

Bach Cantatas  
Gardiner



CD 1 76:03 For the Fourth Sunday after Trinity

1-6 17:01 Ein ungefärbt Gemüte BWV 24  
7-12 14:41 Barmherziges Herze der ewigen Liebe BWV 185  
13-17 25:06 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 177

Magdalena Kožená *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*  
Paul Agnew *tenor*, Nicolas Teste *bass*

For the Fifth Sunday after Trinity

18-24 18:30 Gott ist mein König BWV 71  
(For the inauguration of the Mühlhausen town council)

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*  
Kobie van Rensburg *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage  
Tewkesbury Abbey, 16 July 2000  
Blasiuskirche, Mühlhausen, 23 July 2000 (BWV 71)

**BWV 24, 185, 177**

The Monteverdi Choir  
*Sopranos*  
Lucinda Houghton  
Angela Kazimierczuk  
Charlotte Mobbs  
Gill Ross  
Suzanne Flowers  
Katie Pringle

*Altos*  
Elinor Carter  
Richard Wyn Roberts  
Charles Humphries  
Timothy Kenworthy-  
Brown

*Tenors*  
Rory O'Connor  
John Bowley  
Simon Davies  
Nicolas Robertson

*Basses*  
Jonathan Brown  
Simon Oberst  
Daniel Jordan  
Christopher Foster

The English  
Baroque Soloists

*First Violins*  
Alison Bury  
Penelope Spencer  
Rebecca Livermore  
Debbie Diamond  
Deirdre Ward

*Second Violins*  
Lucy Howard  
Andrew Roberts  
Jane Gillie  
Catherine Ford

*Violas*  
Annette Isserlis  
Jane Rogers  
Colin Kitching  
Katie Heller

*Cellos*  
Richter van der Meer  
Ruth Alford  
Catherine Rimer

*Double Bass*  
Valerie Botwright  
Cecelia Bruggemeyer

*Flutes*  
Marten Root  
Rachel Beckett

*Oboes*  
Xenia Löffler  
James Eastaway  
Mark Baigent

*Bassoons*  
Alastair Mitchell  
Philip Turbett

*Horns*  
Susan Dent  
Gavin Edwards

*Trumpets*  
Gabriele Cassone  
Mark Bennett  
Paul Sharp

*Timpani*  
John Chimes

*Harp*  
How  
*Orga*  
Silas

### The Bach Cantata Pilgrimage

On Christmas Day 1999 a unique celebration of the new Millennium began in the Herderkirche in Weimar, Germany: the Monteverdi Choir and English Baroque Soloists under the direction of Sir John Eliot Gardiner set out to perform all Johann Sebastian Bach's surviving church cantatas in the course of the year 2000, the 250th anniversary of Bach's death.

The cantatas were performed on the liturgical feasts for which they were composed, in a year-long musical pilgrimage encompassing some of the most beautiful churches throughout Europe (including many where Bach himself performed) and culminating in three concerts in New York over the Christmas festivities at the end of the millennial year. These recordings were made during the course of the Pilgrimage.

**BWV 71, 131, 93, 88**

The Monteverdi Choir

*Sopranos*

Suzanne Flowers  
Emma Preston-Dunlop  
Charlotte Mobbs  
Joanne Lunn  
Belinda Yates  
Katie Pringle

*Altos*

Lucy Ballard  
Richard Wyn Roberts  
William Towers  
Angus Davidson

*Tenors*

John Bowley  
Rory O'Connor  
Nicolas Robertson  
Andrew Carwood

*Basses*

Christopher Foster  
Charles Pott  
Daniel Jordan  
Colin Campbell

The English

Baroque Soloists

*First Violins*

Alison Bury  
Penelope Spencer  
Rebecca Livermore  
Debbie Diamond  
Steven Jones

*Second Violins*

Lucy Howard  
Andrew Roberts  
Desmond Heath  
Hildburg Williams

*Violas*

Jane Rogers  
Colin Kitching  
Mairi Giske  
Emma Alter

*Cellos*

David Watkin  
Catherine Rimer

*Double Bass*

Markus Van Horn

*Recorders*

Rachel Beckett  
Marion Scott

*Oboes*

Xenia Löffler  
Mark Baigent  
Alexandra Bellamy

*Bassoon*

Philip Turbett

*Horns*

Roger Montgomery  
Gavin Edwards

*Trumpets*

Robert Vanryne  
Mike Harrison  
Paul Sharp

*Timpani*

David Corkhill

*Harpsichord*

Silas John Standage

*Organ*

Ian Watson

CD 2 62:12 **For the Fifth Sunday after Trinity**

1-5 23:14 Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir BWV 131  
(Occasion unspecified)

6-12 19:21 Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 93  
13-19 19:20 Siehe, ich will viel Fischer aussenden BWV 88

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*  
Kobie van Rensburg *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
Blasiuskirche, Mühlhausen, 23 July 2000

## **The Bach Cantata Pilgrimage**

### **Patron**

His Royal Highness,  
The Prince of Wales

### **Principal Donors**

The Dunard Fund  
Mr and Mrs Donald Kahn  
The Kohn Foundation  
Mr Alberto Vilar

### **Donors**

Mrs Chappell  
Mr and Mrs Richard Davey  
Mrs Fairbairn  
Ms Juliet Gibbs  
Mr and Mrs Edward Gottesman  
Sir Edwin and Lady Nixon  
Mr and Mrs David Quarmby  
Sir Ian and Lady Vallance  
Mr and Mrs Andrew Wong

### **Corporate Sponsors**

Gothaer Versicherungen  
Bank of Scotland  
Huth Dietrich Hahn  
Rechtsanwaelte  
PGGM Pensioenfonds  
Data Connection  
Jaffe Associates  
Singer and Friedlander

### **Charitable Foundations and Public Funds**

The European Commission  
The Esmée Fairbairn Trust  
The David Cohen Family  
Charitable Trust  
The Foundation for Sport  
and the Arts  
The Arts Council of England  
The Garfield Weston Foundation  
Lauchentilly Foundation  
The Woodcock Foundation  
The Monteverdi Society  
The Warden of the Goldsmiths'  
Company

The harpsichord used for the project, made by Andrew Wooderson, and the organ, made by Robin Jennings, were bought and generously made available to the Monteverdi by Sir David and Lady Walker (harpsichord) and Lord and Lady Burns (organ).

Our thanks go to the Bach Cantata Pilgrimage committee, who worked tirelessly to raise enough money to allow us to complete the project, to the Monteverdi staff, Polyhymnia's staff and, above all, to all the singers and players who took part in the project.

### **The Recordings**

The release of the Bach Cantata Pilgrimage recordings has been made possible by financial and other support from His Royal Highness the Prince of Wales, Countess Yoko Ceschina, Mr Kevin Lavery, The Nagaunee Foundation and many others who answered our appeal. We cannot name them all, but we are enormously grateful to them. For the help and advice in setting up Monteverdi Productions, our thanks to: Lord Burns, Richard Elliston, Neil Radford and Fiona Kinsella at Freshfields Bruckhaus Deringer, Thomas Hoerner, Chaz Jenkins, John Kennedy, Stephen Revell, and Richard Schlagman and Amanda Renshaw of Phaidon Press.

Recorded live in Tewkesbury Abbey on 16 July 2000, and the Blasiuskirche, Mühlhausen, on 23 July 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata  
*BWV 24, 185, 177:*

*Balance engineer:*  
Erdo Groot (Polyhymnia)

*Recording engineers:*  
Roger de Schot (Polyhymnia),  
Taco van der Werf (Eurosound)

*Tape editors:* Matthijs Ruijter,  
Erdo Groot

*BWV 71, 131, 93, 88:*

*Balance engineer:*  
Jean-Marie Geijsen (Polyhymnia)

*Recording engineers:*  
Carl Schuurbiens (Polyhymnia),  
Tiemen Boelens (Eurosound)

*Tape editors:* Ientje Mooij,  
Erdo Groot

Edition by Reinhold Kubik  
published by Breitkopf & Härtel

*Series executive producer:*  
Isabella de Sabata

Magdalena Kožená appears  
by kind permission of Deutsche  
Grammophon Gesellschaft

*Cover:* Pilgrim at Kumbh Mela  
festival, Haridwar, India, 1980

© Steve McCurry/

Magnum Photos

*Series design:* Untitled

*Booklet photos:* Steve Forrest  
(p.6); © Jarrold Publishing,

reproduced by kind permission  
of the publisher, and with

permission of the Vicar  
and Church Wardens of

Tewkesbury Abbey (p.8);

Constantin Beyer (pp.12 & 31)

*Übersetzung:* Gudrun Meier

© 2008 The copyright in this  
sound recording is owned by  
Monteverdi Productions Ltd  
© 2008 Monteverdi  
Productions Ltd  
Level 2, Hertsmere House  
2 Hertsmere Road  
London E14 4AB

[www.solideogloria.co.uk](http://www.solideogloria.co.uk)

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas  
Gardiner



# Johann Sebastian Bach 1685-1750

## Cantatas Vol 3: Tewkesbury/Mühlhausen

---

CD 1 76:03 For the Fourth Sunday after Trinity

---

17:01 Ein ungefärbt Gemüte BWV 24

---

- 1 (4:07) 1. *Aria: Alt* Ein ungefärbt Gemüte
- 2 (1:57) 2. *Recitativo: Tenor* Die Redlichkeit ist eine von den Gottesgaben
- 3 (2:44) 3. *Coro* Alles nun, das ihr wollet
- 4 (1:45) 4. *Recitativo: Bass* Die Heuchelei ist eine Brut
- 5 (4:26) 5. *Aria: Tenor* Treu und Wahrheit sei der Grund
- 6 (2:01) 6. *Choral* O Gott, du frommer Gott

14:41 Barmherziges Herze der ewigen Liebe BWV 185

---

- 7 (4:37) 1. *Aria (Duetto): Sopran, Tenor* Barmherziges Herze der ewigen Liebe
- 8 (2:05) 2. *Recitativo: Alt* Ihr Herzen, die ihr euch
- 9 (3:48) 3. *Aria: Alt* Sei bemüht in dieser Zeit
- 10 (0:59) 4. *Recitativo: Bass* Die Eigenliebe schmeichelt sich!
- 11 (1:58) 5. *Aria: Bass* Das ist der Christen Kunst
- 12 (1:15) 6. *Choral* Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

25:06 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 177

---

- 13 (7:01) 1. *Coro* Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
- 14 (6:16) 2. *Aria: Alt* Ich bitt noch mehr, o Herre Gott
- 15 (6:04) 3. *Aria: Sopran* Verleih, dass ich aus Herzensgrund
- 16 (4:27) 4. *Aria: Tenor* Lass mich kein Lust noch Furcht von dir
- 17 (1:17) 5. *Choral* Ich lieg im Streit und widerstreb

## For the Fifth Sunday after Trinity

---

18:30 Gott ist mein König BWV 71

---

(For the inauguration of the Mühlhausen town council)

- |    |        |   |
|----|--------|---|
| 18 | (2:03) | 1. <i>Coro</i> Gott ist mein König  |
| 19 | (3:36) | 2. <i>Aria: Tenor con Choral: Sopran</i> Ich bin nun achtzig Jahr             |
| 20 | (2:05) | 3. <i>Quartetto: Sopran, Alt, Tenor, Bass</i> Dein Alter sei wie deine Jugend |
| 21 | (2:57) | 4. <i>Arioso: Bass</i> Tag und Nacht ist dein                                 |
| 22 | (1:14) | 5. <i>Aria: Alt</i> Durch mächtige Kraft                                      |
| 23 | (3:11) | 6. <i>Coro</i> Du wollest dem Feinde  |
| 24 | (3:23) | 7. <i>Coro</i> Das neue Regiment  |

CD 2 62:12 For the Fifth Sunday after Trinity

---

23:14 Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir BWV 131

---

(Occasion unspecified)

- 1 (5:08) 1. *Coro* Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir
- 2 (4:51) 2. *Arioso: Bass con Choral: Sopran* So du willst, Herr, Sünde zurechnen
- 3 (3:08) 3. *Coro* Ich harre des Herrn
- 4 (6:13) 4. *Aria: Tenor con Choral: Alt* Meine Seele wartet auf den Herrn
- 5 (3:54) 5. *Coro* Israel hoffe auf den Herrn

19:21 Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 93

---

- 6 (5:58) 1. *Coro (Choral)* Wer nur den lieben Gott lässt walten
- 7 (1:49) 2. *Choral e Recitativo: Bass* Was helfen uns die schweren Sorgen?
- 8 (3:11) 3. *Aria: Tenor* Man halte nur ein wenig stille
- 9 (2:54) 4. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Er kennt die rechten Freudesstunden
- 10 (2:07) 5. *Choral e Recitativo: Tenor* Denk nicht in deiner Drangsalshitze
- 11 (2:22) 6. *Aria: Sopran* Ich will auf den Herren schaun
- 12 (0:59) 7. *Choral* Sing, bet und geh auf Gottes Wegen

19:20 Siehe, ich will viel Fischer aussenden BWV 88

---

Part I

- 13 (6:55) 1. *Aria: Bass* Siehe, ich will viel Fischer aussenden  
14 (0:44) 2. *Recitativo: Tenor* Wie leichtlich könnte doch der Höchste  
15 (3:39) 3. *Aria: Tenor* Nein, Gott ist allezeit geflissen

Part II

- 16 (1:48) 4. *Recitativo: Tenor ed Arioso: Bass* Jesus sprach zu Simon  
17 (3:44) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Beruft Gott selbst, so muss der Segen  
18 (1:14) 6. *Recitativo: Sopran* Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken  
19 (1:15) 7. *Choral* Sing, bet und geh auf Gottes Wegen



When we embarked on the Bach Cantata Pilgrimage in Weimar on Christmas Day 1999 we had no real sense of how the project would turn out. There were no precedents, no earlier attempts to perform all Bach's surviving church cantatas on the appointed feast day and all within a single year, for us to draw on or to guide us. Just as in planning to scale a mountain or cross an ocean, you can make meticulous provision, calculate your route and get all the equipment in order, in the end you have to deal with whatever the elements – both human and physical – throw at you at any given moment.

With weekly preparations leading to the performance of these extraordinary works, a working rhythm we sustained throughout a whole year, our approach was influenced by several factors: time (never enough), geography (the initial retracing of Bach's footsteps in Thuringia and Saxony), architecture (the churches both great and small where we performed), the impact of one week's music on the next and on the different permutations of players and singers joining and rejoining the pilgrimage, and, inevitably, the hazards of weather, travel and fatigue. Compromises were sometimes needed to accommodate the quirks of the liturgical year (Easter falling exceptionally late in 2000 meant that we ran out of liturgical slots for the late Trinity season cantatas, so that they needed to be redistributed among other programmes). Then to fit into a single evening cantatas for the same day composed by Bach over a forty-year

span meant deciding on a single pitch (A = 415) for each programme, so that the early Weimar cantatas written at high organ pitch needed to be performed in the transposed version Bach adopted for their revival, real or putative, in Leipzig. Although we had commissioned a new edition of the cantatas by Reinhold Kubik, incorporating the latest source findings, we were still left with many practical decisions to make over instrumentation, pitch, bass figuration, voice types, underlay and so on. Nor did we have the luxury of repeated performances in which to try out various solutions: at the end of each feast-day we had to put the outgoing trio or quartet of cantatas to the back of our minds and move on to the next clutch – which came at us thick and fast at peak periods such as Whitsun, Christmas and Easter.

The recordings which make up this series were a corollary of the concerts, not their *raison d'être*. They are a faithful document of the pilgrimage, though never intended to be a definitive stylistic or musicological statement. Each of the concerts which we recorded was preceded by a 'take' of the final rehearsal in the empty church as a safety net against outside noise, loud coughs, accidents or meteorological disturbance during the performance. But the music on these recordings is very much 'live' in the sense that it is a true reflection of what happened on the night, of how the performers reacted to the music (often brand new to them), and of how the church locations and the audiences affected our response. This series is a tribute to the astonishing musicality and talent of all the performers who took part, as well as, of course, to the genius of J.S. Bach.

Cantatas for the Fourth  
Sunday after Trinity



Tewkesbury Abbey

It seems to me that the daily media brew of sour milk, froth and spin that is dished up every breakfast-time pretty well guarantees that the really absorbing issues of the day will be dealt with superficially.

The treatment quickly degenerates into posturing, savage personal attacks and knee-jerk dismissive jibes. Luckily we've come through this half of the pilgrimage remarkably unscathed – so far. Perhaps ours is just too marginal or wacky a way of marking the new millennium to engender high-profile media interest – for which we should probably be grateful. Yet there are signs of a change in the way people look to 'classical' music to fill some perceived loss in the spiritual make-up of their lives. 'This quiet, organic revolution in listening habits' was how David Sinclair

described it in *The Times* (21 July this year), a nostalgia for 'a time before the delights of digital sampling, synthesised sounds and machine-generated rhythm tracks'.

Sinclair is not referring to Bach's cantatas, of course – more's the pity! But if anything has put a spotlight on the problems of performing sacred yet intimate music in the vast secular roominess of the Amsterdam Concertgebouw or, still more, the Royal Albert Hall, it has been this year's pilgrimage. Of course there will always be overriding arguments in favour of reaching out to a far larger public, the bedrock audience for classical music that would otherwise have difficulty in reaching us in the small or remote churches where we have often been performing this year. Yet much as we looked forward to taking part in the Proms, several of us felt turned inside out, disorientated by the experience of performing this fragile music in the huge, torrid spaces of the Albert Hall, and of juxtaposing more 'public' works like the fourth Orchestral Suite and first Brandenburg Concerto with two such intimate church cantatas as BWV 24 and BWV 185.

So it was a relief to find ourselves the very next day back on course with the pilgrimage, this time in Tewkesbury Abbey as part of the Cheltenham Festival. Reverting to a diet of cantatas one can't help feeling that the sustained popularity of Bach's orchestral suites and concerti gives a somewhat lopsided view of him, and that as a result many people miss out on the rich displays of invention and insights that are to be found in the cantatas. One senses that Bach in his cantatas was not intent on 'pure composition', devoid of performance ramifications

and opportunities, for these are scrupulously crafted musical elaborations tailored to the Gospel readings and the liturgy and to the unfolding of the seasons, as well as to the individual performers available to him on any given day. To display the whole range of artistic possibilities was a practical, not an abstract, goal: his pursuit of musical science was a means of gaining 'insight into the depths of the wisdom of the world', according to the statement given on his behalf by J A Birnbaum, and proof that 'music has been mandated by God's spirit', as he himself noted in his copy of Calov's Bible commentary. Whatever one's own beliefs, how can one doubt that a sense of God's grace was manifest to Bach in all the music he was composing, rehearsing and performing – always assuming that it was done in the spirit of devotion? Christoph Wolff refers to Bach's 'never-ending musical empiricism, which deliberately tied theoretical knowledge to practical experience', and suggests that his compositions 'as the exceedingly careful elaborations that they are, may epitomise nothing less than the difficult task of finding for himself an argument for the existence of God – perhaps the ultimate goal of his musical science' (*J S Bach, The Learned Musician*). Scientists like Newton and Johann Heinrich Winckler not only believed that theological principles were capable of empirical demonstration, but saw no conflict between science and Christianity. Bach too 'would see the directing hand of the world's creator in the branch of science he knew best and probably better than anyone else in his day'.

But he does not always make it easy for us. How, for example, is one supposed to take the

opening lines of BWV 24 **Ein ungefärbt Gemüte** – 'Ein ungefärbt Gemüte / von deutscher Treu und Güte' ('an unstained mind / of German truth and goodness')? Perhaps the words are no more selectively chauvinistic than the seventeenth-century English habit of identifying with Israel as the chosen people. The Gospel for the day, after all, is 'judge not, and ye shall not be judged' (Luke 6:36-42), advising the hypocrite to 'cast out first the beam out of thine own eye, and then shalt thou see clearly to pull out the mote that is in thy brother's eye'. Bach's music in BWV 24 has no surface gloss: you have to work your way under its skin and not to get irritated (as Gillies Whittaker evidently did) by the 'dry, didactic statements and crude denunciations of the failings of mankind' of Neumeister's text.

Bach opens with an aria for alto, a stately minuet-style piece with unison violins and violas that produces its own unusual chemistry in evoking an 'unstained mind'. The tenor recitative which follows is an exemplary mini-sermon in its own right, taking as its theme 'honesty [as] one of God's gifts', since 'by nature our hearts are wont to consort with naught but evil'. As the motto for his concluding arioso he exhorts us to 'emulate the dove and live without deceit and malice'. 'Do as you would be done by', in effect. This is certainly the burden of the central movement and the moment when Bach brings out his big guns to ram the point home: for the first time in the cantata we hear the chorus, with a clarino atop the full string band, in a perplexing double exposition of the axiom 'Alles nun, das ihr wollet, dass euch die Leute tun sollen, das tut ihr ihnen' ('Therefore all things whatsoever ye would that men should do to

you, do ye even so to them'). It is given first as a swinging triple time 'prelude', then as a double fugue (still in triple time) marked *vivace allegro*, presented first by the four *concertisten* and then by the full choir. Its theme is smooth, its counter-theme broken, jumpy, nervy even. As a way of announcing his choir (it even starts after a silent quaver beat) it is neither what one would expect nor easy to pull off. It took many goes in rehearsal before we arrived at an even passably satisfying reading, basing it on an *alla breve* proportion for the fugue.

A fire-and-brimstone attack on hypocrisy follows as a bass *accompagnato* (No.4) with savage chordal stabs by the strings. After eighteen bars these give way to a more emollient plea, 'may dear God spare me from it', given in an *arioso*. A gentle piece (No.5) for twin oboes *d'amore* and tenor exhorting us to constancy and truth precedes an extended chorale, Johann Heermann's 'O Gott, du frommer Gott', its eight lines split by watery or pastoral interludes for the oboes and strings (and a pulsated clarino line in low tessitura). It ends with a plea for 'ein unverletzte Seel' (an unsullied soul) 'und rein Gewissen' (and a clear conscience). How different from the tortuous penitential exclamations of last Sunday's cantatas!

A far earlier piece, BWV 185 **Barmherziges Herze der ewigen Liebe** was composed in Weimar in 1715 to a text by Salomo Franck and revived by Bach in Leipzig in 1723 and again in 1746/7. We took the last revisions as the basis of our performance. Whittaker's analysis gets choked by 'the briars of obstruction' he sees in Franck's words, strewn 'so abundantly in the path of the young composer', while Schweitzer feels that Franck's 'bland, lesson-like

libretto' diminishes the beauty of this work. I'm not so sure. Bach finds convincing ways to mirror Franck's harmless paraphrase of the Gospel injunction to 'be merciful, as your Father also is merciful'. Cast as a *siciliano* for soprano and tenor with cello continuo, there is a warm glow to this opening duet, with trills on each of the main beats to signify the flickering flame of love, and a plea to 'come melt my heart'. Agricola's chorale-tune 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ' is meanwhile intoned by a clarino hovering above the two amorous vocal lines. The gentlest imaginable *accompagnato* for alto and strings (No.2), extolling the virtues of charity and the need for forgiveness, almost comes to grief with the words 'Store up a capital which then one day God shall repay with interest'. The idea behind this clumsy metaphor is further elaborated in the opulent instrumental textures of the central aria for alto, oboe and strings, 'Sei bemüht in dieser Zeit' ('Be at pains in this life... to scatter ample seed' (No.3), the cantata's only movement in a major key, for which Bach etches in melodic outline the gestures of the sower while hinting at the rich harvest in prospect. Nathalie Stutzmann's sumptuous yet transparent contralto seemed just right for this aria, especially in the glowing afternoon light of Tewkesbury Abbey.

The final aria is for bass and a continuo provided by all the strings at the octave. Its start, drawing on the stock-in-trade of contemporary Scarlattian opera, makes one fear for the worst. But any text containing the word 'Kunst' was likely to prod Bach into inventive action, and he does not disappoint, neither in the ingenuity of his solutions to setting unpromising material (including a canon at a beat's distance

between voice and continuo), nor in the gentle, parodistic way he portrays the rhetorical displays of a pompous preacher. Duke Wilhelm Ernst was given to preaching to his entire staff and entourage at the Weimar court and to holding spot-check catechisms. Was he the intended target here? Surely not, though the relationship between him and his *Konzertmeister* was soon to deteriorate rapidly.

Strikingly different in mood is BWV 177 **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ**, composed in 1732, a chorale cantata *per omnes versus* based on Agricola's hymn set unaltered and with no recitatives. For the opening chorus Bach singles out a concertino violin with two oboes answered by the full strings to weave an elaborate, instrumental fantasia before the three lower voices enter, followed by the oboe-doubled *cantus firmus* in the sopranos. Even by his standards the interweaving of the three lower voices is emotionally charged and poignant: penitential writing at its lyrical best. The three arias are all long, but beautifully contrasted: for alto with continuo (No.2), a minuet-like soprano aria with oboe da caccia (No.3), and a jaunty, ritornello-formed piece for tenor with the unusual obbligato combination of violin and bassoon (No.4). It is a plea for steadfastness and mercy, its irrepressible cheeriness twice giving way to something much darker at the words 'errett' vom Sterben', marked *pianissimo* and then 'dying' away to a fermata. The cantata ends with a strong, plain, four-part harmonisation of Agricola's hymn.

Tewkesbury Abbey stands at the confluence of the Severn and the Avon, roughly equidistant from the Cotswolds and the Malvern Hills. It looks as if it were built to last, and to survive turbulent times – the Wars

of the Roses and the dissolution of the monasteries [and now, in 2007, devastating floods]. The nave is dominated by colossal cylindrical columns, each more than nine metres high and two metres in diameter and surmounted by a Romanesque arch. I got the impression that everyone in the choir and orchestra felt relieved that we were back on course with this concert: an inspiring setting, a happy congruence of music and architecture, a true pilgrimage station and a still, attentive festival audience.

Cantatas for the Fifth  
Sunday after Trinity



Blasiuskirche, Mühlhausen

Bach was twenty-two when he took up his second professional post – at Mühlhausen. It lasted for just one year, from June 1707 to 1708. The old canard proposes that he found himself caught in the crossfire between the Pietist priest Johann Adolf Frohne, officiating at the *Blasiuskirche* where he was employed, and the Orthodox priest Georg Christian Eilmars at the *Marienkirche*, the other main church. A more plausible explanation for his early departure is that the opportunity to inaugurate the new organ at the Weimar court brought with it an offer he could hardly have refused and the chance to work alongside a more stimulating and professional group of musicians than the ragbag of part-timers, amateurs and town musicians he had been allotted in

Mühlhausen. Yet Mühlhausen was a ‘free imperial city’ like Lübeck, where he had recently experienced Buxtehude’s thriving regime. Councillors in such cities were answerable directly to the emperor in Vienna and not to some local princeling, so it must have held attractions for him. And it was here that he set himself his life’s goal, the task of creating ‘a regulated or orderly church music to the glory of God’, a colossally ambitious venture, as his subsequent Leipzig output attests. By moving to Weimar, he explained to the Mühlhausen city fathers, he hoped to be able to pursue ‘the object which concerns me most, the betterment of church music, free from the opposition and vexation I encountered here’. Nonetheless he maintained good relations with the city long after his move to Weimar, returning to perform new *Ratswahl* cantatas and to keep an eye on the repair work for the organ.

I felt very much inclined to include two specifically Mühlhausen pieces, the magnificent *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131) and *Gott ist mein König* (BWV 71), besides the two surviving Leipzig cantatas for the Fifth Sunday after Trinity, BWV 88 and 93. Bach’s surviving cantatas of this Mühlhausen period are not written to a single stylistic formula. Each one comes up with a fresh and compelling musical solution to Biblical exegesis. In the case of the penitential cantata BWV 131 **Aus der Tiefen**, Bach confines himself to verses from Psalm 130 together with two stanzas of a chorale by Bartholomäus Ringwaldt (1588). He composed it at Pastor Eilmars’s behest, possibly for a commemorative service following the devastating fire of 30 May 1707 that destroyed 360 houses in the lower part of the

town very close to St Blasius, or for its anniversary the following year. (On one of the old houses I noticed a carved inscription which seemed to translate as 'Although the flames have taken everything from me, my faith is still secure; who trusts in God and believes after this shall have eternal joy.') Whether it was the poignancy of the occasion that inspired him or the pathos of Luther's translation of the *De profundis*, Bach's striving for an optimal characterisation of the text led to music of powerful, if slightly unequal, eloquence.

His achievement is all the greater in that here he could not fall back on a simple compositional device such as the omnipresent chorale melody that unifies all seven of the stanzas of BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, his probationary piece for Mühlhausen, and so provide a scaffold for his musical realisation. The psalm text demanded contrasts of style, form and expression. One senses Bach surveying the immediate backdrop of stylistic antecedents. Standing four-square behind his *Aus der Tiefen* is the family's own corpus of musical responses to penitential texts, seven of them by his elder cousin Johann Christoph (though how many of these he was familiar with at this point in his life is hard to gauge). A common thread of what has been called Luther's 'penitential exaltation' runs through the German psalm settings of Heinrich Schütz and the elder Bach, and is now picked up by JS Bach for the first time. In all three composers one comes across instances where the emotional utterance is so raw once it has been channelled into their music that it leaves one choked. Was Bach reminded of his cousin's frequent outpourings of anguish when he sat down to

compose the slow fugal chorus (No.3) to the words 'I wait for the Lord, my soul doth wait'? This is the central and most telling portion of the work, announced by three full-blooded affirmations in block harmony – 'Ich harre des Herrn' – which are separated by little cadenza flourishes for two individual voices. From here the chorus expands into a long-arched, essentially vocal, fugue. The emotional tug of the music is lodged in the succession of diminished sevenths, major and minor ninths strategically placed by Bach on strong beats to emphasise the 'waiting' or 'yearning'. As a result, each successive fugal entry gains in poignancy and heightened delivery. It is the instrumental fabric, that extra layer of invention, which gives this movement its extraordinary distinction, his novel and masterly way of interlacing oboe and violin (and later violas and even bassoon) in decorative counterpoint to the impassioned voice-leading of the chorus. Expressive gestures such as these, and a strain of mysticism in this cantata, suggest an affinity with another noble setting of the *De profundis*, that of the French composer Michel-Richard de Lalande, composed in 1689. What both versions share is an overall dignity and sobriety of expression and, in particular, parallel ways of layering voices and instruments in dense contrapuntal webs of exceptional intensity.

An original feature of *Aus der Tiefen* is the way Bach shapes his themes to reflect the texts so aptly. For the impressive chorus which concludes the work, he constructs a sequence made up of four interlocking clauses: 'Let Israel' (three assertive blocks of open harmony), 'hope in the Lord:' (imitative counterpoint with instrumental interjection), 'for with

the Lord there is mercy,' (hymn-like with decorative oboe cantilena), 'and with him is plenteous redemption' (a vigorous imitative treatment with antiphonal figures in *suspiratio*). This leads without a break into an independent fugal sequence, its theme and counter-theme skilfully adjusted to reflect the dual character of the final sentence: 'And He shall redeem Israel', a brief head-motif with an extended melismatic 'tail' for the word 'erlösen' ('redeem'), 'from all her iniquities', by means of a chromatically rising counter-subject. In this final section Bach distances himself from the earlier motet-like structures of his forebears' music and reveals that he is *au fait* with devices such as this extended fugue subject and its chromatic answer, taken over from contemporary Italian practice and developed by north German composers such as Johann Theile and Georg Österreich.

Conclusive evidence of Bach's establishment as *de facto* musical capellmeister in Mühlhausen comes with the 'congratulatory church motet' he was commissioned to compose for the town council elections in February 1708. There is nothing else quite like BWV 71 **Gott ist mein König** in Bach's oeuvre. No other work of his is laid out on such a grand scale in terms of its deployment of four separate instrumental 'choirs', set against a vocal consort of four singers, an optional *Capelle* of ripienists and an organ. The closest model for Bach's work both in style and in time lies in the last two oratorios of Buxtehude, in which the city of Lübeck mourned the death of its emperor Leopold I and paid homage to his successor Joseph I in December 1705 with theatrical splendour. Bach was undoubtedly present and *Gott ist mein*

*König*, composed two years later, is one of his many tributes to Buxtehude, a distillation of the potent experience of those Lübeck *Abend-Musiken*, of which only the texts survive.

Bach was writing for a lavish political celebration in which civic Mühlhausen, proud of its independence, put its best foot forward. On the morning of 4 February 1708 the big church bell of the Marienkirche tolled from 7am to 8am. Two brass bands heralded the official process of forty-two councilmen and six burgomasters from the town hall to the church, the outgoing officials leading the way followed by their newly-elected successors, with civil servants bringing up the rear. Within the church, after the initial hymns, came first the sermon and then the centrepiece, Bach's motet, intended to greet the new council. Its text contained a topical reference to the age of at least one of the burgomasters (an octogenarian), a prayer for the good governance of the town, passing allusions to the War of the Spanish Succession and a tribute to the Emperor Joseph I, all intermingled with Biblical citations. After the blessing and final hymn the newly-elected councillors aligned themselves in front of the church porch 'under the open skies'; here they took their oaths, which were read to them by the *Syndicus* standing in the doorway. Thereafter the procession regrouped with a new council now at its head and wended its way back to a splendid feast in the Town Hall.

Two of the newly elected burgomasters were sufficiently impressed and gratified by Bach's contribution to pay for the printing of the score and parts. That this, of all Bach's cantatas, was to be the only one to appear in print during his lifetime may

strike us as ironic. For all its charm and ingenuity of instrumentation, its delight in bold contrasts of sound, its fresh and imaginative handling of this complicated array of voices and instruments, *Gott ist mein König*, perhaps on account of its strangely assembled text, is somewhat disjointed and short-winded. It is the only one of the Mühlhausen cantatas which *feels* like an early work, part of his novitiate. But there is one exception, the penultimate chorus (No.6), the plum of the cantata. Setting a verse from Psalm 74, 'O deliver not the soul of thy turtledove unto the multitude of the wicked', Bach portrays, in what can only be a very personal tone of voice, the situation of the beleaguered Christian or, indeed, the hard-pressed musician. It is a movement of extraordinary reticence, delicacy and the utmost tonal subtlety. Where in 'Christ lag' he used the interval of the falling second to express grief, here he uses its obverse, a rising semitone, to convey yearning – another example of *pathopoeia*, and straightforwardly evocative of the cooing of the turtledove. An impression of Frenchness faintly redolent of Couperin is enhanced by the delicately applied tone-colour, 'choirs' of recorders and cello contrasted with those of the reeds – two oboes and bassoon – and the string ensemble. A gentle, undulating figure beginning in the cello gradually permeates the whole instrumental ensemble – awakening a whole flock of turtledoves as it were – while the voices fade away softly and in unison, intoning five bars of Gregorian-like chant. They suggest a melancholic longing for something out of reach. This movement is one long enchantment, one of the few instances in Bach's vocal music where he allows himself to mix nostalgic unreality,

mystery and sensual delight. As with his cantatas for the Fourth Sunday after Easter (SDG Vol 23) the closest parallel is with some of Rameau's pastoral dances, and in this style perhaps both were ahead of their time – by more than a hundred years.

What puzzles me is what made Bach abruptly turn his back on the incredibly fertile formulae he had hit upon in these early cantatas, and around 1714 opt for 'closed form'? Both these early works (as with BWV 4 and 198) are so full of wit and fantasy and you can bet that sooner or later you're going to be wrong-footed by his sudden – almost capricious – changes of mood, speed or texture, geared to the expression of each clause of the text. Was it the influence of Erdmann Neumeister, the young Lutheran theologian and poet who revolutionised cantata texts by bringing them in line with Italian opera scenes, that made Bach jettison all that fluidity and caprice for closed form? Did he come to feel that if he was to produce sermons in music, then, as a musician-preacher, he simply had to have *secco* recitative in his arsenal to deliver the rhetorical punchlines and exhortations? Or was it the fresh challenges he saw in closed form movements like chorale fantasias and the varied twists he saw he could give to standard *da capo* arias? Perhaps we'll have found out by the end of this year...

In the first of his two Leipzig cantatas for this Sunday Bach's recipe in BWV 93 is to structure the entire work on a hymn assigned to Trinity 5, one of his clear favourites (and evidently a favourite of Brahms, too, when he composed his *German Requiem*) '**Wer nun den lieben Gott lässt walten**', with both words and melody by Georg Neumark (1641). Although it belongs to his second cycle

and its opening chorale fantasia is appropriately sophisticated, Bach seems to be delving back to his childhood roots, not just on account of this cherished hymn but in the way he structures it in two of the movements (Nos 2 and 5), based on the catechismal question-and-answer formula by which he learnt all his lessons. So he takes a stanza of Neumark's hymn and announces it line by line: 'What can heavy cares avail us? What good is our woe and lament?', always lightly embellished by the soloist, and then interrupts it in free recitative by means of an answering text: 'They only oppress the heart with untold agony and endless fear and pain', and so on, as in a medieval trope. It means that one needs to be constantly alert to Bach's free treatment of Neumark's chorale (or else utterly familiar with it, as was his congregation) in order to follow the astonishing ways he varies, decorates, abridges or repeats it – all for rhetorically expressive ends. In the opening fantasia the four vocal *concertisten* lead off in pairs singing an embellished version of all six lines of the hymn *before* it is given 'neat' in block harmony by the (full) choir, the lower voices then fanning out in decorative counterpoint. In the central movement (No.4) of this symmetrically conceived work, the hymn stands out in its pure form, like gold capitals in a medieval missal. Its wordless delivery is given by unison violins and violas, while the soprano and alto ornament a lyrical contraction of the tune. In the two arias the disguise is even subtler. It re-emerges paraphrased in the string-accompanied tenor aria (No.3). If we wonder why the steps of this elegant *passepied* are halted every two bars, the tenor soon makes it clear: 'Remain silent for a while' ('Man halte nur ein wenig stille') – and listen

to what God has to say. There is a further tease in the final aria, 'Ich will auf den Herren schaun' (No.6). In their carefree exchanges, the soprano and oboe seem to assure us that for the first time in the cantata, we are in a chorale-free zone. Then at the mention 'He is the true miracle-worker' ('Er ist der rechte Wundermann') in comes the hymn tune, unaltered for its *Abgesang*. One wonders whether this profligacy of invention and wit was relished or wasted on Bach's first listeners.

Other than by presenting Neumark's hymn in magisterial harmony as the conclusion to his offering on this same Sunday two years later, Bach's approach in BWV 88 **Siehe, ich will viel Fischer aussenden** could hardly be more different. This is a double-decker cantata in which he dispenses with a choral opening, appears to ignore the Gospel of the day and turns instead to an Old Testament text reporting on the search parties (fishermen and hunters) sent by the Lord to gather in his scattered people (Jeremiah 16:16). The extended bass aria opens as a lilting 6/8 *barcarolle* with two oboes d'amore and strings. Suddenly the scene changes to a hunt, 'allegro quasi presto', with a rampaging pair of high horns added to the orchestra as though negotiating a steeplechase course. The slow beat and sinuousness of the one, with its constantly varied placement of 'Siehe!', and the multiple syncopations of the other, make this a hard nut to crack in terms of ensemble. Bach steals the rhetorical gambit of a preacher in the following recitative, ending with the question 'and does He abandon us to the foe's deceit and spite?' 'No!' answers the tenor to his own question with force at the start of the ensuing aria with oboe da caccia

obbligato. Bach holds back the entry of the full strings until the singer has finished, and to compensate for the absent opening ritornello. Declamatory recitative used as a heightened form of speech is then hoisted onto a higher level for the clinching theological statement in a minuet-like aria. Music's powers are convincingly on display.

Part II opens with a direct quotation from the Gospel for the tenor acting as evangelist ('Jesus sprach zu Simon'), whereupon the *Vox Domini* (bass) launches into a triple-rhythm arioso over an energetic cello ostinato beginning in speech rhythm but expanding into melismatic dialogue with the continuo. A duet for soprano and alto, with unison violins and oboe d'amore, is cast as a two-part invention, with a memorable sighing motif (voices in thirds) reserved for the last line. At last the relevance of those fishermen and hunters in Part I becomes clear, the opening intended to remind us of that lakeside scene when Peter, the fisherman, was first identified as a disciple. If so it is perhaps an early example of that 'dialectic of modernity' to which scholars are so partial: Bach's way of cultivating memory on the part of his listeners.

Another thought that kept recurring this week was prompted by the return of Georg Neumark's haunting chorale tune in the two cantatas for this Sunday. What is it about this tune that convinces me that it is *old* – just the fact that it is modal? Its distinctive elegiac air and intimacy of expression, particularly in Bach's treatment of it, inclines one to 'tacet' the doubling instruments and to perform it very quietly.

The response of the audiences at both the 'open' rehearsals on the Saturday evening – mostly locals, we were told – and the Sunday itself was attentive and

rapturous even by the standards of this pilgrimage, as though in acknowledgment that a genuine thirst had to some extent been slaked.

© John Eliot Gardiner 2008

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

Einleitung  
John Eliot Gardiner

Als wir Weihnachten 1999 in Weimar unsere ‚Bach Cantata Pilgrimage‘, unsere Pilgerreise auf den Spuren Bachs antraten, hatten wir keine rechte Vorstellung davon, wie das Projekt ausgehen würde. Versuche, alle erhaltenen Kirchenkantaten Bachs an dem entsprechenden Feiertag und innerhalb eines einzigen Jahres aufzuführen, und Vorgänger, auf die wir uns hätten berufen oder die uns hätten leiten können, hatte es nicht gegeben. Wie bei der Planung einer Bergbesteigung oder der Überquerung eines Ozeans kann man sich noch so sorgfältig vorbereiten, die Route festlegen und die Ausrüstung in Ordnung bringen, letzten Endes hat man es mit

Gegebenheiten – Menschen und Umständen – zu tun, die völlig unvermutet begegnen.

Unsere wöchentlichen Vorbereitungen auf die Aufführung dieser einzigartigen Werke, ein Arbeitsrhythmus, den wir ein ganzes Jahr lang beibehielten, waren von verschiedenen Faktoren beeinflusst: Zeit (nie genug), Geographie (zunächst Spurensuche auf den Wegen Bachs in Thüringen und Sachsen), Architektur (die Kirchen, berühmte und weniger bekannte, in denen wir auftraten), der Einfluss der Musik einer Woche auf die nächste und die verschiedenen Veränderungen unter den Mitwirkenden, wenn Spieler und Sänger sich neu oder erneut der Pilgerreise anschlossen, und zwangsläufig auch die Unwägbarkeiten des Wetters, der Reise und unsere Müdigkeit. Wir sahen uns jede Woche neuen

Herausforderungen gegenüber, und jede Woche bemühten wir uns, sie zu bewältigen, den Blick auf die praktische wie auf die theoretische Seite gerichtet. Zuweilen mussten wir Kompromisse eingehen, um den Launen des Kirchenjahres zu begegnen (Ostern fiel 2000 ungewöhnlich spät, und das bedeutete, dass für die Kantaten der späten Sonntage nach Trinitatis der Platz knapp wurde und sie in anderen Programmen untergebracht werden mussten). Und wenn wir an einem Abend Kantaten gemeinsam aufführen wollten, die Bach über einen Zeitraum von über vierzig Jahren für den gleichen Tag komponiert hatte, mussten wir uns bei jedem Programm für einen einzigen Stimmtton (A = 415) entscheiden, weshalb die frühen Weimarer Kantaten, die den hohen Orgelton zugrunde legten, in der transponierten Fassung aufzuführen waren, die Bach für ihre – tatsächliche oder vermeintliche – Wiederaufführung in Leipzig vorgesehen hatte. Obwohl wir Reinhold Kubik mit einer neuen Edition der Kantaten beauftragt hatten, in der die jüngsten Quellenfunde berücksichtigt wurden, blieben hinsichtlich Instrumentierung, Tonlage, Bassfiguration, Stimmtypen, Textzuordnung usw. noch viele praktische Entscheidungen zu treffen. Auch den Luxus wiederholter Aufführungen, in denen wir verschiedene Lösungen hätten ausprobieren können, hatten wir nicht. Kaum war ein Feiertag vorbei, rückten die drei oder vier Kantaten, die wir aufgeführt hatten, in den Hintergrund, und schon hatten uns die nächsten im Griff – was in der Zeit um die hohen Feiertage wie Pfingsten, Weihnachten und Ostern ins Uferlose geriet.

Die Aufnahmen in dieser Folge sind ein Nebenprodukt der Konzerte, nicht ihre *raison d'être*.

Sie sind getreue Dokumente der Pilgerreise, waren jedoch nie als endgültige stilistische oder musikwissenschaftliche Statements gedacht. Jedem der Konzerte, die wir aufgenommen haben, war ein ‚Take‘ der Generalprobe in der leeren Kirche vorausgegangen, das uns gegen Störfaktoren wie Außenlärm, lautes Husten, Zwischenfälle oder wettermäßige Beeinträchtigungen während der Aufführung rückversichern sollte. Aber die Musik dieser Einspielungen ist insofern sehr ‚live‘, als sie genau wiedergibt, was an dem betreffenden Abend vor sich ging, wie die Ausführenden auf die Musik ansprachen (die für sie zuweilen vollkommen neu war) und wie der jeweilige Ort, wo sich die Kirche befand, und das Publikum unsere Reaktionen beeinflussten. Diese Serie ist eine Würdigung der erstaunlichen Musikalität und des Talentes aller beteiligten Spieler und Sänger und natürlich des Genies J.S.Bachs.

## Kantaten für den vierten Sonntag nach Trinitatis

Tewkesbury Abbey

Mir scheint, das tägliche Gebräu aus aufgeschäumter Sauermilch und geriebenem Käse, das uns die Medien zum Frühstück servieren, ist eine hübsche Garantie dafür, dass die wirklich fesselnden Themen des Tages oberflächlich abgehandelt werden können. Diese Art der Darbietung entartet schnell zu großspurigen, wilden persönlichen Angriffen und reflexartig vorgetragenen Herabwürdigungen und Sticheleien. Zum Glück haben wir in dieser Hinsicht die erste Hälfte unserer Pilgerreise bemerkenswert unbeschadet überstanden – bislang. Vielleicht ist unsere Art, dem neuen Jahrtausend Bedeutung zu geben,

einfach zu nebensächlich oder abwegig, um ein breites Medieninteresse zu wecken – für das wir vermutlich dankbar sein sollten. Doch es gibt Anzeichen dafür, dass die Menschen ihre Ansichten über ‚klassische‘ Musik geändert haben und sie als eine Möglichkeit begreifen, den Mangel auszugleichen, den sie in der spirituellen Ausrichtung ihres Lebens erkannt haben. ‚Diese stille, organische Revolution in den Hörgewohnheiten‘, nannte es David Sinclair in der *Times* (am 21. Juli des Jahres), eine Sehnsucht nach einer ‚Zeit vor den Freuden digitalen Samplings, synthetisierter Klänge und maschinengenerierter Soundtracks, die den Rhythmus bestimmen‘.

Sinclair redet nicht von Bach-Kantaten – leider nicht! Doch wenn in irgendeiner Weise die Aufmerksamkeit auf die Probleme gelenkt wurde, die eine

Aufführung geistlicher und zugleich intimer Musik in der weltlichen Weiträumigkeit des Amsterdamer Concertgebouw oder, mehr noch, in der Royal Albert Hall mit sich bringt, so ist es dieser Pilgerreise zu verdanken. Natürlich wird es immer gewichtige Argumente dafür geben, dass es geboten sei, ein viel größeres Publikum anzusprechen, das Publikum klassischer Musik überhaupt, für das es unter normalen Umständen schwierig wäre, uns in den kleinen und abgelegenen Kirchen zu erreichen, in denen wir oft in diesem Jahr aufgetreten sind. Doch so sehr wir uns auch darauf freuten, an den Proms teilzunehmen, fühlten sich viele von uns nicht wohl in ihrer Haut, irritiert durch das Erlebnis, diese feinsinnige Musik in den riesigen, glutheißen Räumen der Albert Hall aufzuführen und ‚öffentliche‘ Werke wie die Vierte Orchestersuite und das Brandenburgische Konzert Nr. 1 zwei so intimen Kirchenkantaten wie BWV 24 und BWV 185 an die Seite zu stellen.

Daher atmeten wir erleichtert auf, als wir schon am nächsten Tag unsere Pilgerreise fortsetzen konnten, diesmal mit der Tewkesbury Abbey als Ziel, wo das Cheltenham Festival stattfand. Wenn man zu einer Diät zurückkehrt, die aus Kantaten besteht, kann man sich des Gefühls nicht erwehren, dass die anhaltende Popularität, der sich Bachs Orchestersuiten und Konzerte erfreuen, ein einseitiges Bild dieses Komponisten vermittelt und demzufolge vielen Menschen der Einfallsreichtum und die tiefen Erkenntnisse entgehen, die in seinen Kantaten verborgen sind. Man spürt, dass Bachs Ziel hier nicht die ‚reine Komposition‘ war, bei der Anlass, Umstände und Auswirkungen der Aufführung keine Rolle spielen würden. Diese Musik, ausgefeilt bis ins letzte Detail,

ist genau zugeschnitten auf die Liturgie und die Lesung des Evangeliums, den Lauf der Jahreszeiten sowie die Musiker, die ihm an einem bestimmten Tag zur Verfügung standen. Das ganze Spektrum künstlerischer Möglichkeiten auszubreiten, war also ein praktisches, kein abstraktes Ziel, und die musikalische Wissenschaft wollte er als ein Mittel verstanden wissen, ‚Einsicht in die Tiefen der Weltweisheit‘ zu gewinnen, wie es J. A. Birnbaum stellvertretend für ihn formulierte, als Beweis, ‚dass [...] die Musica von Gottes Geist [...] angeordnet worden‘, wie er selbst in seinem Exemplar von Calovs Bibelkommentar als Randbemerkung notierte. Welchen Glauben man auch immer haben mag, wie könnte man in Zweifel ziehen, dass sich Bach in der gesamten Musik, die er komponierte, probte und aufführte, Gottes Gnade bewusst war – unter der Voraussetzung, dass all dies andächtigen Geistes geschah? Christoph Wolff verweist in seiner Bach-Monographie auf Bachs ‚niemals endenden musikalischen Empirismus, der theoretisches Wissen bewusst mit praktischer Erfahrung verband‘ und gelangt zu dem Schluss: ‚Vor allem jedoch artikulieren Bachs Kompositionen, als über alle Maßen kunstreiche musikalische Ausarbeitungen, nichts Geringeres als die schwierige Aufgabe, für sich selbst einen Gottesbeweis zu führen – vielleicht das einzige Trachten seiner „musicalischen Wissenschaft.“‘ Naturwissenschaftler jener Zeit wie Newton und Johann Heinrich Winckler glaubten nicht nur, dass sich theologische Grundsätze empirisch beweisen ließen, sondern sahen auch keinen Widerspruch zwischen Naturwissenschaft und Christentum. Auch Bach sah ‚die leitende Hand des Weltenschöpfers in

jenem Zweig der Wissenschaft, in dem er sich am besten und vermutlich besser als irgendeiner seiner Zeitgenossen auskannte‘.

Aber er macht es uns nicht immer leicht. Wie zum Beispiel sollen wir die ersten Zeilen von BWV 24 **Ein ungefärbt Gemüte** – ‚von deutscher Treu und Güte‘ auffassen? Vielleicht liegt in diesen Worten kein größerer Chauvinismus als in der Gewohnheit der Engländer im 17. Jahrhundert, sich mit Israel als dem auserwählten Volk zu identifizieren. Immerhin heißt es im Tagesevangelium: ‚Richtet nicht, so werdet ihr auch nicht gerichtet‘ (Lukas 6, 36–42), und der Heuchler muss sich die Frage gefallen lassen: ‚Was siehst du aber den Splitter in deines Bruders Auge, und den Balken in deinem Auge wirst du nicht gewahr?‘. Bachs Musik in BWV 24 weist keinen oberflächlichen Glanz auf: Wir müssen uns durch die äußere Schale durcharbeiten und dürfen uns durch die ‚trockenen, didaktischen Darlegungen und ungehobelten Verurteilungen menschlicher Schwächen‘ in Neumeisters Text nicht irritieren lassen (wie es Gillies Whittaker offensichtlich tat).

Bach beginnt mit einer Arie für Alt, einem würdevoll schreitenden Stück im Menuettstil mit unisono geführten Violinen und Bratschen, das uns auf seine eigenwillige Weise eine Vorstellung von diesem ‚ungefärbt Gemüte‘ vermittelt. Das sich anschließende Tenor-Rezitativ ist eine eigenständige und musterhafte Predigt in Miniaturform zum Thema ‚Redlichkeit... eine von den Gottesgaben‘, denn ‚von Natur geht unsers Herzens Dichten mit lauter Bösem um‘. Mit dem Motto seines abschließenden Arioso mahnt er, ein Christ solle ‚sich der Taubenart bestreben und ohne Falsch und Tücke leben‘. In der

Tat so, ‚wie du den Nächsten haben willst‘. Das ist mit Sicherheit der Kerngedanke des Mittelsatzes und für Bach der richtige Zeitpunkt, die große Kanone hervorzuholen und uns deutlich vor Ohren vor zu führen, worum es geht: Zum ersten Mal in der Kantate hören wir den Chor, begleitet von einem Clarino über der vollen Streichergruppe, der uns zweimal mit dem Leitsatz konfrontiert: ‚Alles nun, das ihr wollet, dass euch die Leute tun sollen, das tut ihr ihnen‘. Er wird zunächst als ein schwungvolles ‚Präludium‘ im Dreiertakt präsentiert, danach als Doppelfuge (immer noch im Dreiertakt) mit der Vortragsanweisung ‚vivece allegro‘, die zuerst von den vier *Concertisten*, dann dem vollständigen Chor vorgetragen wird. Ihr Thema ist geschmeidig, das Gegenthema zerrissen, sprunghaft, gar nervös erregt. Diese Methode, seinen Chor anzukündigen (er beginnt dazu noch nach stummer Achtelzählzeit), ist weder das, was man erwarten würde, noch lässt sich diese Passage leicht bewältigen. Bei den Proben waren viele Durchgänge nötig, bis wir zu einer einigermaßen befriedigenden Interpretation gelangten, auf der Basis der ‚alla breve‘-Vorgabe für die Fuge.

Eine Attacke mit Feuer und Schwefel auf die Heuchelei folgt als Bass-Accompagnato (Nr. 4) mit wilden Akkorden der Streicher, Dolchstößen gleich. Nach achtzehn Takten weichen diese Hiebe einem milder stimmenden Appell: ‚Der liebe Gott behüte mich dafür‘. Auf ein sanftes Stück (Nr. 5) für doppelte Oboen d’amore und Tenor, das uns zu ‚Treu und Wahrheit‘ mahnt, folgt ein ausgedehnter Choral mit einem Text Johann Heermanns, ‚O Gott, du frommer Gott‘, dessen acht Verszeilen von verwässerten, pastoralen Interludien für die Oboen und Streicher

(und eine pulsierende Clarinolinie in tiefer Lage) durchsetzt sind. Er endet mit der Bitte, ‚dass in solchem Leib ein unverletzte Seel und rein Gewissen bleib‘. Welch ein Unterschied zu den gewundenen Aufschreien des Büßers in den Kantaten des vergangenen Sonntags!

BWV 185 **Barmherziges Herze der ewigen Liebe** ist viel älteren Datums. Bach komponierte das Werk 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck, führte es 1723 noch einmal in Leipzig auf und zuletzt 1746/47. Unserer eigenen Aufführung legte wir die letzten Überarbeitungen zugrunde. Whittakers Analyse verfängt sich in dem ‚Dornenrosen‘ des Franck’schen Textes, die ‚in so reichem Maße dem jungen Komponisten auf den Weg‘ gestreut werden, während Albert Schweitzer der Meinung ist, die Schönheit dieser Kantate werde ‚durch den trockenen moralisierenden Text etwas beeinträchtigt‘. Ich bin mir nicht so sicher. Bach findet geeignete Mittel, Francks harmlose Paraphrase der Weisung des Evangeliums ‚Seid barmherzig, wie auch euer Vater barmherzig ist‘ auf überzeugende Weise wiederzugeben. Das einleitende Duett, für Sopran und Tenor mit Cellobegleitung und als Siciliano angelegt, wird von einem warmen Glanz umhüllt, und Triller auf betonter Zählzeit deuten auf die ‚Flamme der Liebe‘ hin, die uns ‚zerschmelzen‘ möge. Unterdessen wird Agricolas Choralmelodie ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘ von einem Clarino intoniert, das über den beiden liebebeischenden Verszeilen schwebt. Das sanfteste Accompagnato für Alt und Streicher (Nr. 2), das sich vorstellen lässt, rühmt die Tugenden der Barmherzigkeit und Vergebung – und scheitert fast an den Worten: ‚Macht euch ein Kapital,

das dort einmal Gott wiederzahlt mit reichen Interessen‘. Der Gedanke, der diesem Bild zugrunde liegt, wird in den üppigen instrumentalen Texturen der mittleren Arie für Alt, Oboe und Streicher näher erläutert: ‚Sei bemüht in dieser Zeit, Seele, reichlich auszustreuen‘ (Nr. 3), dem einzigen Satz der Kantate in einer Durtonart, darin Bach die Gesten des Sämners in der Melodieführung nachzeichnet und gleichzeitig auf die in Aussicht stehende reiche Ernte verweist. Nathalie Stutzmanns volle, doch klare Altstimme schien für diese Arie wie geschaffen, erst recht im gleißenden Nachmittagslicht der Tewkesbury Abbey.

Die abschließende Arie ist für Bass und eine Continuobegleitung im Oktavabstand bestimmt, an der sich alle Streicher beteiligen. Zu Beginn, wo sie aus dem Arsenal der zeitgenössischen Scarlatti-Oper schöpft, lässt sie das Allerschlimmste befürchten. Doch sobald ein Text das Wort ‚Kunst‘ enthielt, spornte er Bach offenbar zu schöpferischen Höhenflügen an, und hier werden wir nicht enttäuscht, weder durch die genialen Lösungen, die er zur Verarbeitung des nicht gerade verheißungsvollen Materials findet (darunter ein Kanon mit einer Zählzeit Abstand zwischen Stimme und Continuo), noch durch die behutsame parodistische Manier, in der er das rhetorische Imponiergehabe eines großspurigen Predigers porträtiert. Herzog Wilhelm Ernst neigte dazu, seiner Entourage mitsamt Diensboten Predigten zu halten oder ihre Kenntnisse des Katechismus stichprobenweise zu überprüfen. War er hier die Zielscheibe? Sicher nicht, auch wenn sich das Verhältnis zwischen ihm und seinem Konzertmeister bald verschlechtern würde.

Eine auffallend andere Stimmung kennzeichnet BWV 177 **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ**. Dieser 1732 komponierten Kantate, die auf Rezitative verzichtet, liegt per omnes versus Agricolas Choral zugrunde. Im Anfangschor stellt Bach in einer kunstreich gearbeiteten Instrumentalfantasie ein Concertino aus Violine und zwei Oboen der vollen Streichergruppe gegenüber, bevor Alt, Tenor, Bass und schließlich die Sopranstimmen mit einem Cantus firmus einsetzen, der von der Oboe verdoppelt wird. Selbst nach seinen Maßstäben ist die Verflechtung der drei tiefen Stimmen von besonderer emotionaler Eindringlichkeit: Bußgebete auf allerhöchstem lyrischen Niveau. Die drei Arien sind alle lang, jedoch in reizvollem Kontrast voneinander abgesetzt: Alt mit Continuo (Nr. 2), eine menuettartige Sopran-Arie mit Oboe da caccia (Nr. 3), und schließlich ein munteres Stück in Ritornellform für Tenor mit der ungewöhnlichen Kombination von obligater Violine und Fagott (Nr. 4). Es ist eine inständige Bitte um Standhaftigkeit und Gnade, von unbändiger Heiterkeit, die etwas viel Dunklerem weicht bei den Worten ‚errett‘ vom Sterben‘, pianissimo vorzutragen und dann tatsächlich ersterbend in einer Fermate. Die Kantate endet mit einer straffen, schlichten vierstimmigen Harmonisierung von Agricolas Choral.

Die Tewkesbury Abbey steht am Zusammenfluss von Severn und Avon, von den Cotswolds und den Malvern Hills ungefähr gleich weit entfernt. Sie wirkt, als wäre sie für die Ewigkeit gebaut und dazu bestimmt, turbulente Zeiten zu überdauern: die Rosenkriege und die Auflösung der Klöster (und jetzt – 2007 – die verheerenden Überschwemmungen). Das Schiff mit seinem romanisches Gewölbe wird von

riesigen zylindrischen Säulen beherrscht, jede über neun Meter hoch und zwei Meter im Durchmesser. Mir schien, alle Chorsänger und Orchestermusiker waren erleichtert, dass mit diesem Konzert nun alles wieder seinen gewohnten Lauf nahm: eine inspirierende Szenerie, eine glückliche Übereinstimmung zwischen Musik und Architektur, eine echte Pilgerstation und ein ruhiges, aufmerksames Festspielpublikum.

## Kantaten für den fünften Sonntag nach Trinitatis

Blasiuskirche, Mühlhausen

Bach war zweiundzwanzig Jahre alt, als er sein zweites offizielles Amt antrat – in Mühlhausen. Er blieb dort nur ein Jahr, von Juni 1707 bis 1708. Alten Gerüchten zufolge hätten ihn die ständigen Streitereien zwischen dem Pietisten Johann Adolf Frohne, der das Pfarramt an der Blasiuskirche versah, wo er selbst angestellt war, und Georg Christian Eilmar, dem orthodox orientierten Pfarrer an St. Marien, der anderen Hauptkirche, aus der Stadt vertrieben. Eher plausibel für seine verfrühte Abreise ist die Erklärung, dass sich ihm die Gelegenheit bot, am Weimarer Hof die neue Orgel einzuweihen, ein Angebot, das er kaum

ablehnen konnte, stand doch in Aussicht, in einem anspruchsvollerem Umfeld mit einer Gruppe von Musikern zu arbeiten, die besser ausgebildet waren als jener zusammengewürfelte Haufe aus Nebenberuflern, Dilettanten und Stadtpfeifern, die ihm in Mühlhausen zugeteilt waren. Doch Mühlhausen war eine freie Reichsstadt wie Lübeck, wo er unlängst erlebt hatte, wie Buxtehude ungehindert schaltete und waltete. Solche Städte waren weitgehend autonom, ihre Stadträte dem Kaiser in Wien direkt verantwortlich, nicht irgendeinem kleinen Landesfürsten der Umgebung, und so muss Mühlhausen für Bach durchaus reizvoll gewesen sein. Und hier formulierte er sein musikalisches Ziel – mit dem ‚Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren, und Ihren [der Gemeinde] Willen nach‘

einzurichten, ein ungeheuer ehrgeiziges Unternehmen, wie seine spätere Leipziger Produktion beweisen würde. Vor seinem Weggang nach Weimar erklärte er in seinem Entlassungsgesuch den Mühlhausener Stadtvätern, ‚dass eine Enderung mir unvermuthet zu handen kommen, darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzweckes wegen der wohlzufaßenden kirchenmusic ohne verdrießlichkeit anderer ersehe‘. Gleichwohl blieb Bach der Stadt danach noch viele Jahre in Freundschaft verbunden, kehrte zurück, um weitere ‚Rats-Stücke‘ aufzuführen, und behielt wohl auch den Umbau der Blasiusorgel im Auge.

Ich wollte neben den beiden Leipziger Kantaten BWV 88 und 93, die für den fünften Sonntag nach Trinitatis erhalten sind, auch zwei der in Mühlhausen entstandenen Stücke in unser Programm nehmen, die wunderbare Kantate BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* und BWV 71 *Gott ist mein König*. Die Kantaten aus Bachs Mühlhausener Zeit beschränken sich nicht auf eine einzige stilistische Formel. Alle bringen in der Bibelexegese neue und zwingende Aspekte zur Sprache. Bei der Bußkantate BWV 131 **Aus der Tiefen** beschränkt sich Bach auf einige Verse aus Psalm 130, die er mit zwei Strophen aus einem Choral von Bartholomäus Ringwaldt (1588) verknüpft. Das Werk, ‚auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht‘, war vermutlich für einen Gottesdienst nach dem verheerenden Feuer am 30. Mai 1707 bestimmt, das in der Unterstadt in der Nähe der Blasiuskirche dreihundertsechzig Häuser zerstört hatte, sowie für die Gedenkfeier im folgenden Jahr. (Auf einem der alten Häuser gleich neben Divi Blasii ist die Inschrift zu lesen: ‚HAT GLEICH ZUVOR

DIE FLAMM MIR ALLES WEGENOMMEN MEINEN SUM [= Sinn] SIE NICHT HAT KÖNNEN KOMMEN WER GOTTTRAUT ANGLAUBT NACH DICH ZEIT HAT EWIG FREUT'.) Ob es die Schmerzlichkeit dieses Ereignisses war, die Bach inspirierte, oder Luthers pathetische Übersetzung des *De profundis*, sein Bestreben, den Text auf eine möglichst adäquate Weise zu vertonen, brachte eine Musik von mächtiger, wiewohl nicht immer stimmiger Eloquenz hervor.

Seine Leistung ist um so größer, als er hier nicht zu einem einfachen kompositorischen Kunstgriff Zuflucht nehmen konnte, zum Beispiel eine allgegenwärtige Choralmelodie wie in seinem Probestück BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* für Mühlhausen, die zwischen den sieben Strophen die Einheit schafft und seiner musikalischen Gestaltung den Rahmen gibt. Der Psalmtext *Aus der Tiefen* verlangte Kontraste in Stil, Form und Ausdruck. Es ist zu merken, dass Bach stilistische Vorläufer aus seiner unmittelbaren Umgebung im Geiste Revue passieren ließ. Und so steht unverrückbar hinter seiner Interpretation das familieneigene Korpus musikalischer Antworten auf Bütbertexte, davon sieben aus der Feder seines älteren Cousins Johann Christoph (wenngleich sich schwer abschätzen lässt, wie viele davon er zu diesem Zeitpunkt seines Lebens tatsächlich kannte). Ein gemeinsamer Faden, Luthers Aufruf zur Buße, verbindet die deutschen Psalmenvertonungen, die Heinrich Schütz und Bachs älterer Cousin geschaffen hatten, und dieser wird nun von Johann Sebastian zum ersten Mal aufgegriffen. Bei allen drei Komponisten begegnen Momente, wo der emotionale Ausdruck so unverblümt ist, dass es einem den Atem verschlägt. erinnerte sich Bach an die Seelenpein,

die sein Cousin zu äußern pflegte, als er zu den Worten ‚Ich harre des Herrn, meine Seele harret‘ den langsamen fugierten Chor (Nr. 3) zu komponieren begann? Es ist der mittlere und tiefgründigste Abschnitt des Werkes, angekündigt von drei mächtigen, von Blockharmonien begleiteten Beteuerungen – ‚Ich harre des Herrn‘ –, die durch kleine kadenzartige Auszierungen für zwei einzelne Stimmen voneinander getrennt sind. Von hier aus streckt sich der Chor zu einer langbogigen, vorwiegend vokalen Fuge. Der emotionale Schmerz lagert in der Folge verminderter Septimen, großer oder kleiner Nonen, die Bach in strategischer Absicht auf betonte Zählzeiten setzt, um das sehnsuchtsvolle ‚Harren‘ zu betonen. Das Ergebnis ist, dass jeder folgende Fugeneinsatz mit jedem Mal schmerzlicher und eindringlicher gerät. Es ist das instrumentale Gefüge, diese zusätzliche Ebene der Erfindung, die diesen Satz besonders auszeichnet, diese neue und meisterhafte Art, die Stimmen der Oboe und Violine (später Bratschen und sogar Fagott) in einem schmückenden Kontrapunkt zu der betont emotionalen Stimmführung des Chores zu verflechten. Expressive Gesten wie diese und ein Hauch Mystik, der diese Kantate umhüllt, lassen die Nähe zu einer anderen erlesenen Vertonung des *De profundis* erkennen, des französischen Komponisten Michel-Richard de Lalande, die 1689 entstand. Beiden Fassungen ist die überall spürbare Würde und Gediegenheit des Ausdrucks gemeinsam, vor allem jedoch das dichte kontrapunktische Netz von ungewöhnlicher Eindringlichkeit, in das sich die übereinander gelagerten Sing- und Instrumentalstimmen verweben.

Original Bach ist die Art, wie er seine Themen gestaltet und die Kantatentexte in ihnen spiegelt. Für den eindrucksvollen Chor, der *Aus der Tiefen* beschließt, baut er eine Sequenz aus vier ineinandergreifenden Gliedern: ‚Israel hoffe‘ (drei mit Nachdruck vorgetragene Blöcke aus offenen Harmonien), ‚auf den Herrn‘ (imitierender Kontrapunkt mit instrumentalen Einwüfen), ‚denn bei dem Herrn ist die Gnade‘, (choralartig mit schmückender Oboenkantilene), ‚und viel Erlösung bei ihm‘ (imitierend geführte Stimmen voller Kraft und Energie, von antiphonalen Seufzermotiven durchsetzt). Ohne Pause erfolgt der Übergang zu einer eigenständigen fugierten Sequenz, deren Thema und Gegenthema dem dualen Charakter des letzten Satzes geschickt angepasst sind: ‚Und er wird Israel erlösen‘, ein knappes Kopfmotiv mit einem ausgedehnten melismatischen ‚Schwanz‘ bei dem Wort ‚erlösen‘, ein chromatisch aufsteigendes Gegenthema bei den Worten ‚aus allen seinen Sünden‘. In diesem abschließenden Abschnitt distanziert sich Bach von den früheren motettenartigen Formen in der Musik seiner Vorfahren und zeigt, dass er mit Ausdrucksmitteln umzugehen versteht, die von der zeitgenössischen Praxis der Italiener übernommen und von norddeutschen Komponisten wie Johann Theile und Georg Österreich weiterentwickelt wurden. Ein Beispiel dafür ist dieses ausgedehnte Fugenthema, das chromatisch beantwortet wird.

Dass Bach den Auftrag erhielt, für den Gottesdienst im Februar 1708 zur Feier der Amtseinführung des neu gewählten Stadtrats die Festmusik, das ‚kleine Rats-Stückchen‘, zu komponieren, ist der schlüssige Beweis, dass er sich in Mühlhausen de

facto als Kapellmeister etabliert hatte. BWV 71 **Gott ist mein König** ist in Bachs Schaffen beispiellos. Kein anderes Werk ist in einem so großen Maßstab angelegt: Vier eigenständige Instrumentalchöre sind gegen eine Vokalgruppe aus vier Sängern gesetzt, optional dazu eine Kapelle aus Ripienisten und eine Orgel. Das Vorbild, das Bachs Werk stilistisch wie auch zeitlich am nächsten liegt, sind die zwei Oratorien Buxtehudes, mit denen die Stadt Lübeck im Dezember 1705 den Tod Kaiser Leopolds I. betrauerte und seinem Nachfolger Joseph I. mit theatralischer Pracht ihre Huldigung darbrachte. Bach dürfte zugegen gewesen sein, und die zwei Jahre später komponierte Kantate *Gott ist mein König* gehört zu den zahlreichen Werken, mit denen er Buxtehude Anerkennung zollte, eine Nachwirkung der eindrucksvollen Erlebnisse, die für ihn diese Lübecker ‚Abend-Musiken‘ gewesen waren, von denen nur die Texte erhalten sind.

Bach schrieb für eine üppige politische Feier, mit der sich die Stadt Mühlhausen, stolz auf ihre Unabhängigkeit, von ihrer besten Seite präsentierte. Am Morgen des 4. Februars 1708 läutete die große Glocke der Marienkirche von sieben bis acht. Zwei Blaskapellen schritten der offiziellen Prozession der zweiundvierzig Ratsherren und sechs Bürgermeister vom Rathaus bis zur Kirche voran, ihnen folgten die scheidenden Stadtherren, hinter diesen ihre neu gewählten Nachfolger und Amtsdienner als Nachhut. In der Kirche wurde nach den einleitenden Chorälen zunächst die Predigt gehalten, dann kam das Hauptstück, Bachs ‚Glückwünschende Kirchen Motetto‘, mit der das neue Stadtparlament begrüßt werden sollte. Ihr Text enthielt einen thematischen

Bezug zum Alter mindestens eines der Bürgermeister (einen Achtzigjährigen), eine Gebet um gute Stadtlenkung, beiläufige Anspielungen auf den Spanischen Erbfolgekrieg und eine Huldigung an Kaiser Joseph I, alle vermischt mit Zitaten aus der Bibel. Nach dem Segen und dem letzten Choral stellten sich die frisch gewählten Ratsherren ‚unter offenem Himmel‘ vor dem Kirchenportal auf und legten ihre Eide ab, die ihnen der im Eingang stehende Syndicus vorlas. Danach formierte sich der Zug neu, diesmal mit dem neuen Stadtrat an der Spitze, und man begab sich zurück ins Rathaus, wo ein prächtiges Fest gefeiert wurde.

Zwei der neu gewählten Bürgermeister waren so beeindruckt und erfreut über Bachs Beitrag, dass sie die Druckkosten für Textbuch und Noten übernahmen. Dass die Kantate *Gott ist mein König* – als einzige überhaupt – zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht wurde, mag uns paradox erscheinen. Denn ungeachtet ihrer reizvollen und einfallsreichen Instrumentierung, der Freude an kühnen Klangkontrasten, der frischen und phantasievollen Führung einer so verflochtenen Phalanx von Stimmen und Instrumenten erscheint sie, vielleicht durch ihren merkwürdig zusammengeflickten Text, irgendwie zerrissen und kurzatmig. Sie ist die einzige seiner Mühlhausener Kantaten, die wie ein Frühwerk wirkt, aus der Probezeit des Novizen. Allerdings gibt es eine Ausnahme, den vorletzten Chor (Nr. 6), die Rosine im Kuchen. Die Worte des Psalms 74, ‚Du wolltest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben‘, vertont Bach in einer Weise, die nur der Ausdruck einer sehr persönlichen Stimme sein kann: Er schildert die Situation des heimgesuchten Christen –

oder konkret des hart bedrängten Musikers. Es ist ein Satz von ungewöhnlicher Zurückhaltung, Delikatesse und ungeheurer tonaler Subtilität. Wenn er in *Christ lag in Todesbanden* eine fallende Sekunde benutzte, um den Schmerz auszudrücken, verwendet er hier ihr Gegenstück, einen steigenden Halbton, um die schmachtende Sehnsucht anzudeuten – ein weiteres Beispiel für eine Pathopeia, die augenblicklich an das Gurren der Turteltaube denken lässt. Ein französischer, an Couperin erinnernder Beiklang erhält deutlicheres Gewicht durch zart getupfte Farben: Blockflöten-, ‚Chöre‘ und Cello, die gegen die Rohrblattinstrumente – zwei Oboen und Fagott – und die Streichergruppe gesetzt sind. Eine zarte, wogende Figur, die auf dem Cello beginnt, durchzieht allmählich das gesamte Streicherensemble – als würde ein ganzer Schwarm Turteltauben aufgeweckt –, während die Stimmen sanft und unisono in den fünf Takten eines gregorianischen Chorals verklingen, in melancholischer Sehnsucht nach etwas, was außer Reichweite ist. Dieser Satz ist ein einziges Entzücken, einer der wenigen Ausnahmen, wo sich Bach erlaubt, nostalgische Unwirklichkeit, Mysterium und sinnliche Freude zu vermischen. Wie bei seinen Kantaten für den vierten Sonntag nach Ostern (SDG 23) ist die engste Parallele die Nähe zu einigen der pastoralen Tänze Rameaus, und vielleicht waren mit diesem Stil beide ihrer Zeit voraus – mehr als ein ganzes Jahrhundert.

Ein Rätsel ist mir, was Bach bewog, sich urplötzlich von der unglaublich fruchtbaren Formel abzuwenden, die ihm in diesen frühen Kantaten begegnet war, und sich um 1714 für die ‚geschlossene Form‘ zu entscheiden? Diese beiden frühen Werke

(wie auch BWV 4 und 198) sind so geistvoll und einfallsreich, dass wir von seinen unvermuteten – fast kapriziösen – Stimmungsumschwüngen, Tempowechseln und Veränderungen der Textur, die immer auf den entsprechenden Textabschnitt abgestimmt sind, früher oder später überrascht werden. War es durch den Einfluss Erdmann Neumeisters, des jungen lutherischen Theologen und Dichters, der die Kantatentexte revolutionierte, indem er sie italienischen Opernszenen anglich, dass sich Bach veranlasst sah, diesen flüssigen und launigen Stil der geschlossenen Form zu opfern? Verfiel er auf den Gedanken, er habe Predigten in Musik zu liefern und hätte als musikalischer Prediger dann nur noch Seccorezitative zur Verfügung, um die rhetorischen Pointen und Ermahnungen zu artikulieren? Oder waren es die neuen Herausforderungen, die er in Sätzen mit geschlossener Form wie der Choralfantasie entdeckte? Reizte ihn die Aussicht, dass er den üblichen Da-Capo-Arien unterschiedliche Wendungen würde geben können? Vielleicht werden wir das bis zum Ende des Jahres herausfinden...

In der ersten seiner beiden Leipziger Kantaten für diesen Sonntag, BWV 93, verlegt sich Bach auf das Rezept, das gesamte Werk auf einen Choral zu gründen, der für den fünften Sonntag nach Trinitatis bestimmt ist und zu seinen deutlichen Favoriten gehört (wie es offensichtlich auch bei Brahms der Fall war, als er sein *Deutsches Requiem* schrieb): **„Wer nun den lieben Gott lässt walten“**, mit Text und Melodie von Georg Neumark (1641). Obwohl dieses Werk zu seinem zweiten Kantatenjahrgang gehört und die am Anfang stehende Choralfantasie entsprechend anspruchsvoll ist, scheint sich Bach

zurück zu den Wurzeln seiner Kindheit zu begeben, nicht nur weil er dieses Lied so liebte, sondern auch in der Manier, wie er es in zweien der Sätze (Nr. 2 und 5) aufgliedert – nach der Frage-und-Antwort-Methode, mit der er seinen Katechismus lernte. Also nimmt er eine Strophe aus Neumarks Choral und sagt sie zeilenweise auf: ‚Was helfen uns die schweren Sorgen?‘, ‚Was hilft uns unser Ach und Weh?‘, immer vom Solisten ein wenig verziert. Dann fügt er als freies Rezitativ den Antworttext ein: ‚Sie drücken nur das Herz mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz‘, und so weiter, wie bei einem mittelalterlichen Tropus. Das bedeutet, dass wir ständig auf der Hut sein müssen, was er mit Neumarks Choral anstellen wird (der ihm selbst wie auch seiner Gemeinde äußerst vertraut war), wie er ihn auf immer wieder überraschende Weise variiert, ausschmückt, verkürzt oder wiederholt – alles aus Gründen der Rhetorik und zur Steigerung des Ausdrucks. In der einleitenden Fantasie übernehmen die vier vokalen *Concertisten* paarweise die Führung und singen eine verzierte Version aller sechs Zeilen des Chorals, bevor er ‚sauber und ordentlich‘ mit Blockakkorden harmonisiert vom (vollständigen) Chor vorgetragen wird, wobei sich die tiefen Stimmen schließlich zu einem schmückenden Kontrapunkt auffächern. Im mittleren Satz (Nr. 4) dieses symmetrisch gebauten Werkes hebt sich der Choral in seiner reinen Form von der Umgebung ab, wie die goldenen Initialien in einem mittelalterlichen Missale. Vorgetragen wird er von den Violinen und Bratschen, während sich Sopran und Alt darauf beschränken, eine lyrische Verkürzung der Melodie auszuschnürceln. In den beiden Arien ist ihre Verkleidung sogar noch subtiler. Paraphrasiert kehrt

sie in der von Streichern begleiteten Tenor-Arie (Nr. 3) wieder. Wenn wir uns fragen, warum die Schritte dieses eleganten Passepieds aller zwei Takte abgebremst werden, so stellt es der Tenor klar: ‚Man halte nur ein wenig stille‘ – und höre auf das, was Gott zu sagen hat. In der abschließenden Arie (Nr. 6), ‚Ich will auf den Herren schauen‘, werden wir noch einmal zum Narren gehalten. In ihrem unbekümmerten Wortwechsel scheinen uns Sopran und Oboe zu versichern, dass wir uns in der Kantate zum ersten Mal in einer ‚choralfreien‘ Zone befinden. Da eilt bei den Worten ‚Er ist der rechte Wundermann‘ die Choralmelodie herbei und liefert unverändert den Abgesang. Man fragt sich, ob eine solche Fülle geistreicher und witziger Einfälle von Bachs Hörern goutiert wurde oder auf sie verschwendet war.

Im Vergleich zu der Manier, wie Bach zwei Jahre später Neumarks Choral in gebieterischer Harmonik als Abschluss seines Beitrags für den gleichen Sonntag präsentieren würde, könnte die Methode, die er in BWV 88 **Siehe, ich will viel Fischer aussenden** anwendet, kaum gegensätzlicher sein. Das Werk ist eine doppelstöckige Kantate, in der er auf eine Choreinleitung verzichtet, das Evangelium des Tages zu ignorieren scheint und sich stattdessen einem Text aus dem Alten Testament zuwendet, der von den Suchtrupps (aus Fischern und Jägern) berichtet, die der Herr ausgeschiedet hat, sein versprengtes Volk zusammenzurufen (Jeremia 16, 16). Die ausgedehnte Bass-Arie beginnt mit zwei Oboen d’amore und Streichern als muntere Barkarole im 6/8-Takt. Plötzlich wechselt die Szene zu einer Jagd, ‚allegro quasi presto‘, ein Paar tobender hoher Hörner gesellt sich zum Orchester, als stünde ein Hindernisrennen

an. Die langsame, gewundene Gangart des einen bei ständig variiertem Platzierung von ‚Siehe!‘, die unzähligen Synkopierungen des anderen, beide stellen das Ensemble vor eine schwierige Aufgabe. Bach stibitzt sich im folgenden Rezitativ den rhetorischen Trick eines Predigers, wenn er mit der Frage schließt: ‚Und überlässt er uns der Feinde List und Tück?‘. ‚Nein‘, beantwortet der Tenor mit mächtiger Stimme seine eigene Frage zu Beginn der folgenden Arie mit obligater Oboe da caccia. Bach verzichtet auf den vollständigen Einsatz der Streicher, bis der Sänger geendet hat, analog zu dem nicht vorhandenen Anfangsritornell. Ein Rezitativ, hier auf eine höhere Ebene erhoben, deklamiert in einer menuettartigen Arie die entscheidende theologische Aussage. Die Macht der Musik wird hier auf überzeugende Weise dargeboten.

Der zweite Teil beginnt für den Tenor, der als Evangelist auftritt, mit einem direkten Zitat aus dem Evangelium, ‚Jesus sprach zu Simon‘, woraufhin die Vox Domini (Bass) über einem energischen Cello-ostinato ein Arioso im Dreiertakt anstimmt, zunächst im Sprechrhythmus beginnt, sich dann jedoch in einen melismatischen Dialog mit dem Continuo verbreitet. Ein Duett für Sopran und Alt mit unisono geführten Violinen und Oboe d’amore ist als eine zweistimmige Invention angelegt, deren unvergessliches Seufzermotiv (Stimmen in Terzen) der letzten Zeile vorbehalten bleibt. Endlich wird die Bedeutung dieser Fischer und Jäger im ersten Teil klar: Der Anfang sollte an jene Szene am See erinnern, als Jesus den Fischer Petrus zu seinem Jünger berief, und somit hätten wir hier ein frühes Beispiel für jene ‚Dialektik der Moderne‘, die bei Forschern so beliebt

ist: Bach bedient sich des kollektiven Gedächtnisses seiner Hörer.

Dass sich ein weiterer Gedanke in dieser Woche immer wieder aufdrängte, ist der unvergesslichen Choralmelodie Georg Neumarks zu verdanken, die in den zwei Kantaten für diesen Sonntag wiederkehrte. Was hat es mit dieser Melodie auf sich, dass ich so überzeugt bin, sie sei *alt* – ist es einfach nur die Tatsache, dass sie modal ist? Ihre betont elegische Manier und die Intimität ihres Ausdrucks, besonders in der Weise, wie Bach sie gestaltet, legen ein Tacet der verdoppelnden Instrumente nahe, lassen die Neigung verspüren, sie sehr leise zu spielen.

Das Publikum, bei den ‚offenen‘ Proben am Samstagabend – vorwiegend aus der Umgebung, wie es hieß – und am Sonntag selbst, reagierte aufmerksam und begeistert, selbst nach den Maßstäben dieser Pilgerreise, als wolle es es seine Anerkennung zeigen, dass ein wahrer Durst gestillt worden war.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch



# For the Fourth Sunday after Trinity

---

CD 1

Epistle Romans 8:18-23

Gospel Luke 6:36-42

---

**BWV 24**

**Ein ungefärbt Gemüte (1723)**

**1 1. Aria: Alt**

Ein ungefärbt Gemüte  
von deutscher Treu und Güte  
macht uns vor Gott und Menschen schön.

Der Christen Tun und Handel,  
ihr ganzer Lebenswandel  
soll auf dergleichen Fuße stehn.

**2 2. Recitativo: Tenor**

Die Redlichkeit  
ist eine von den Gottesgaben.  
Dass sie bei unsrer Zeit  
so wenig Menschen haben,  
das macht, sie bitten Gott nicht drum.

---

**BWV 24**

**An unstained mind**

**1. Aria**

An unstained mind  
of German truth and goodness  
makes us beloved of God and men.

A Christian's deeds and actions,  
his whole way of life,  
should rest on this same foundation.

**2. Recitativo**

Honesty  
is one of God's gifts.  
That in our time  
it is possessed by so few  
is because they do not ask God for it.

Denn von Natur geht unsers Herzens Dichten  
mit lauter Bösem um;  
soll's seinen Weg auf etwas Gutes richten,  
so muss es Gott durch seinen Geist regieren  
und auf der Bahn der Tugend führen.  
Verlangst du Gott zum Freunde,  
so mache dir den Nächsten nicht zum Feinde  
durch Falschheit, Trug und List!  
Ein Christ  
soll sich der Taubenart bestreben  
und ohne Falsch und Tücke leben.  
Mach aus dir selbst ein solches Bild,  
wie du den Nächsten haben willst!

### **3 3. Coro**

Alles nun, das ihr wollet, dass euch die Leute tun  
sollen, das tut ihr ihnen.

### **4 4. Recitativo: Bass**

Die Heuchelei  
ist eine Brut, die Belial gehecket.  
Wer sich in ihre Larve steckt,  
der trägt des Teufels Liberei.  
Wie? Lassen sich denn Christen  
dergleichen auch gelüsten?  
Gott sei's geklagt! Die Redlichkeit ist teuer.  
Manch teuflisch Ungeheuer  
sieht wie ein Engel aus.  
Man kehrt den Wolf hinein,  
den Schafspelz kehrt man raus.  
Wie könnt es ärger sein?  
Verleumden, Schmäh'n und Richten,  
Verdammen und Vernichten  
ist überall gemein.

For by nature our hearts are wont  
to consort with naught but evil;  
if our heart strives for goodness,  
it must be governed by God's own spirit  
and guided along the path of virtue.  
If you desire God as a friend,  
do not make your neighbour an enemy  
through falsehood, deceit and guile!  
A Christian  
should emulate the dove  
and live without deceit and malice.  
Make of yourself the image  
you would like your neighbour to be!

### **3. Chorus**

Therefore all things whatsoever ye would that men  
should do to you, do ye even so to them.

### **4. Recitative**

Hypocrisy  
is a brood concocted by Belial.  
Those who wear that mask  
dress in the devil's livery.  
What? Do Christians  
covet such things too?  
Alas! Honesty is difficult to achieve.  
Many devilish monsters  
appear in an angel's guise.  
They turn their wolfskin in  
and turn their sheepskin out.  
What could be worse?  
Slander, abuse, condemnation,  
damnation and destruction  
is rife.

So geht es dort, so geht es hier.  
Der liebe Gott behüte mich dafür!

**5 5. Aria: Tenor**

Treu und Wahrheit sei der Grund  
aller deiner Sinnen,  
wie von außen Wort und Mund  
sei das Herz von innen.  
Gütig sein und tugendreich  
macht uns Gott und Engeln gleich.

**6 6. Choral**

O Gott, du frommer Gott,  
du Brunnquell aller Gaben,  
ohn' den nichts ist, was ist,  
von dem wir alles haben,  
gesunden Leib gib mir,  
und dass in solchem Leib  
ein unverletzte Seel  
und rein Gewissen bleib.

*Text: Erdmann Neumeister (1, 2, 4, 5);  
Matthew 7:12 (3); Johann Heermann (6)*

**BWV 185**

**Barmherziges Herze der ewigen Liebe (1715)**

**7 1. Aria (Duetto): Sopran, Tenor**

Barmherziges Herze der ewigen Liebe,  
errege, bewege mein Herze durch dich;  
damit ich Erbarmen und Gütigkeit übe,  
o Flamme der Liebe, zerschmelze du mich!

It is the same wherever you turn.  
May dear God spare me from it!

**5. Aria**

Let constancy and truth be the base  
of all your thoughts,  
may the words of your mouth  
be the thoughts of your heart.  
Being good and virtuous  
makes us like God and angels.

**6. Chorale**

O God, Thou righteous God,  
Thou fount of all gifts,  
without whom nothing is that is,  
from whom we have everything,  
grant my body health  
and that in my body  
an unsullied soul  
and clear conscience may ever dwell.

**BWV 185**

**Merciful heart of love everlasting**

**1. Aria (Duet with instrumental chorale)**

Merciful heart of love everlasting,  
move and stir my heart through thine;  
that I may practise both goodness and mercy,  
O flame of love, come melt my heart!

**8 2. Recitativo: Alt**

Ihr Herzen, die ihr euch  
in Stein und Fels verkehret,  
zerfließt und werdet weich,  
erwägt, was euch der Heiland lehret,  
übt, übt Barmherzigkeit  
und sucht noch auf der Erden  
dem Vater gleich zu werden!  
Ach! Greift nicht durch das verbotne Richten  
dem Allerhöchsten ins Gericht,  
sonst wird sein Eifer euch zernichten.  
Vergebt, so wird euch auch vergeben;  
gebt, gebt in diesem Leben;  
macht euch ein Kapital,  
das dort einmal  
Gott wiederzahlt mit reichen Interessen;  
denn wie ihr messt,  
wird man euch wieder messen.

**9 3. Aria: Alt**

Sei bemüht in dieser Zeit,  
Seele, reichlich auszustreuen,  
soll die Ernte dich erfreuen  
in der reichen Ewigkeit,  
wo, wer Gutes ausgesäet,  
fröhlich nach den Garben gehet.

**10 4. Recitativo: Bass**

Die Eigenliebe schmeichelt sich!  
Bestrebe dich,  
erst deinen Balken auszuziehen,  
denn magst du dich um Splitter auch bemühen,  
die in des Nächsten Augen sein.

**2. Recitative**

Ye hearts, who have  
changed into stones and rocks,  
dissolve and soften,  
consider what the Saviour teaches you,  
practise, practise charity  
and strive while still on earth  
to become just like the Father!  
Ah! do not obstruct through forbidden judgement  
the judgement of the Almighty,  
or His zealous wrath will destroy you.  
Forgive, and you shall be forgiven;  
give in good measure during this life;  
store up a capital  
which there one day  
God shall repay with ample interest;  
for with the same measure that ye mete withal,  
it shall be measured to you again.

**3. Aria**

Be at pains in this life,  
O soul, to scatter ample seed,  
if the harvest is to gladden you  
in rich eternity,  
where he who has sown good things  
shall gladly gather the sheaves.

**4. Recitative**

Self-love deceives!  
Endeavour first  
to pull the beam from your own eye,  
then concern yourself with the mote  
in your neighbour's eye.

Ist gleich dein Nächster nicht vollkommen rein,  
so wisse, dass auch du kein Engel,  
verbess're deine Mängel!  
Wie kann ein Blinder mit dem andern  
doch recht und richtig wandern?  
Wie, fallen sie zu ihrem Leide  
nicht in die Gruben alle beide?

**11 5. Aria: Bass**

Das ist der Christen Kunst:  
Nur Gott und sich erkennen,  
von wahrer Liebe brennen,  
nicht unzulässig richten,  
noch fremdes Tun vernichten,  
des Nächsten nicht vergessen,  
mit reichem Maße messen:  
Das macht bei Gott und Menschen Gunst,  
das ist der Christen Kunst.

**12 6. Choral**

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,  
ich bitt, erhör mein Klagen,  
verleih mir Gnad zu dieser Frist,  
lass mich doch nicht verzagen;  
den rechten Weg, o Herr, ich mein,  
den wollest du mir geben,  
dir zu leben,  
mein'm Nächsten nütz zu sein,  
dein Wort zu halten eben.

Though your neighbour be not wholly pure,  
remember, you are no angel either,  
reform your failings!  
How can one blind man with another  
walk along the straight and narrow?  
Will they not, to their sorrow,  
both fall into the ditch?

**5. Aria**

This is the Christian's art:  
know God and know oneself,  
burn with true love,  
do not judge unless authorised,  
do not destroy another's work,  
do not forget to treat your neighbour  
most generously:  
this makes for goodwill with God and man,  
this is the Christian's art.

**6. Chorale**

I call to Thee, Lord Jesus Christ,  
I beg Thee, hear my wailing,  
grant me grace at this time  
and let me not despair;  
I think, O Lord, that Thou wouldst show me  
the proper path,  
that I might live for Thee,  
serve my neighbour well,  
in short, uphold Thy word.

*Text: Salomo Franck (1-5); Johann Agricola (6)*

**13 1. Coro**

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,  
 ich bitt, erhör mein Klagen,  
 verleih mir Gnad zu dieser Frist,  
 lass mich doch nicht verzagen;  
 den rechten Glauben, Herr, ich mein,  
 den wollest du mir geben,  
 dir zu leben,  
 mein'm Nächsten nütz zu sein,  
 dein Wort zu halten eben.

**14 2. Aria: Alt**

Ich bitt noch mehr, o Herre Gott,  
 du kannst es mir wohl geben:  
 Dass ich werd nimmermehr zu Spott,  
 die Hoffnung gib darneben,  
 voraus, wenn ich muss hier davon,  
 dass ich dir mög vertrauen  
 und nicht bauen  
 auf alles mein Tun,  
 sonst wird mich's ewig reuen.

**15 3. Aria: Sopran**

Verleih, dass ich aus Herzensgrund  
 mein' Feinden mög vergeben,  
 verzeih mir auch zu dieser Stund,  
 gib mir ein neues Leben;  
 dein Wort mein Speis lass allweg sein,  
 damit mein Seel zu nähren,  
 mich zu wehren,  
 wenn Unglück geht daher,  
 das mich bald möcht abkehren

**1. Chorus**

I call to Thee, Lord Jesus Christ,  
 I beg Thee, hear my wailing,  
 grant me grace at this time  
 and let me not despair;  
 I think, O Lord, that Thou wouldst give me  
 the right faith,  
 that I might live for Thee,  
 serve my neighbour well,  
 in short, uphold Thy Word.

**2. Aria**

I ask yet more, O Lord God,  
 that Thou canst bestow this on me:  
 that I may never more be scorned,  
 give me hope also that,  
 when I must part from hence,  
 I may ever trust Thee  
 and not rely  
 solely on my deeds,  
 else I should always regret it.

**3. Aria**

Grant that I, from the depths of my heart,  
 may forgive my enemies,  
 forgive me also at this hour,  
 give me a new life;  
 let Thy Word always be the food  
 with which to nourish my soul,  
 and defend me  
 when misfortune draws nigh  
 and threatens to sweep me away

**16 4. Aria: Tenor**

Lass mich kein Lust noch Furcht von dir  
in dieser Welt abwenden.  
Beständigsein ans End gib mir,  
du hast's allein in Händen;  
und wem du's gibst, der hat's umsonst:  
Es kann niemand ererben  
noch erwerben  
durch Werke deine Gnad,  
die uns errett' vom Sterben.

**17 5. Choral**

Ich lieg im Streit und widerstreb,  
hilf, o Herr Christ, dem Schwachen!  
An deiner Gnad allein ich kleb,  
du kannst mich stärker machen.  
Kömmt nun Anfechtung, Herr, so wehr,  
dass sie mich nicht umstoßen.  
Du kannst maßen,  
dass mir's nicht bring Gefahr;  
ich weiß, du wirst's nicht lassen.

*Text: Johann Agricola*

**4. Aria**

Let neither joy nor fear  
turn me from Thee in this world.  
Make me steadfast to the end,  
Thou alone hast the power;  
and who receives Thy gifts, receives them free:  
no man can inherit  
or acquire  
through his works Thy mercy,  
which saves us from dying.

**5. Chorale**

I live in strife and conflict;  
help, O Lord Christ, my weakness!  
I cling to Thy mercy alone,  
Thou canst make me stronger.  
If temptation comes, O Lord, prevent  
it from overthrowing me.  
Thou canst check it,  
so that it does not endanger me;  
I know Thou shalt not let it.

## For the Fifth Sunday after Trinity

---

**BWV 71**

### **Gott ist mein König (1708)**

(For the inauguration of the Mühlhausen town council)

**18 1. Coro**

Gott ist mein König von altersher, der alle Hilfe tut,  
so auf Erden geschicht.

**19 2. Aria: Tenor con Choral: Sopran**

Ich bin nun achtzig Jahr, warum soll dein Knecht sich  
mehr beschweren?

Soll ich auf dieser Welt  
mein Leben höher bringen,  
durch manchen sauren Tritt  
hindurch ins Alter dringen,

Ich will umkehren, dass ich sterbe in meiner Stadt,  
so gib Geduld, für Sünd  
und Schanden mich bewahr,  
auf dass ich tragen mag  
bei meines Vaters und meiner Mutter Grab  
mit Ehren graues Haar.

**20 3. Quartetto: Sopran, Alt, Tenor, Bass**

Dein Alter sei wie deine Jugend, und Gott ist mit dir  
in allem, das du tust.

**21 4. Arioso: Bass**

Tag und Nacht ist dein. Du machest, dass beide,  
Sonn und Gestirn, ihren gewissen Lauf haben.  
Du setzest einem jeglichen Lande seine Grenze.

**BWV 71**

### **God is my King**

**1. Chorus**

God is my King of old, working salvation in the midst  
of the earth.

**2. Aria with Chorale**

I am this day fourscore years old; wherefore then should  
thy servant be yet a burden?

If I should in this world  
extend my life further  
through countless bitter steps  
right into old age,

I would turn back again that I may die in mine own city,  
help me forbear,  
save me from sin and shame,  
that I might wear  
by the grave of my father and of my mother.  
with honour my grey hair.

**3. Quartet**

As thy days, so shall thy strength be, and God is with  
thee in all that thou doest.

**4. Arioso**

The day is thine, the night also is thine: Thou hast  
prepared the light and the sun. Thou hast set all the  
borders of the earth.

**22 5. Aria: Alt**

Durch mächtige Kraft  
erhältst du unsre Grenzen,  
hier muss der Friede glänzen,  
wenn Mord und Kriegessturm  
sich allerort erhebt.  
Wenn Kron und Zepter bebt,  
hast du das Heil geschafft  
durch mächtige Kraft!

**23 6. Coro**

Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner  
Turteltauben.

**24 7. Coro**

Das neue Regiment  
auf jeglichen Wegen  
bekröne mit Segen!  
Friede, Ruh und Wohlergehen  
müsse stets zur Seite stehen  
dem neuen Regiment.

Glück, Heil und großer Sieg  
muss täglich von neuen  
dich, Joseph, erfreuen,  
dass an allen Ort und Landen  
ganz beständig sei vorhanden  
Glück, Heil und großer Sieg!

*Text: Psalm 74:12 (1); 2 Samuel 19:35, 37  
(Johann Heermann) (2); Deuteronomy 33:25  
and Genesis 21:22 (3); Psalm 74:16, 17 (4);  
Psalm 74:19 (6); anon. (5, 7)*

**5. Aria**

Through mighty strength  
Thou dost preserve our borders,  
here must peace be radiant,  
when murder and raging war  
rise all about us.  
Whenever crown and sceptre shake,  
Thou hast brought salvation  
through mighty strength!

**6. Chorus**

O deliver not the soul of thy turtledove unto the  
multitude of the wicked.

**7. Chorus**

Crown our new government  
in every way  
with blessing!  
Peace, quiet and prosperity  
must always be in attendance  
on our new government.

Happiness, well-being and great victory  
must each day continue  
to please you, O Joseph,  
that in every place and land  
happiness, well-being and great victory  
should always be present!

## For the Fifth Sunday after Trinity

---

CD 2

Epistle I Peter 3:8-15

Gospel Luke 5:1-11

**BWV 131**

**Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (1707/8)**

(Occasion unspecified)

**1 1. Coro**

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir. Herr, höre meine Stimme, lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!

**2 2. Arioso: Bass con Choral: Sopran**

So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?

Erbarm dich mein in solcher Last,  
nimm sie aus meinem Herzen,  
dieweil du sie gebüßet hast  
am Holz mit Todesschmerzen,

**BWV 131**

**Out of the depths have I cried unto Thee**

**1. Chorus**

Out of the depths have I cried unto Thee, O Lord.  
Lord, hear my voice: let Thine ears be attentive to the voice of my supplications.

**2. Arioso with Chorale**

If Thou, Lord, shouldst mark iniquities, O Lord, who shall stand?

Have mercy on me in such torment,  
remove it from my heart,  
for Thou hast atoned for it  
with pains of death upon the cross,

Denn bei dir ist die Vergebung,  
dass man dich fürchte.

    auf dass ich nicht mit großem Weh  
    in meinen Sünden untergeh,  
    noch ewiglich verzage.

**3 3. Coro**

Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe  
auf sein Wort.

**4 4. Aria: Tenor con Choral: Alt**

Meine Seele wartet auf den Herrn von einer  
Morgenwache bis zu der andern.

    Und weil ich denn in meinem Sinn,  
    wie ich zuvor geklaget,  
    auch ein betrübter Sünder bin,  
    den sein Gewissen naget,  
    und wollte gern im Blute dein  
    von Sünden abgewaschen sein  
    wie David und Manasse.

**5 5. Coro**

Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist  
die Gnade und viel Erlösung bei ihm. Und er wird  
Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

But there is forgiveness with Thee,  
that Thou mayest be feared.

    so that I might not with grievous woe  
    perish in my sins,  
    or despair for evermore.

**3. Chorus**

I wait for the Lord, my soul doth wait, and in His word  
do I hope.

**4. Aria with Chorale**

My soul waiteth for the Lord more than they that  
watch for the morning.

    Because I in my heart,  
    as I have hitherto lamented,  
    am also a troubled sinner,  
    gnawed at by his conscience,  
    and would gladly in Thy blood  
    be washed clean of sin,  
    like David and Manasseh.

**5. Chorus**

Let Israel hope in the Lord: for with the Lord there  
is mercy, and with Him is plenteous redemption.  
And He shall redeem Israel from all her iniquities.

*Text: Psalm 130; Bartholomäus Ringwaldt (2, 4)*

**6 1. Coro (Choral)**

Wer nur den lieben Gott lässt walten  
und hoffet auf ihn allezeit,  
den wird er wunderbarlich erhalten  
in allem Kreuz und Traurigkeit.

Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,  
der hat auf keinen Sand gebaut.

**7 2. Choral e Recitativo: Bass**

Was helfen uns die schweren Sorgen?  
Sie drücken nur das Herz  
mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz.

Was hilft uns unser Weh und Ach?

Es bringt nur bittres Ungemach.

Was hilft es, dass wir alle Morgen  
mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn  
und mit betränktem Angesicht des Nachts  
zu Bette gehn?

Wir machen unser Kreuz und Leid  
durch bange Traurigkeit nur größer.

Drum tut ein Christ viel besser,  
er trägt sein Kreuz mit christlicher Gelassenheit.

**8 3. Aria: Tenor**

Man halte nur ein wenig stille,  
wenn sich die Kreuzesstunde naht,  
denn unsres Gottes Gnadenwille  
verlässt uns nie mit Rat und Tat.  
Gott, der die Auserwählten kennt,  
Gott, der sich uns ein Vater nennt,  
wird endlich allen Kummer wenden  
und seinen Kindern Hilfe senden

**1. Chorus (Chorale)**

If you but permit God to prevail  
and hope in Him all your days,  
God will protect you wondrously  
in all your affliction and sadness.  
He who trusts in God the Almighty,  
that man has not built on sand.

**2. Chorale and Recitative**

What can heavy cares avail us?  
They only oppress the heart  
with untold agony and endless fear and pain.  
What do our toil and trouble avail us?  
They only cause bitter hardship.  
What does it avail us, that each morning  
we rise from sleep with sighing  
and go to bed each night  
with tear-stained face?  
We make our affliction and grief  
even greater through fearful sadness.  
A Christian therefore fares much better,  
if he bears his cross with Christian composure.

**3. Aria**

Remain silent for a while,  
when the cross's hour draws nigh,  
for our God's sense of mercy  
never forsakes us in word or deed.  
God, who knows His elect,  
God, who calls Himself our Father,  
will banish all torment in the end  
and succour all His children

**9 4. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Er kennt die rechten Freudesstunden,  
er weiß wohl, wenn es nützlich sei;  
wenn er uns nur hat treu erfunden  
und merket keine Heuchelei,  
so kömmt Gott, eh wir uns versehn,  
und lässet uns viel Guts geschehn.

**10 5. Choral e Recitativo: Tenor**

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,  
wenn Blitz und Donner kracht  
und die ein schwüles Wetter bange macht,  
dass du von Gott verlassen seist.  
Gott bleibt auch in der größten Not,  
ja gar bis in den Tod  
mit seiner Gnade bei den Seinen.  
Du darfst nicht meinen,  
dass dieser Gott im Schoße sitze,  
der täglich wie der reiche Mann  
in Lust und Freuden leben kann.  
Der sich mit stetem Glücke speist,  
bei lauter guten Tagen,  
muss oft zuletzt,  
nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,  
'Der Tod in Töpfen' sagen.  
Die Folgezeit verändert viel!  
Hat Petrus gleich die ganze Nacht  
mit leerer Arbeit zugebracht  
und nichts gefangen:  
Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.  
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein  
auf deines Jesu Güte  
mit gläubigem Gemüte.

**4. Aria (Duet) with instrumental chorale**

He knows the hours of real joy,  
he knows well when it is needed;  
if He has only found us faithful  
and perceives no hypocrisy,  
then God comes, before we know it,  
and bestows much bounty on us.

**5. Chorale and Recitative**

Think not in the heat of your ordeal,  
in the midst of thunder and lightning  
when oppressiveness makes you afeard,  
that God has forsaken you.  
God abides even in direst distress,  
yea, even unto death,  
showing mercy to His servants.  
You must not think  
that he dwells in God's bosom,  
who, like the rich man, daily  
can live in pleasure and delight.  
Whoever feeds on constant fortune,  
one good day after another,  
must often, at the last,  
having sated himself on vain delights,  
say: 'There is death in the pot!'  
The future will bring great change!  
Though Peter toiled all night  
in vain and caught nothing,  
at the word of Jesus he was able to catch  
a great haul of fish.  
Therefore have trust through poverty,  
affliction and pain in Jesus' loving kindness  
with a faithful heart.

Nach Regen gibt er Sonnenschein  
und setzet jeglichem sein Ziel.

**11 6. Aria: Sopran**

Ich will auf den Herren schau  
und stets meinem Gott vertraun.  
Er ist der rechte Wundermann.  
Der die Reichen arm und bloß  
und die Armen reich und groß  
nach seinem Willen machen kann.

**12 7. Choral**

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,  
verrichtet das Deine nur getreu  
und trau des Himmels reichem Segen,  
so wird er bei dir werden neu;  
denn welcher seine Zuversicht  
auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

*Text: Georg Neumark (1, 4, 7); anon. (2, 3, 5, 6)*

**BWV 88**

**Siehe, ich will viel Fischer aussenden (1726)**

I. Teil

**13 1. Aria: Bass**

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr,  
die sollen sie fischen. Und darnach will ich viel Jäger  
aussenden, die sollen sie fahen auf allen Bergen und  
allen Hügeln und in allen Steinritzen.

After rain He gives us sun  
and appoints to every man his goal.

**6. Aria**

I shall look on the Lord  
and always put trust in my God.  
It is He who can work true miracles,  
can make the rich poor and naked,  
and the poor rich and great,  
according to His will.

**7. Chorale**

Sing, pray and walk on God's path,  
perform your own tasks faithfully  
and trust in heaven's ample blessing.  
He shall then renew Himself in you;  
for he who puts his trust in God,  
him shall God not forsake.

**BWV 88**

**Behold, I will send for many fishers**

Part I

**1. Aria**

Behold, I will send for many fishers, saith the Lord,  
and they shall fish them; and after will I send for  
many hunters and they shall hunt them from every  
mountain, and from every hill, and out of the holes  
of the rocks.

**14 2. Recitativo: Tenor**

Wie leichtlich könnte doch der Höchste  
uns entbehren  
und seine Gnade von uns kehren,  
wenn der verkehrte Sinn sich bösllich von ihm trennt  
und mit verstocktem Mut  
in sein Verderben rennt.  
Was aber tut  
sein vatertreu Gemüte?  
Tritt er mit seiner Güte  
von uns, gleich so wie wir von ihm, zurück,  
und überlässt er uns der Feinde List und Tück?

**15 3. Aria: Tenor**

Nein, Gott ist allezeit geflissen,  
uns auf gutem Weg zu wissen  
unter seiner Gnade Schein.  
Ja, wenn wir verirret sein  
und die rechte Bahn verlassen,  
will er uns gar suchen lassen.

II. Teil

**16 4. Recitativo: Tenor ed Arioso: Bass**

*Tenor*

Jesus sprach zu Simon:

*Bass*

Fürchte dich nicht; den von nun an wirst du  
Menschen fahen.

**17 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Beruft Gott selbst, so muss der Segen  
auf allem unsern Tun  
im Übermaße ruhn,

**2. Recitative**

How easily, though, could the Highest  
dispense with us  
and turn His mercy from us,  
when our perverted souls part from Him in evil,  
and obdurately  
rush headlong into destruction.  
But what does  
His faithful soul do?  
Does He withdraw His kindness  
from us, just as we from Him,  
and abandon us to the foe's deceit and spite?

**3. Aria**

No, God is always eager  
that we be on the right path,  
sheltered by the light of His grace.  
Yea, whenever we have strayed  
and abandoned the proper path,  
He will even have us searched for.

Part II

**4. Recitativo and Arioso**

*Tenor*

And Jesus said unto Simon:

*Bass*

Fear not; from henceforth thou shalt catch men.

**5. Aria (Duet)**

If God Himself calls, then must His blessing  
on all that we do  
fall abundantly,

stünd uns gleich Furcht und Sorg entgegen.  
Das Pfund, so er uns ausgetan,  
will er mit Wucher wiederhaben;  
wenn wir es nur nicht selbst vergraben,  
so hilft er gern, damit es fruchten kann.

**18 6. Recitativo: Sopran**

Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken,  
wenn dir, mein Herz, Gott selbst die Hände reicht?  
Vor dessem bloßem Wink schon alles Unglück weicht  
und der dich mächtiglich  
kann schützen und bedecken.  
Kommt Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit her  
und trachtet, was du tust, zu stören und zu hindern,  
lass kurzes Ungemach den Vorsatz nicht vermindern;  
das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer.  
Geh allzeit freudig fort, du wird am Ende sehen,  
dass, was dich eh gequält, dir sei zu Nutz geschehen!

**19 7. Choral**

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,  
verricht das Deine nur getreu  
und trau des Himmels reichem Segen,  
so wird er bei dir werden neu;  
denn welcher seine Zuversicht  
auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

*Text: Jeremiah 16:16 (1); Luke 5:10 (4);  
Georg Neumark (7); anon. (2, 3, 5, 6)*

though fear and care confront us.  
The coin that He assigned us,  
he would with interest have returned;  
if only we ourselves do not hide it,  
he gladly helps, that it may bear fruit.

**6. Recitative**

What can frighten you in your conduct,  
if, my heart, God reaches out His hands to you?  
All misfortune recedes at the merest sign from Him,  
and He can shelter  
and protect you mightily.  
Should toil, hardship, envy, plague and falsehood  
come to harass and hinder all you do,  
let deception and adversity not weaken your purpose;  
the task which He assigns will never be too hard.  
Go forth with joy, and you shall see that what once  
caused you pain, happened to your advantage!

**7. Chorale**

Sing, pray and walk on God's path,  
perform your own tasks faithfully  
and trust in heaven's ample blessing.  
He shall then renew Himself in you;  
for he who puts his trust in God,  
him shall God not forsake.

*English translations by Richard Stokes  
from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,  
Scarecrow Press, reproduced by permission.  
Translations in other languages are available at  
[www.bach-cantatas.com](http://www.bach-cantatas.com)*

Nicolas Robertson *tenor*

By the time the Cantata Pilgrimage reached Tewkesbury, and Mühlhausen a week later, it was high summer. I had been involved in some twenty concerts, with about the same number to go, and loved the way one could thus track the circling of the year and the seasons, alongside Bach's liturgical cycles: unlike the habitual more-or-less random pattern of concert-giving, every one of these had its due place in the sequence, one didn't have to question oneself about the 'why-here-why-now?'.

Helped by the neglect of DDR years, the natural world seemed very present in Mühlhausen, sprouting amongst unrestored medieval buildings and between neglected tram-tracks from an optimistic time of industrialisation: 'Gas and electricity, with railway and Zeppelin, the first petrol-stations,' I read, '...and eventually the 'Elektrischen', as here the trams were affectionately known', and as they still are in Lisbon, near which I live ('eléctricos'). Not just plant, but animal life too: late one evening, a creature ran across the street in front of me, from dark into dark, brown-furred – I was close enough to tell even in the not well-lit Steinweg – tail as long as its body bending behind, immensely quick looping run: a stoat or weasel, I wondered, or polecat or pine marten? (I recalled this apparition when reading much later of Lyra's daemon Pantalaimon, who took this form, in Philip Pullman's books.) Then, from 6 onwards the next morning, a blackbird outside the Mirage hotel, working its way through an unlimited series of variations of a short melodic motif; and on the way back from the rehearsal later (and I no doubt

still hearing the turtledoves from Cantata 71), falcons inhabiting the topmost tower of the Marienkirche, and planing round it.

Bach does not seem to attempt to imitate, or directly illustrate, natural sounds so often, though there had also definitely been nature-awakening noises in the cantatas we'd done in Eisenach and Arnstadt at Easter. But there were many occasions when he seems nevertheless to be working in some parallel language to ours, there were moments of extreme *articulacy*, an oboe or bassoon, say, *speaking*, in a tongue which I remember feeling I perhaps once had known, aeons ago, or would know again. By July one was already very much over one's head in Bach (I remembered Heinrich Schliemann's technique of learning foreign languages, by total immersion before even attempting translation), but without being able (at least I couldn't) to work out what it was he was saying, or how, really, he was saying it...

It was with some such thoughts in mind that, talking with John Eliot in the same hotel, I suppose (perhaps on the same evening I also had a long conversation with the tenor soloist that weekend, the South African Kobie van Rensburg, about Calvinism), I recalled the line of Wittgenstein's, 'Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen' – 'If a lion could talk, we could not understand him' – which seemed to both of us to have a bearing on the extraordinariness of Bach and the cantatas especially.

Perhaps there was a strangeness, a headiness, in the air. Mühlhausen was the only place that, in the whole year as far as I saw, came up with a 'Bachfest' (after we'd gone) called – *Bachanale*.

Johann Sebastian Bach 1685 -1750  
Cantatas Vol 3: Tewkesbury/Mühlhausen

CD 1 76:03 For the Fourth Sunday after Trinity

---

Ein ungefärbt Gemüte BWV 24  
Barmherziges Herze der ewigen Liebe BWV 185  
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 177

Magdalena Kožená *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*  
Paul Agnew *tenor*, Nicolas Teste *bass*

For the Fifth Sunday after Trinity

---

Gott ist mein König BWV 71

CD 2 62:12 Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir BWV 131

---

Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 93  
Siehe, ich will viel Fischer aussenden BWV 88

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*  
Kobie van Rensburg *tenor*, Peter Harvey *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage  
Tewkesbury Abbey, 16 July 2000  
Blasiuskirche, Mühlhausen, 23 July 2000



Soli Deo Gloria

---

Volume 3 SDG 141  
© 2008 Monteverdi Productions Ltd  
© 2008 Monteverdi Productions Ltd  
www.solideogloria.co.uk  
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel  
Manufactured in Italy LC13772

