat anheut getan!
Da uns seine Huld verpfeget
und mit so viel Heil beleget,
dass man nicht g'nug danken kann.

6. Recitativo: Bass

Verdoppelt euch demnach, ihr heißen
Andachtsflammen,
und schlagt in Demut brünstiglich zusammen!
Steigt fröhlich himmelan
und danket Gott für dies, was er getan!

7. Coro

Höchster, schau in Gnaden an
diese Glut gebückter Seelen!
Lass den Dank, den wir dir bringen,
angenehme vor dir klingen,
lass uns stets in Segen gehn,
aber niemals nicht geschehn,
dass uns Satan möge quälen.

Text: ? Johann Michael Heineccius

5. Aria (Duet)

Call and implore heaven,
come, ye Christians, come to the dance,
you should rejoice
at God's deeds today!
For He has accorded us such grace,
bestowed on us such salvation,
more than we can thank him for.

6. Recitative

May then your ardent flames of devotion be
redoubled,
fall to your knees fervently in homage!
Rise joyously up to Heaven
and thank God for what He has done!

7. Chorus

Almighty God, gaze graciously on
the fervour of these humble souls!
May the thanks that we offer
be pleasing unto Thee;
may we ever walk in grace,
let it never come to pass
that Satan should torment us.

BWV 191

Gloria in excelsis Deo (?1745)

I. Teil

8 1. Coro

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

II. Teil

9 2. Aria (Duetto): Sopran, Tenor

Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.

10 3. Coro

Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen.

Text: Luke 2:14 (1); doxology (2-3)

BWV 191

Glory to God in the highest

Part I

1. Chorus

Glory to God in the highest. And on earth peace, good will toward men.

Part II

2. Aria (Duet)

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost.

3. Chorus

As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.

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

Julian Clarkson *bass*

It's not often that we confront, in a truly concentrated and yet protracted way, one of the most fundamental questions of our existence: what happens after this earthly life – this 'Jammertal', or vale of tears. But it was precisely this subject that we as musicians, and even more as ordinary and fragile human beings, were obliged to consider week after week in 2000, as Bach's music, with its words of consolation and joy, worked its extraordinary alchemy on our collective imaginations, steering us in the most encouraging but often labyrinthine way through the unique treasures that comprise the church cantatas.

The journey began in Weimar, a picture postcard of a place with Christmas snow and the Herderkirche hosting our festive concerts. It was here that I felt the first sharp and disturbing contrasts. As we ushered in Christmas day singing 'Christen, ätzet diesen Tag' alongside Cranach's magnificent altar triptych, with four blazing trumpets to enthral a crowded and rapt audience, it was hard to reconcile this jubilation with more haunting events in a forest known as Buchenwald a short distance away. Visiting that bleak place on Christmas morning with my family, the *raison d'être* for this extraordinary year's journey, though barely begun, seemed clear to me: that music, and especially Bach's, can transcend the worst of times.

Seven months later, on July 28, Bach's death day, we reached Iona, a cradle of Christianity without Bach associations. The weather was perfect. It was stark, barren and isolated from so much (though I keenly recall hearing news there of the Concorde disaster in Paris), and I couldn't help feeling that Bach would have loved the place, even with all twenty children

in tow! To sing 'O Jesu Christ, meins Lebens Licht' in the old ruined Abbey, and then to process to the graveyard outside, was profoundly moving, something I would recall when I listened to the same music at my father's funeral just two years later.

As we neared the end of our journey I realised wistfully that much of what we had sung might never be repeated. We threw these works of art back into packing boxes after each weekend like so much flotsam and made ready for the next instalment, but I realise that without John Eliot's unswerving advocacy, his unflagging energy and enthusiasm for this music, we would never have experienced the extent of Bach's genius in such a concentrated way and through such unusual means, and for this I am hugely grateful.