

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 53:48 **For the Sixth Sunday after Trinity**

- 1-7 22:40 Es ist das Heil uns kommen her BWV 9
8-12 23:08 Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170
13 7:47 Kuhnau/Bach (attrib.): Der Gerechte kommt um

Joanne Lunn *soprano*, Michael Chance *alto*
James Gilchrist *tenor*, Stephen Varcoe *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
St Gumbertus, Ansbach, 30 July 2000

The Monteverdi Choir
Sopranos
Suzanne Flowers
Emma Preston-Dunlop
Charlotte Mobbs
Belinda Yates
Rachel Wheatley
Katie Pringle

Altos
Frances Jellard
William Missin
William Towers
Angus Davidson

Tenors
John Bowley
Rory O'Connor
Nicolas Robertson
Andrew Carwood

Basses
Christopher Foster
Charles Pott
Daniel Jordan
Alex Ashworth

The English
Baroque Soloists

First Violins
Maya Homburger
Penelope Spencer
Matthew Truscott
Deirdre Ward
Henrietta Wayne

Second Violins
Adrian Butterfield
Alison Townley
Hildburg Williams
Jayne Spencer

Violas
Jane Rogers
Katherine McGillivray
Emma Alter
Pamela Cresswell

Cellos
David Watkin
Catherine Rimer

Double Bass
Judith Evans

Flute
Rachel Brown

Oboes
Susanne Regel
Wolfgang Dye

Bassoon
Sally Jackson

Organs
Ian Watson
Malcolm Proud

Harpsichord
Malcolm Proud

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.

The Monteverdi Choir	The English	<i>Flutes</i>
<i>Sopranos</i>	Baroque Soloists	Neil McLaren
Katharine Fuge	<i>First Violins</i>	Brinley Yare
Susan Hamilton	Maya Homburger	<i>Oboes</i>
Lucinda Houghton	Nicolette Moonen	Katherina Arfken
Angela Kazimierczuk	Peter Lissauer	James Eastaway
Charlotte Mobbs	Rebecca Livermore	Catherine Latham
Gill Ross	Henrietta Wayne	<i>Bassoon</i>
Suzanne Flowers	<i>Second Violins</i>	Alastair Mitchell
<i>Altos</i>	Roy Mowatt	<i>Corno da tirarsi</i>
James Burton	Sarah Bealby-Wright	Neil Brough
Carol Hall	Matthew Truscott	<i>Organ</i>
William Missin	Ellen O'Dell	Ian Watson
Richard Wyn Roberts	<i>Violas</i>	<i>Harpichord</i>
<i>Tenors</i>	Katherine McGillivray	Malcolm Proud
John Bowley	Jane Rogers	
Andrew Carwood	Lisa Cochrane	
Robert Murray	<i>Cellos</i>	
Iain Rhodes	David Watkin	
<i>Basses</i>	Lynden Cranham	
Geoffrey Davidson	<i>Double Bass</i>	
Robert Macdonald	Barry Guy	
Simon Oberst		
John Smyth		

CD 2 66:52 **For the Seventh Sunday after Trinity**

1-11	27:41	Ärgre dich, o Seele, nicht BWV 186
12-18	16:43	Was willst du dich betrüben BWV 107
19-25	22:12	Es wartet alles auf dich BWV 187

Katharine Fuge *soprano*, Richard Wyn Roberts *alto*
Kobie van Rensburg *tenor*, Stephan Loges *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
St Mary's, Haddington, 5 & 6 August 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 St Gumbertus, Ansbach, on 30 July 2000, and St Mary's, Haddington, on 5 and 6 August 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineers: Everett Porter (CD1), Jean-Marie Geijssen (CD2), Erdo Groot (Polyhymnia International BV)
Recording engineers: Carl Schuurbijs (Polyhymnia), Rob Aarden (Eurosound) (CD1); Thijs Hoekstra (Polyhymnia), Mario Nozza (Eurosound) (CD2)
Tape editor: Roger de Schot
Edition by Reinhold Kubik
published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer: Isabella de Sabata

Cover: Lhasa, Tibet, 1999
Woman in the Barkhor quarter
© Steve McCurry/Magnum Photos
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest (p.6); Catherine Rimer (p.8); St Mary's Parish Church, Haddington (p.13)
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2009 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2009 Monteverdi Productions Ltd
Level 4
11 Westferry Circus
London E14 4HE

www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750

Cantatas Vol 4: Ansbach/Haddington

CD 1 53:48 For the Sixth Sunday after Trinity

22:40 Es ist das Heil uns kommen her BWV 9

- 1 (4:48) 1. *Coro (Choral)* Es ist das Heil uns kommen her
- 2 (1:05) 2. *Recitativo: Bass* Gott gab uns ein Gesetz
- 3 (7:56) 3. *Aria: Tenor* Wir waren schon zu tief gesunken
- 4 (1:14) 4. *Recitativo: Bass* Doch musste das Gesetz erfüllet werden
- 5 (5:20) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Herr, du siehst statt guter Werke
- 6 (1:17) 6. *Recitativo: Bass* Wenn wir die Sünd aus dem Gesetz erkennen
- 7 (0:58) 7. *Choral* Ob sich's anließ, als wollt er nicht

23:08 Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170

- 8 (6:50) 1. *Aria: Alt* Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust
- 9 (1:28) 2. *Recitativo: Alt* Die Welt, das Sündenhaus
- 10 (7:49) 3. *Aria: Alt* Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen
- 11 (1:12) 4. *Recitativo: Alt* Wer sollte sich demnach
- 12 (5:47) 5. *Aria: Alt* Mir ekelt mehr zu leben

7:47 Kuhnau/Bach (attrib.): Der Gerechte kommt um

- 13 (7:47) Der Gerechte kommt um

CD 2 66:52 For the Seventh Sunday after Trinity

27:41 Ärgre dich, o Seele, nicht BWV 186

Part I

- 1 (3:41) 1. *Coro* Ärgre dich, o Seele, nicht
- 2 (1:32) 2. *Recitativo: Bass* Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel
- 3 (2:48) 3. *Aria: Bass* Bist du, der mir helfen soll
- 4 (2:18) 4. *Recitativo: Tenor* Ach, dass ein Christ so sehr
- 5 (2:48) 5. *Aria: Tenor* Mein Heiland lässt sich merken
- 6 (2:29) 6. *Choral* Ob sich's anließ, als wollt er nicht

Part II

- 7 (1:25) 7. *Recitativo: Bass* Es ist die Welt die große Wüstenei
- 8 (3:19) 8. *Aria: Sopran* Die Armen will der Herr umarmen
- 9 (1:30) 9. *Recitativo: Alt* Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen
- 10 (3:24) 10. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Laß, Seele, kein Leiden
- 11 (2:24) 11. *Choral* Die Hoffnung wart' der rechten Zeit

16:43 Was willst du dich betrüben BWV 107

- 12 (3:31) 1. *Versus I: Choral* Was willst du dich betrüben
- 13 (0:56) 2. *Versus II: Bass* Denn Gott verlässet keinen
- 14 (2:42) 3. *Versus III: Bass* Auf ihn magst du es wagen
- 15 (2:27) 4. *Versus IV: Tenor* Wenn auch gleich aus der Höllen
- 16 (2:28) 5. *Versus V: Sopran* Es richt's zu seinen Ehren
- 17 (2:50) 6. *Versus VI: Tenor* Drum ich mich ihm ergebe
- 18 (1:48) 7. *Versus VII: Choral* Herr, gib, dass ich dein Ehre

22:12 Es wartet alles auf dich BWV 187

Part I

- 19 (6:41) 1. *Coro* Es wartet alles auf dich
- 20 (1:01) 2. *Recitativo: Bass* Was Kreaturen hält
- 21 (4:15) 3. *Aria: Alt* Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut

Part II

- 22 (2:25) 4. *Aria: Bass* Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen
- 23 (4:24) 5. *Aria: Sopran* Gott versorget alles Leben
- 24 (1:20) 6. *Recitativo: Sopran* Halt ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen
- 25 (2:05) 7. *Choral* Gott hat die Erde zugericht'



Introduction
John Eliot Gardiner

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 Sixth Sunday after Trinity



St Gumbertus, Ansbach

It was inevitably an awkward and jarring transition going straight to Ansbach in Franconia from the magical Scottish island of Iona, where a few of us had commemorated the 250th anniversary of Bach's death. For our daytime celebration in the old Abbey on Iona we had devised a programme composed of some of his most intimate and heart-stopping pieces, which we performed on a day of balmy sunshine against a background of the cries of seagulls and lambs. Our programme for the Ansbach Bach week, in addition to a repeat of *Aus der Tiefen*, which we had given the previous weekend in Mühlhausen, and two motets, featured Bach's two surviving cantatas for the Sixth Sunday after Trinity: BWV 170 *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*, a cantata for alto and obbligato

organ, oboe d'amore and strings, and BWV 9 *Es ist das Heil uns kommen her*, a chorale cantata from around 1732.

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust is the first of two solo cantatas for alto that Bach wrote in the summer of 1726 to texts published fifteen years earlier by the Darmstadt court librarian Georg Christian Lehms. In that year Bach seems to have had an outstanding singer available, perhaps Carl Gottlieb Gerlach, then a university student who had been a *Thomaner* under Johann Kuhnau, and was keen to make the most of his talents. On the face of it Bach was setting a pithy but decidedly old-fashioned text rich in baroque imagery at a time when the *galant* style was coming into fashion and was even beginning to take a purchase on his own church music. It is fascinating to see how he manages to achieve a convincing synthesis of these diametrically opposed modes of expression. The opening aria is pure enchantment, a warm, luxuriant dance in 6/8 in D. You can almost feel Bach's benign smile hovering over this music, an evocation of 'Himmelseintracht', 'the harmony of heaven'. One of those ineffable Bach melodies that lodges itself in one's aural memory, it takes a whole bar to get going but once launched, seems as though it will never stop (actually it is only eight bars long, but the effect is never-ending). Yet this expansive melody given to oboe d'amore and first violin acquires its beauty and its mood of pastoral serenity only as a consequence of its harmonic underpinning. The gently lapping quavers in the lower strings are slurred in threes, suggestive of 'bow vibrato', or what the French referred to as *balance-ment*, while the downward-tending bass line sounds

as if it might be the first statement of a 'ground' – in other words, the beginning of a pattern that will repeat itself as though in a loop. Well, it does recur, but not strictly or altogether predictably. With Lehms' text in front of him, Bach is searching for ways to insist on spiritual peace as the goal of life, and for patterns that will allow him to make passing references to sin and physical frailty.

A vigorous and impassioned wordsmith, Lehms really gets into his stride from No.2 (a recitative) onwards, paraphrasing and synthesising the day's Gospel (taken from the Sermon on the Mount in Matthew 5:20-26) and its Epistle (Paul to the Romans 6:3-11). Thus the world, he tells us, is a 'house of sin', its mouth filled with 'viper's bane', spewing out insults like 'Raca! Raca!' ('Fool! Fool!') towards neighbour and brother alike. Bach, as you would expect, is alert to the possibility of matching every declamatory gesture and expressive nuance, and in the process shifts the tonality to the remote sharp key of F sharp minor. Now in this upside-down world comes an unusual, lengthy aria in A major. It is assigned to a two-manual obbligato organ, though we followed what seems to have been Bach's practice at the cantata's first performance in using two instruments, one for each manual, one notated in *Chorton*, the other in *Kammerton*. To this he adds just a middle register line for violins and violas in unison. This special texture, known as *bassettchen*, is one that we have encountered on a number of occasions this year when Bach decides that a special mood needs to be created and removes the traditional support of basso continuo. He uses it symbolically in reference to Jesus (someone not requiring 'support'), protecting

the faithful from the consequences of sin (as in 'Aus Liebe', the soprano aria from the *St Matthew Passion*), and at the other extreme to serial offenders, as in that other marvellous soprano aria, 'Wir zittern und wanken' from BWV 105, or (as here) to those 'perverted hearts' who have (literally) lost the ground under their feet in their rejection of God. The aria is written from the standpoint of a passive witness to the 'Satanic scheming' of the backsliders as they 'rejoice in revenge and hate', so that one can sense the observing singer's anxiety in the fragmented rhythm of the *bassettchen* line. Bach departs from the chromatic, fugal intertwining of the two organ lines on two occasions in favour of faster, diatonic exchanges clearly calibrated to coincide with Lehms' mention of 'Rach und Hass' ('revenge and hate') in the A section, and with the words 'frech verlacht' ('boldly flout') in the B section. As a non-organist, it all seems to me a little strange and impersonal. With more flexible, plangent instruments, like the unison violins used in the 'Et incarnatus' of the *B minor Mass*, say, I could imagine this aria exerting a stronger tug on one's heartstrings.

Evidently Bach was short of time, having decided to couple this cantata on 28 July 1726 with one by his Meiningen cousin Johann Ludwig (*Ich will meinen Geist in euch geben*); this was given before the sermon, and *Vergnügte Ruh* during the distribution of the Eucharist. For me the prancing D major *da capo* aria (No.5) which rounds off the cantata makes more sense of the solo organ, though that too may have been a last-minute, time-enforced change, obliging Bach himself to play the organ solo. His first intention for this movement may have been a melodic wind

instrument – perhaps an oboe d’amore – and certainly when he revived *Vergnügte Ruh* in his last years, around 1746-7, he opted for a flute obbligato in this movement and thereby skirted the need for the second organ used at the first performance. One sees why his eldest son, Wilhelm Friedemann, would have been keen to revive the first aria, but not the rest of the cantata, in Halle in 1750.

The composing score and original performing parts of **Es ist das Heil uns kommen her** date from 1732-5, but formally and stylistically this cantata belongs to Bach’s second *Jahrgang*, the chorale cantatas of 1724-5. In that year Bach composed no cantata for this Sunday (on 16 July 1724 he and his wife were actually out of town performing for his old employer, Prince Leopold of Cöthen). Yet mindful of the gap he had left in that cycle, Bach not only composed this cantata some eight or ten years later but did so in the earlier style, surely out of a strong urge – one not always fulfilled – for completeness. Bach and his librettist choose to ignore the Gospel for the day, which deals with reconciliation between brothers and adversaries, and to refer instead to the Epistle, with its theme of victory over sin and death (containing the famous line ‘Death no more hath dominion over him’), belief in the Resurrection being an underlying theme of one of the main hymns for this Sunday, one by Paul Speratus dating from the earliest years of the Reformation (1523). Whoever Bach co-opted as his literary collaborator on this occasion had the tricky task of condensing fourteen verses by Speratus into half that number of cantata movements. His solution was to retain verses 1 and 12 intact for the opening and closing movements, to paraphrase

verse 8 in the fifth movement (a duet for soprano and alto) and to condense three other verses for each of the three linking recitatives. This last assignment was very skilfully done, providing a narrative thread between reflections on the Law, man’s puny attempts to give up the ‘bad habit’ of sin (‘der Sünden Unart zu verlassen’) (No.2), his need for salvation and justification by faith (No.4), and the power of the Gospel to strengthen that faith, and finally his reliance on God to determine the hour of his death (No.6). Bach augments this sense of narrative commentary by assigning all three recitatives to the same (bass) soloist. Whereas this could just be part of his usual strategy of associating the bass voice with the *Vox Domini*, God’s Law and its fulfilment being indeed the keynotes of all three recitative paraphrases, it also creates the impression, as Dürr points out, of a continuous sermon interrupted at two points by a meditative aria (No.3) and a duet (No.5).

If ever there was an instance of how Bach can be clever and fun-loving at the same time, it is located in the fifth movement of this cantata. At his disposal are a pair of instruments (flute and oboe d’amore) and a pair of voices (soprano and alto). Over a simple basso continuo he sets the first two in canon, initially at the lower fifth led by the flute, then at the upper fourth led by the oboe. The voices then enter, also in canon – a simplified version of the opening instrumental canon – and after eight bars are joined by the oboe and flute now playing the second half of their *canonic ritornello*, and so forming a double canon. Next he reverses the order of canonic entries (oboe, flute, alto, soprano), still in double canon, and then repeats his opening *ritornello* as a link to the B section, also in canon, the

instrumental pair this time merely shadowing or lightly decorating the vocal lines. From the engaging way the melodies unfold and intertwine one might not guess that anything specially clever or 'learned' were afoot here – yet it is. CPE Bach tells us that his father was no fan of 'dry, mathematical stuff'; but that doesn't mean he was incapable of providing us, when his blood was up, with the most skilled, innovative counterpoint of any composer then alive, while at the same time disguising it, as this number proves, with melodic charm and an appealing playfulness. Peer a little further below the surface and one can perhaps discern Bach's reason for covering up his learnedness in this way: to alleviate the listener's need to swallow the bitter pill of abstract dogma – justification by faith alone, in other words. The message reaches the believer via the comfort and warmth of Bach's music, its air of simplicity masking its underlying complexity.

The opening chorale fantasia is in E major, the sharpest key of all Bach's vocal music, and is difficult to tune. It features a *concertante* flute and oboe d'amore with the strings confined to an almost *ripieno* accompanying role, though from time to time the first violin takes on a *concertino* role as well. The elaborate alto, tenor and bass parts entering in imitation are based on material that has nothing whatsoever to do with the chorale tune (in fact they take their initial thematic lead from the arpeggiated figure in the flute's third bar) and at one point Bach splits their syllables up into stuttered fragments for the words 'der hat g'nug... g'nug... für uns all getan'. But most striking of all is the central aria for tenor in E minor. The tenor James Gilchrist, who had not sung it before, had a fast, urgent delivery in mind, as though to emphasise

the believer's struggles to resist the downwards suction towards the abyss. With its unusual 12/16 time signature, I saw it more as a slow, contemplative dance, despondent and heartsick in its unremitting gloom and its emphasis on the death knell (the violin double-stopping over a dominant seventh harmony) and the Job-like helplessness of the unredeemed sinner. With what other composer, I wonder, could one have such potential extremes in interpretation legitimised and validated? Both positions held their attractions. In the end the tortured melodic lines, the inexorable syncopated descent and the complexity of the harmonic movement won the argument in favour of the slower tempo. In rehearsal we experimented with unison violins (their music appears in both the original first and second violin part-books) and with organ continuo (used by Bach in a later revival). But we finally opted for the precariously intimate and austere texture of Bach's first performance, as indicated in the autograph: voice, violin and cello. As played by Maya Homburger's violin and David Watkin's cello, and sung in this performance by James Gilchrist, it struck me as utterly convincing in its bleakness – as emotionally harrowing, in fact, as anything we have been faced with in the cantatas since before Lent, the 'solche Not' ('such distress') reminding me of the 'betrübt Einsamkeit' ('distressed solitude') we encountered in *Liebster Immanuel*, BWV 123. This impression was enhanced by the absence of any keyboard support to spell out the passing harmonies or to paper over the cracks in such denuded textures. Bach's later style is perhaps more manifest in this great aria, which certainly occupies a dominating position in the work,

than in any of the other movements. The cantata ends with a final chorale, harmonised in a masterly and intriguing way.

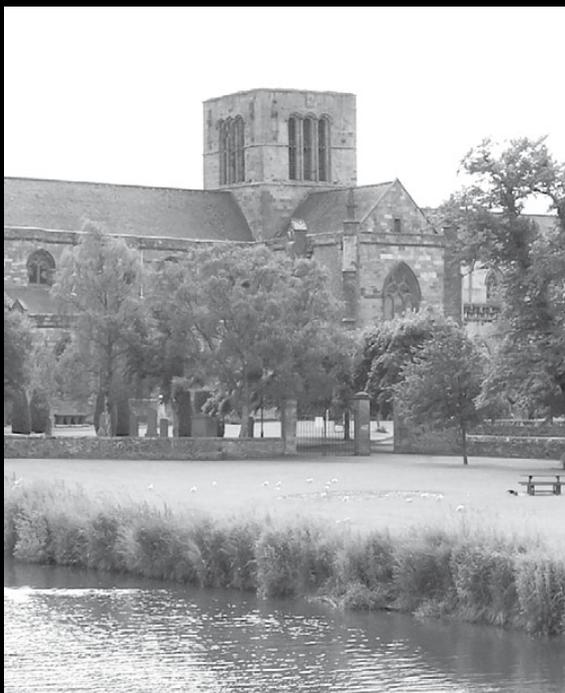
We ended our programme with the funeral motet *Der Gerechte kommt um*, attributed to Bach, a vernacular reworking of a five-voiced Latin motet by Johann Kuhnau. Several features of the new arrangement lend credence to the theory that Bach is its author: the throbbing accompaniment provided by a pair of oboes, strikingly similar to the *litui* in *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*, BWV 118, the subtle harmonic recolouring, and the heightened expressivity of the text underlay. In its new version the motet's orchestral introduction opens in astonishing anticipation of Mozart's *Requiem*, while the most poignant moment comes very close to the end – a bar of measured silence before the 17-bar coda.

The last time we were here in Ansbach was in 1981, when we were invited to give five separate programmes of Bach's music. The choir excelled themselves at a time when, as the English Baroque Soloists, we were still finding our feet as a period-instrument ensemble. Nineteen years on our opening number, the motet 'Lobet den Herrn', which ends with a rousing 'Hallelujah!', was greeted in total silence. Suddenly I remembered being startled by the way a ripple of tentative applause was loudly 'shushed', both in 1981 and at the end of our first appearance here in 1979. Somehow it had the effect of taking the gilt off the gingerbread – the honour we, as foreigners, felt in being singled out and invited to take part in this leading Bach festival, almost the Mecca (or Bayreuth) of Bach celebrations. Several of us found it hard not to be riled, not by the absence of audible approbation

but by the attitude that lies behind this capricious withholding of applause. It has very little to do with the quality of the performance and everything to do with a pseudo-religious respect accorded to the music by an audience who view themselves as the true guardians of the sacred Bach flame. The historical flaw in this excessive Bach hagiolatry is that the music is treated as a static object or some holy relic, whereas Bach clearly set store in having his music *performed*, as we have had confirmed to us time and again during the course of this year. In a sense its composition is only 'completed' in performance, which is why as musicians we are always alert to every trace of Bach's own performance embedded in the notation of his cantatas. We also look to establish a fruitful and vibrant triangular relationship between Bach as composer-performer, us as re-creative performers, and the audience as complicit participants. That has been the way in all the East German towns where we have played this year. But if the listeners have already occupied the defensive ground as Bach aficionados that vital chemical reaction between them and us falls flat, thus closing off the potential 'lift' that a responsive audience can give to a performing ensemble.

Such reflections were put into perspective when an elderly lady came forward and offered me a posy of flowers from her garden at the end of the morning concert. Any last trace of grievance vanished when she returned in the evening with an even bigger bunch, this time of wild meadow flowers.

Cantatas for the Seventh Sunday after Trinity



St Mary's, Haddington

Returning from Ansbach, and in Scotland again a week after the commemorative concert on Iona, we headed this time for Haddington, a modest market town in East Lothian, twenty or so miles to the east of Edinburgh. The collegiate church of St Mary is the longest and, according to Pevsner, 'the most impressive of the late medieval Pictish kirks' (sometimes mistaken for parish churches) in Scotland. In the early 1970s a project to reintegrate the ruined roofless chancel of the fourteenth-century Franciscan church was begun, one that entailed knocking down the false wall at the end of the nave under the crossing. The pinkish stonework of the choir and chancel, weathered by more than three centuries of buffeting by rain and hail, had acquired a striking patina. Now

it is encased by a modern fibreglass roof replacing the original stone vaulting. The Lamp of Lothian organisers had designated the central crossing as our performing area atop a thickly carpeted circular dais. Even when covered with wooden flooring I felt it would never be satisfactory for the audience, so I led a splinter group to the east end to try out the acoustics there. Magical! We decamped – choir, orchestra, organ and harpsichord – while the engineers uncomplainingly re-rigged their microphones.

All three of Bach's cantatas for this day (BWV 186, 187 and 107) have masterly opening movements. None of them is particularly flamboyant or festive, yet each in its way is individually expressive. This time Bach is using pastel shades rather than primary colours. The kernel of BWV 186 **Ärgre dich, o Seele, nicht** is the injunction to the soul 'not to fret' when it sees heavenly light represented on earth in humble guise. Here was the nub of eighteenth-century rationalist criticism of Christianity: the concept of Christ as creator and Christ in majestic splendour they could tolerate, but Christ humbled and diminished by poverty and suffering – this to them was patently unsatisfactory and indeed risible. It may seem strange to us now, but in Bach's day it was a live issue. Bach of course took the Lutheran line, and in the opening choral statement he sets out to evoke the fretting Christian soul communing with itself by means of a chain of cumulative dissonances. But as so often in the cantatas we have performed to date, you sense that the intelligence and added bonus that Bach's music brings to his texts goes well beyond verbal discourse and follows its own trajectory. Take, for example, the way he follows this opening choral

motto, how each voice leads off in turn with a fugal theme to the same words via a simple device of three rising notes in speech rhythm with the third suspended over a dominant ninth. It gives exactly the right yearning, forward momentum to the music, the harmonic tension of its three-note *incipit* ebbing and flowing within a longer eight-bar paragraph. It is hard to say which adds more eloquence to the consoling mood, the instrumental lines (strings doubled by reeds) or the choral voices. Structurally, this movement is unconventional – in the way, for example, that the interleaving of fugal passages for the choir acts like a counter-theme to the partial reappearance of the main theme that is always played by the orchestra. In an overall ABABA pattern, Bach gives the second clause (B) to his choir alone (‘God’s true gleaming image is concealed in a vassal’s form’), the sopranos leading off and answered by the other three voices homophonically with just continuo for support – the first clear hint that this music originated as an earlier work from Bach’s Weimar years.

Perhaps it’s not too fanciful here to detect the famished pleading of the 4,000 in the wilderness, the subject of the set Gospel (Mark 8:1-9), their hunger being both physical and spiritual. These imploring gestures are given renewed expression at the *arioso* conclusion to the opening bass recitative ‘Ach Herr, wie lange willst du mein vergessen?’ (‘Ah Lord, how long wilt Thou forget me?’). It could almost be a sketch for one of the great Passion setting utterances. The bass amplifies this cry for help in his aria with continuo (No.3), urging the doubting soul not to let reason ‘ensnare you: you can see your Helper, Jacob’s light, in the Scriptures’. Again in recitative giving way to

arioso, the tenor expatiates on the value of Holy manna: ‘So, though sorrow gnaws and eats the heart, taste and see, how friendly Jesus is’. It expands into an aria referring to His ‘works of mercy’ that ‘nourish weary bodies’ and ‘satisfy body and soul’. We have proof that this cantata did indeed start life as a Weimar work in six movements (BWV 186a) for the Third Sunday in Advent in 1716, to a text by Salomo Franck. Unable to use it in Leipzig because of the *tempus clausum*, the ban on singing on the Second to the Fourth Sundays in Advent, Bach decided to recycle it early on in his first *Jahrgang* in Leipzig for the Seventh Sunday after Trinity as a two-part cantata in eleven movements. This entailed major structural revisions on account of its changed liturgical position: alterations to the aria texts, and three new recitatives (the four arias initially followed without a break). In addition, Bach decided to compose new chorale conclusions to each of the two parts, using verses 12 and 11 respectively of Paul Speratus’ 1523 hymn ‘Es ist das Heil uns kommen her’, which had formed the basis of cantata BWV 9 last week.

If Part I of this cantata emphasises the true source of faith in the scriptures, Part II, as Eric Chafe says, ‘completes the idea of the *Glaubensbahn* [path of faith] with the nature of the life of faith – life under the cross, so to speak’. So as in BWV 170 No.3 last week, we start out in a topsy-turvy world, this time with a powerful bass *accompagnato* emphasising the world as a wilderness (‘heaven turns to metal, earth to iron’). This is contrasted sharply with the ‘Saviour’s word, that greatest treasure’ (Salomo Franck was the court numismatist at Weimar, which helps explain his fondness for coin and metal similes). Bach, following

Franck, maintains this antithesis throughout the second part, between the present life as a vale of tears and the joy and fulfilment of the afterlife. This he articulates in a series of vivid musical gestures – such as the descending tetrachord arpeggios of the continuo in the soprano aria (No.8), to represent the poor ('die Armen') whom God will 'embrace' ('umarmen' – a play on words), matched by an extended chromatic ascent of the violins. Contrary movement is also a feature of the instrumental lines in the identical chorales which conclude each part (Nos.6 and 11), the oboes rising and strings falling in alternation and playful banter, a musical equivalent to the antithesis between tribulation and hope expressed in the text. As so often, there is a lot more going on beneath the surface of the music than at first seems apparent – a (deliberate?) tension between musical figures and underlying *Affekt* and, no doubt also, a numerological aspect, witness the curious thirteen-bar structure of the duet for soprano and alto (No.10), a C minor gigue with full oboe and string band, in which the crucial injunction 'Sei, Seele, getreu!' ('O soul, be true!') is reserved until the last two bars.

In the absence of the new Leipzig parts for this revised cantata (lost since 1906) several problems emerge, for example the bottom B flats in the continuo part of No.9: was this originally a *basse de violon* part with its lower string tuned to B flat? Then there is the pitch and instrumentation of the tenor aria (No.5) – oboe da caccia in the Weimar version, yet annotated as 'oboe and violins I & II' on the autograph score used for the Leipzig revival. Dürr and Kubik both recommend an upward octave transposition, which seems unlikely and unsatisfactory: it pushes the oboe

off its upper edge (E flat) and separates the voice (tenor) and obbligato by a far wider series of intervals than we have so far encountered. So we kept it at the original pitch, doubling the oboe da caccia with violins and violas, and it worked rather beautifully.

The following year (23 July 1724) Bach came up with yet another winner. BWV 107 **Was willst du dich betrüben** is a chorale cantata which this time reverts to a seventeenth-century design 'per omnes versus'. Any other composer, when pressed for time as Bach undoubtedly was, would have been tempted to take a few short cuts, such as paraphrasing several of the hymn verses in the cantata's middle movements. Here is a prime example of how Bach differs from the Stölzels, Telemanns and Graupners of his day. They also fulfilled self-imposed assignments to provide cycles of new music for every feast day in the liturgical year (though usually not in consecutive years). But only Bach is prepared to make life consistently difficult for himself, as here, for example, by choosing to incorporate verbatim all seven stanzas of a rather obscure chorale by Johann Heermann from 1630. The last time he had done this was back in Mühlhausen in 1707 with BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, though here he confines the melody to the first and last verses. Maybe his success on this occasion inspired him to fire several other shots at the same target in his later chorale cantatas. Bach rises to the challenge: to overcome the limitations of being confined to a rigidly structured hymn without monotony or repetitiveness. He converts only a single verse into a recitative (verse 2), managing to mask the inexorable symmetry of the metre (v-v-v- / v-v-v-) by adding a pair of oboes d'amore to punctuate it with their own counter-rhythm

and by breaking into extended melismas on the words 'Freuden' and 'retten'. All this means that four arias, none of them da capo, are placed back-to-back to form the spine of the cantata. Here again Bach manages to avoid monotony, not simply by the usual devices of changing voice type (bass, tenor, soprano, tenor), key, metre and *Affekt*, but by blurring the obvious tri-partite structure of Heermann's verse and its predictable division into *Bar* form (AAB, or *Stollen*, *Stollen* and *Abgesang*).

In the first of these arias Bach seems momentarily to forget that he is depicting the unruffled security of those who undertake God-protected ventures, and instead paints a lively hunting scene for bass and strings (verse 3). He teases the singer (and the listener) by breaking up the vocal line with jagged leaps on the word 'unerschrocknem [Mut]' ('unaffrighted [heart]') – offering, in other words, a direct negative – jitters in place of the guarantee of calm. A little later he seizes on the word 'erjagen', meaning 'to achieve by great exertion' but with literal resonances of 'to hunt down', and even assigns an outrageous hunting call trill to the bass in evocation of the divine huntsman calling to his hounds. More striking still is the tenor aria with basso continuo (verse 4), a vivid pen-portrait of Satan and his wiles, delivered with typically Lutheran relish. Bach seems to be making whoopee with the rhythm by alternating one bar in 6/8 with another in 3/4, until you discover that the pattern he is establishing is less schematic and more ambiguous than that. The bass line (marked *organo e continuo*) is extravagantly animated and angular – Albert Schweitzer likens it to the contortions of a huge dragon – and persists even when the tenor enters with a free inversion of it,

seemingly in direct contradiction: Satan flagrantly confronting the Will of God. This is an operatic 'rage' aria with a difference.

The mood now begins to soften, first in a soprano aria with two oboes d'amore (verse 5) and a vocal line that begins by hinting at a decorated version of the chorale tune and later confirms this reference by quoting its last line to the words 'was Gott will, das geschicht' ('God's will shall be done'). Doubts are banished in the fourth of the arias, scored for unison flutes and muted violin and providing the tenor with a vocal line that (at last!) is mellifluous and grateful to sing. Bach places the last verse of Heermann's chorale in a sumptuous orchestral setting scored for two flutes and two oboes d'amore in addition to the regular string ensemble, and a *corno da caccia* or *Zugtrompete* to double the soprano melody. The orchestra's persistent, lilting *siciliano* maintains its independence even when combined with the choral passages. It is the same autonomous instrumentation that he uses in the opening movement, where it served to soften the admonitions of the chorale text. There you can feel the heartbeat of the music, as it were, as the scoring reduces to the paired flutes over a pulsating violin/viola unison accompaniment in units of four beats at a time. A mere fifty-two bars long, its mood of soul-searching prayer culminates in the consoling words 'er wird gut alles machen und fördern deine Sachen, wie dir's wird selig sein' ('He shall set all in order, and promote all your affairs, so that you may prosper'), and is immensely affecting.

BWV 187 **Es wartet alles auf dich** is one of the seven 'Meiningen'-type cantatas Bach wrote between February and September 1726, so called

because they are based on texts thought to have been written by Duke Ernst Ludwig of Saxe-Meiningen not later than 1704 and set to music at the time by his progressive-minded Kapellmeister, Georg Caspar Schürmann. By including so-called 'madrigalian' verse for recitatives and arias, preceded in each cantata by quotations from the Old Testament at the start of Part I, and from the New Testament to introduce Part II, Duke Ernst was anticipating the so-called 'reform' cantatas of Erdmann Neumeister by at least seven years. This particular cantata opens with a biblical quotation from Psalm 104, stressing the Lord's providence in gratifying the hunger of His creatures and providing a link to the Gospel text, the feeding of the 4,000. It is a spacious, big-boned piece in G minor divided into three main sections. After a 27-bar *sinfonia* comes a 'launch' by the four choral voices in imitation – this in Bach's favoured technique of choral insertion ('Choreinbau'), where the motivic lead given by the instruments now extends to the chorus – and a 17-bar instrumental interlude that prepares for the fugal re-entry of the choir, 46 bars long. Finally there is a summary of the whole psalm verse for choir and orchestra combined. But that simplified schematic précis does not do justice to Bach's skill in reconciling two opposed modes of composition, one associated with concerto form and supplying the motivic reservoir that acts as a unifying device to the whole movement, the other text-related, ensuring that each of the individual choral passages is shaped in clearly audible speech rhythms ('dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit' and later, as the fugue subject, 'wenn du ihnen gibest, so sammeln sie, wenn du deine Hand aufst'). By varying the

contributions of his orchestra, first in the foreground as prelude, now as a largely independent accompaniment to the choral insertions, now reduced to continuo alone for the important fugal proclamation of the second clause, now playing *colla parte*, Bach creates a riveting tableau in which the focus constantly shifts from orchestra to choir and back again. Finally he gives a condensed restatement of the whole text, reviewing and dovetailing all the thematic strands of the movement within a mere twelve bars. Masterly.

All the subsequent movements are of a matching quality. An opening bass recitative celebrating God's bounty in nature (No.2) that could conceivably pass as a prototype for one from Haydn's *Creation* is followed by a harvest-time aria for alto and strings in 3/8 with a slightly Handelian melody and musical symbols of plenitude, fertility and ripeness. At the start of Part II a witty bass aria with violins (No.4) sets St Matthew's description of the disciples anxiously asking 'What shall we eat or what shall we drink'. This is met with the severe put-down, 'Your heavenly Father knoweth that ye have need of all these things', set by Bach in the same dactylic rhythm but implying a totally different delivery. Finally there is an intriguing soprano aria with obbligato oboe (No.5), opening with the grand gestures of a French overture with threes-against-fours, a ceremonial build-up leading you to expect not just a single soprano but a chorus at the very least, and with a quicker middle section where worries are banished in celebrating the 'many gifts of fatherly love'. From this pattern of ever-reducing instrumental forces for each successive aria – oboe with strings (No.3), unison violins with continuo (No.4),

oboe solo with continuo (No.5) – one might surmise that Bach is mirroring not just the succession of ideas prompted by the text, but a more subtle shift from the general to the particular. From this one can conclude with Alfred Dürr that the string accompaniment of the penultimate recitative (No.6) is there to serve as ‘a symbol of the security of the individual in God’s love and within the Christian community’. A stirring harmonisation in triple time of two verses of a hymn by Hans Vogel, ‘Singen mit Herzensgrund’ (1563), culminates with the ‘Gratias’, a harvest hymn of collective thanks for the fruits of agriculture. We can sympathise with Bach if all the care he had lavished on the music of this cantata were to disappear after only a couple of performances on 4 August 1726. Sure enough it reappears a decade later in his G minor *Missa* (BWV 235), where almost the entire Gloria is made up of the opening chorus and three of the cantata’s arias (Nos 3, 4 and 5) in parody form.

Having gone to the trouble of shifting our forces and paraphernalia to the east end of the church, it was not just the acoustics in Haddington that turned out to be so special, the sound bouncing off the back wall truly and without distortion. Shafts of early evening light slanting in through the northern windows, the huge copper beech shimmering in the wind just outside the big east window, and the intimacy of the enclosed space framed by these once-external walls – all contributed to the atmosphere and to the sense of occasion.

© John Eliot Gardiner 2009
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 Stimmtyp (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 Sechsten Sonntag nach Trinitatis

St. Gumbertus, Ansbach

Der Wechsel von der zauberhaften schottischen Insel Iona, wo einige von uns aus Anlass des 250. Todestages Bachs aufgetreten waren, auf direktem Wege nach Ansbach in Franken war zwangsläufig unangenehm krass. Für die Feier in der alten Iona Abbey hatten wir ein Programm zusammengestellt, das einige der intimsten und bewegendsten Stücke enthielt und das wir an einem milden Sonntag aufführten, mit den Schreien der Seemöwen und dem Blöken der Schafe im Hintergrund. Unser Programm für die Bach-Woche in Ansbach enthielt, neben der Wiederholung der Kantate *Aus der Tiefen* vom vergangenen

Wochenende in Mühlhausen und zwei Motetten, die beiden Kantaten Bachs, die für den Sechsten Sonntag nach Trinitatis erhalten sind: BWV 170 *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*, eine Kantate für Alt und obligate Orgel, Oboe d'amore und Streicher, und BWV 9 *Es ist das Heil uns kommen her*, eine Choralkantate aus der Zeit um 1732.

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust ist die erste der beiden Solokantaten für Alt, die Bach im Sommer 1726 auf fünfzehn Jahre vorher veröffentlichte Texte des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms schrieb. In diesem Jahr hatte Bach offenbar einen hervorragenden Sänger zur Verfügung, vielleicht Carl Gotthelf Gerlach, der damals an der Universität studierte und unter Johann Kuhnau bei den Thomanern gesungen hatte, und war begierig,

aus seinem Talent einen möglichst großen Nutzen zu ziehen. Oberflächlich gesehen vertonte Bach einen kernigen, wenn auch ausgesprochen altmodischen, an barocker Symbolik reichen Text zu einer Zeit, als der galante Stil in Mode kam und sich sogar schon auf seine eigene Kirchenmusik auszuwirken begann. Faszinierend ist, auf welche Weise es ihm gelingt, aus diesen völlig konträren Ausdrucksformen eine überzeugende Synthese zu schaffen. Die Anfangsarie ist reines Entzücken, ein warmer, üppiger Tanz im 6/8-Takt in D-dur. Man fühlt förmlich Bachs liebevolles Lächeln über dieser Musik schweben, die uns den Weg zur ‚Himmelseintracht‘ weist. Eine jener unbeschreiblich schönen Melodien des Komponisten, die sich in unserem Hörgedächtnis einnisten, sie braucht einen ganzen Takt, um in Gang zu kommen, doch sobald das geschafft ist, erweckt sie den Anschein, als würde sie nie aufhören können (sie ist zwar nur acht Takte lang, wirkt jedoch endlos). Doch erhält diese ausladende, der Oboe d'amore und der ersten Violine anvertraute Melodie ihre Schönheit und heitere pastorale Stimmung erst durch ihr harmonisches Gerüst. Die sanft plätschernden Achtel in den tiefen Streichern werden zu Dreiergruppen verschleift und erinnern an das ‚Bogenvibrato‘ oder was die Franzosen *balancement* nannten, während die abwärts gerichtete Basslinie klingt, als deute sich hier ein Ostinato an – mit anderen Worten der Beginn eines Musters, das sich schleifenartig wiederholen wird. Nun ja, es kommt tatsächlich wieder, aber nicht konsequent oder so, dass es in irgendeiner Weise vorhersagbar wäre. Mit Lehms' Text vor Augen sucht Bach nach Möglichkeiten, wie er als Lebensziel den Frieden der Seele herausarbeiten kann, und nach

Mustern, die ihm gestatten, hin und wieder auf die Sünde und die Schwäche des Fleisches zu verweisen.

Lehms, ein wortgewaltiger und leidenschaftlicher Verseschmied, kommt schon von Nr. 2 an (einem Rezitativ) richtig in Fahrt, wo er das Tagesevangelium (aus der Bergpredigt in Matthäus 5, 20–26) und die Epistel (Paulus an die Römer, 6, 3–11) paraphrasiert und zusammenfasst. Demnach, erklärt er, sei die Welt ein ‚Sündenhaus‘, deren Mund ‚voller Ottergift‘ den unschuldigen Nächsten als Dummkopf und Narr beschimpfe. Bach liefert erwartungsgemäß die entsprechenden deklamatorischen Gesten und Ausdrucksnuancen und wechselt bei dieser Gelegenheit zu der entfernten Tonart fis-moll. In dieser Welt, in der das Unterste zuoberst gekehrt ist, folgt nun eine ungewöhnliche, recht umfangreiche Arie in A-dur, die für eine zweimanualige obligate Orgel vorgesehen ist. Allerdings haben wir, wie es Bach offenbar bei der Uraufführung der Kantate gehandhabt hatte, zwei Orgeln verwendet, eine für jedes Manual, die eine im Chorton notiert, die andere im Kammerton. Diesen Stimmen fügt Bach in der mittleren Lage nur eine Linie mit unisono geführten Violinen und Bratschen hinzu. Dieser besonderen, ‚Bassettchen‘ genannten Verfahrensweise sind wir in diesem Jahr schon verschiedentlich immer dann begegnet, wenn Bach der Meinung ist, eine besondere Stimmung müsse geschaffen werden, und auf die übliche Stütze durch den Basso continuo verzichtet. Er verwendet sie symbolisch mit Bezug auf Jesus (der keine ‚Stütze‘ braucht), der die Gläubigen vor den Folgen der Sünde beschützt (wie in der Sopran-Arie ‚Aus Liebe‘ in der *Matthäus-Passion*), und, am anderen Ende, auf die

Menschen, die immer wieder in Sünde verfallen, wie in jener wunderbaren Sopran-Arie ‚Wir zittern und wanken‘ aus BWV 105, oder (so wie hier) bezogen auf die ‚verkehrten Herzen‘, die (im wahrsten Sinne des Wortes) den Boden unter den Füßen verloren haben, weil sie sich von Gott abwenden. Die Arie ist aus der Warte eines passiven Zeugen aufgezeichnet, der sieht, wie die rückfälligen Sünder ‚mit rechten Satansränken‘ Gottes Strafgericht verlachen und ‚sich nur an Rach und Hass erfreun‘, und das Unbehagen des Sängers auf seinem Beobachtungsposten ist im zerklüfteten Rhythmus der Bassettchen-Linie zu spüren. Bach weicht an zwei Stellen von der chromatischen, fugierten Verflechtung der beiden Orgellinien ab und liefert stattdessen einen schnelleren, diatonischen Austausch zwischen den Stimmen, der so angelegt ist, dass er im A-Teil mit der in Lehms‘ Text erwähnten ‚Rach und Hass‘ und im B-Teil mit den Worten ‚frech verlacht‘ zur Deckung gelangt. Mir als Nicht-Organisten erscheint das alles ein wenig merkwürdig und unpersönlich. Ich könnte mir vorstellen, dass diese Arie, mit wendigeren, klagender klingenden Instrumenten gespielt, wie zum Beispiel den Unisono-Violinen in ‚Et incarnatus‘ der *h-moll-Messe*, mehr zu Herzen gehen würde. Offensichtlich war Bach knapp mit der Zeit, nachdem er beschlossen hatte, dieses Werk am 28. Juli 1726 mit der Kantate seines Meiningener Cousins Johann Ludwig (*Ich will meinen Geist in euch geben*) zu koppeln; diese wurde vor der Predigt aufgeführt, und *Vergnügte Ruh* während der Verteilung des Abendmahls. Mir erscheint die Orgel als Soloinstrument in der stolz einherschreitenden Da-Capo-Arie in D-dur (Nr. 5), die das Werk beschließt, sinnvoller eingesetzt, wenngleich auch

dies eine Entscheidung gewesen sein mag, die in letzter Minute unter Zeitdruck zustande kam und Bach nötigte, das Orgelsolo selbst zu spielen. Ursprünglich mochte er für diesen Satz ein melodisches Blasinstrument vorgesehen haben – vielleicht eine Oboe d’amore –, und dann, als er *Vergnügte Ruh* in seinen letzten Jahren, um 1746/47, wieder aufführte, wählte er für diesen Satz sicher eine obligate Flöte, was die in der Uraufführung verwendete zweite Orgel entbehrlich machte. Das erklärt, warum sein ältester Sohn, Wilhelm Friedemann, 1750 in Halle unbedingt die erste Arie wieder aufführen wollte, nicht jedoch den restlichen Teil der Kantate.

Die Kompositionspartitur und die ursprünglichen Einzelstimmen der Kantate **Es ist das Heil uns kommen her** stammen von 1732–35, doch formal und stilistisch gehört dieses Werk zu Bachs zweitem Kantatenjahrgang, den Choralkantaten von 1724/25. In diesem Jahr komponierte Bach keine Kantate für diesen Sonntag (am 16. Juli 1724 befanden er und seine Frau sich gar nicht in der Stadt, sondern traten für seinen alten Dienstherrn Leopold von Köthen auf). Doch da er sich der Lücke in diesem Zyklus bewusst war, ergänzte er acht oder zehn Jahre später, sicher aus einem starken – nicht immer befriedigten – Bedürfnis nach Vollständigkeit, nicht nur die fehlende Kantate, sondern schrieb diese auch noch im früheren Stil. Bach und sein Librettist beschlossen, das Tagesevangelium, das sich mit der Versöhnung zwischen Gegnern befasst, außer Acht zu lassen und sich stattdessen auf die Epistel zu konzentrieren, in der es um den Sieg über Sünde und Tod geht (und der die berühmte Zeile enthält: ‚Der Tod wird hinfort nicht mehr über ihn herrschen‘). Der Glaube an die

Auferstehung ist auch das Thema einer der Hauptchoräle für diesen Sonntag, von denen der eine von Paul Speratus aus den ersten Jahren der Reformation (1523) stammt. Wer auch immer sich Bach als literarischer Mitarbeiter zugesellte, hatte hier die knifflige Aufgabe, die vierzehn Verse von Speratus auf die Hälfte an Kantatensätzen zu verdichten. Seine Lösung war, den ersten und zwölften Vers für den ersten und letzten Satz unverändert beizubehalten, den achten Vers im fünften Satz zu paraphrasieren (ein Duett für Sopran und Alt) und die drei restlichen Verse für die jeweils als Bindeglieder verwendeten Rezitative zusammenzufassen. Letztere Aufgabe erledigte er sehr geschickt, indem er zwischen den Betrachtungen über das Gesetz, den kümmerlichen Versuchen der Menschen, ‚der Sünden Unart zu verlassen‘ (Nr. 2), ihrem Bedürfnis nach Erlösung und Rechtfertigung durch den Glauben (Nr. 4), der Macht des Evangeliums, diesen Glauben zu festigen, und schließlich dem Vertrauen, dass Gott die Stunde ihres Todes zur rechten Zeit bestimmen werde (Nr. 6), einen narrativen Faden schafft. Bach verstärkt diesen Eindruck eines erzählerischen Kommentars, indem er alle drei Rezitative ein und demselben Solisten (Bass) zuweist. Während dies durchaus zu seiner gewohnten Strategie gehören könnte, die Bass-Stimme mit der Vox Domini zu verknüpfen, zumal Gottes Gebote und ihre Erfüllung in allen drei rezitativen Paraphrasen die Leitgedanken sind, lässt er doch, wie Dürr ausführt, auch den Eindruck entstehen, eine fortlaufende Predigt werde an zwei Stellen durch eine meditative Arie (Nr. 3) sowie ein Duett (Nr. 5) unterbrochen.

Wenn es jemals ein Beispiel dafür gegeben hat, dass Bach geistreich und lebenslustig gleichzeitig

sein kann, so ist es hier im fünften Satz dieser Kantate zu finden. Zur Verfügung hat er zwei Instrumente (Flöte und Oboe d'amore) und zwei Stimmen (Sopran und Alt). Über einem schlichten Continuo führt er die beiden ersten im Kanon, wobei die Flöte in der Unterquinte beginnt und die Oboe in der Oberquarte fortfährt. Dann setzen, ebenfalls im Kanon – einer vereinfachten Version des einleitenden instrumentalen Kanons –, die Singstimmen ein, zu denen sich nach acht Takten Oboe und Flöte gesellen, die nun die zweite Hälfte ihres Kanonritornells spielen, so dass ein Doppelkanon entsteht. Danach kehrt er die Reihenfolge der immer noch als Doppelkanon präsenten Kanoneinsätze um (Oboe, Flöte, Alt, Sopran) und wiederholt sein Anfangsritornell als Überleitung zum B-Teil, ebenfalls einem Kanon, in dem allerdings die beiden Instrumente die Gesangslinien nur umschatten oder ein wenig verzieren. Der einnehmenden Weise, wie sich die Melodien darbieten und ineinander verflechten, wird man schwerlich entnehmen, dass hier etwas besonders Kluges oder ‚Gelehrtes‘ im Schwange sei – und doch ist es so. Von C.P.E. Bach erfahren wir, sein Vater sei ‚kein Liebhaber von trockenem mathematischen Zeuge‘ gewesen; das heißt jedoch nicht, dass er nicht imstande gewesen wäre, uns, wenn er erregt war, den kunstreichsten, neuartigsten Kontrapunkt aller damals lebenden Komponisten zu präsentieren und ihn gleichzeitig, wie diese Nummer beweist, mit melodischem Charme und einer bezaubernden Verspieltheit auszustatten. Bei näherer Betrachtung wird man vielleicht die Erklärung finden, warum Bach seine Gelehrtheit auf diese Weise verbrämt: um dem Hörer die bittere Pille der abstrakten Lehre, die er zu

schlucken hat, ein wenig zu versüßen. Die Botschaft – ‚nur der Glaube macht gerecht‘ – erreicht den Gläubigen auf dem Weg über das Labsal und die Wärme von Bachs Musik, deren schlicht anmutende Oberfläche die in ihr angelegte Komplexität kaschiert.

Die einleitende Choralfantasie steht in E-dur, der höchsten Tonart in Bachs Vokalmusik überhaupt, und ist schwierig zu handhaben. Sie enthält eine konzertierende Flöte und eine Oboe d'amore, während die Streicher gewissermaßen auf eine Rolle als begleitende Ripienstimmen reduziert sind, wengleich die erste Violine zuweilen eine Concertino-Rolle übernimmt. Die kunstvoll angelegten, imitierend einsetzenden Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen gehen auf Material zurück, das nicht das Geringste mit der Chormelodie gemeinsam hat (in Wahrheit beziehen sie ihren thematischen Impuls aus der arpeggierten Figur im dritten Flötentakt), und an einer Stelle, bei den Worten ‚der hat g'nug... g'nug... für uns all getan‘, zerteilt Bach ihre Silben in gestotterte Wortfetzen. Doch besonders bemerkenswert ist die mittlere Arie für Tenor in e-moll. Der Tenor James Gilchrist, der sie vorher noch nicht gesungen hatte, wollte sie in einem schnellen, gehetzten Tempo vortragen, um gewissermaßen hervorzuheben, wie sehr sich der Gläubige müht, der Sogwirkung des Abgrunds zu entkommen. Angesichts der ungewöhnlichen Taktvorgabe von 12/16 sah ich in ihr eher einen langsamen, grüblerischen Tanz, mutlos und betrübt in seiner unveränderlichen Düsternis mit dem insistierenden Totengeläut (Doppelgriffe der Violine über einer Dominantseptharmonie) und der an Hiob erinnernden Hilflosigkeit des nicht erlösten Sünders. Bei welchem anderen Komponisten, frage ich mich, wären dergleichen

extreme Interpretationen möglich und legitim? Beide Positionen haben ihren Reiz. Letztendlich entschieden die gequälten Melodielinien, der unerbittliche synkopierte Abstieg und die komplexe harmonische Bewegung die Frage zugunsten des langsameren Tempos. Bei den Proben experimentierten wir mit Unisono-Violinen (ihre Musik erscheint in beiden originalen Stimmbüchern für die ersten und zweiten Violinen) und Orgelcontinuo (das Bach bei einer späteren Wiederaufführung verwendet hatte). Schließlich zogen wir jedoch die unbehaglich intime und nüchterne Textur von Bachs Uraufführung vor, die im Autograph erscheint: Violine, Singstimme und Cello. Mit Maya Homburgers Violine und David Watkins Cello und in dieser Aufführung von James Gilchrist gesungen erschien sie mir in ihrer Trostlosigkeit ausgesprochen überzeugend – in der Tat emotional nicht weniger aufwühlend als all das, was uns seit den Kantaten vor der Fastenzeit begegnet ist, wobei mich die Zeile ‚dennoch konnt in solcher Not uns keine Hand behilflich sein‘ an die ‚betrühte Einsamkeit‘ erinnerte, mit der wir in *Liebster Immanuel* BWV 123 konfrontiert waren. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die fehlende Unterstützung durch irgendein Tasteninstrument, das die flüchtigen Harmonien verdeutlichen oder die Bruchstellen in derart ausgedünnten Texturen überspielen könnte. Bachs späterer Stil kommt in dieser großartigen Arie, die innerhalb des Werkes auf jeden Fall eine beherrschende Position einnimmt, vielleicht sehr viel klarer zum Ausdruck als in irgendeinem der anderen Sätze. Die Kantate endet mit einem Choral, der auf meisterhafte und faszinierende Weise harmonisiert ist.

Wir beendeten unser Programm mit der weltlichen Trauermotette *Der Gerechte kommt um*, der Bearbeitung einer fünfstimmigen lateinischen Motette von Johann Kuhnau, die Bach zugeschrieben wird. Verschiedene Merkmale der Neufassung sprechen für Bachs Autorschaft: die von zwei Oboen gelieferte klopfende Begleitung mit deutlicher Nähe zu den *litui* in *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* BWV 118, die subtile harmonische Nuancierung und die gesteigerte Expressivität der Textgrundlage. In ihrer neuen Version beginnt die Orchestereinleitung mit einem erstaunlichen Vorgriff auf Mozarts *Requiem*, während der ergreifendste Augenblick bis kurz vor Schluss aufgespart wird – ein Takt maßvoller Stille vor der siebzehntaktigen Coda.

Das letzte Mal waren wir 1981 hier in Ansbach, als man uns eingeladen hatte, fünf verschiedene Programme mit Bachs Musik aufzuführen. Der Chor übertraf sich damals selbst, und dies zu einer Zeit, als wir als English Baroque Soloists immer noch damit beschäftigt waren, unseren Weg als ein Ensemble zu finden, das sich der historischen Aufführungspraxis verschrieben hatte. Neunzehn Jahre später wurde das erste Stück in unserem Programm, die Motette ‚Lobet den Herrn‘, die mit einem überwältigenden ‚Hallelujah!‘ endet, mit völliger Stille quitiert. Plötzlich fiel mir wieder ein, wie bestürzt ich damals war, als der zaghafte einsetzende Beifall mit lauten Pst!-Rufen erstickt wurde, 1981 und auch am Ende unseres ersten Auftritts 1979 hier. Irgendwie wirkte es so, als würde der ganzen Sache der Reiz genommen – der Ehre, die man vermeintlich uns, den Ausländern, erwiesen hatte, als man uns auserwählte und einlud, an diesem führenden Bach-Fest teilzunehmen, fast

einem Mekka (oder Bayreuth) der Bach-Feiern. Einige von uns hatten Mühe, nicht aufgebracht zu reagieren, nicht was die fehlende hörbare Zustimmung betraf, sondern die Einstellung, die hinter diesem kapriziösen Verzicht auf Applaus lag. Der Grund dafür war nicht so sehr die (mangelnde) Qualität der Aufführung, jedoch vielmehr der pseudo-religiöse Respekt, den ein Publikum, das sich als wahrer Wächter der heiligen Bach-Flamme verstand, dieser Musik entgegenbrachte. Historisch nicht ganz stimmig an dieser exzessiven Bach-Huldigung ist, dass die Musik als ein statischer Gegenstand oder eine heilige Reliquie gesehen wird, während Bach eindeutig sehr großen Wert darauf legte, dass seine Musik *aufgeführt wird*, wie es uns im Laufe des Jahres immer wieder bestätigt worden war. In gewisser Weise wird ihre Komposition erst während der Aufführung ‚vollendet‘, und das ist der Grund, warum wir als Musiker so achtsam jeder Spur folgen, die uns in der Notation der Kantaten Hinweise auf Bachs eigene Aufführungspraxis gibt. Wir sind auch bestrebt, ein produktives und dynamisches Dreiecksverhältnis zu schaffen, zwischen dem Komponisten Bach, der sein Werk selbst aufgeführt hat, uns als Musikern, die es neu erschaffen, und schließlich dem Publikum, das an diesem Prozess teilhat. So war es in allen ostdeutschen Städten gewesen, wo wir in diesem Jahr aufgetreten waren. Doch wenn die Zuhörer als begeisterte Bach-Anhänger zu dem Schluss gelangt sind, das Gelände verteidigen zu müssen, kann diese lebenswichtige chemische Reaktion zwischen ihnen und uns nicht mehr stattfinden, und damit entfällt auch der ‚Auftrieb‘, den ein reaktionswilliges Publikum einem auftretenden Ensemble geben könnte.

Diese Überlegungen gerieten in ein völlig anderes Licht, als eine ältere Dame nach dem Konzert am Morgen nach vorn kam und mir ein Sträußchen mit Blumen aus ihrem Garten überreichte. Die letzte Spur Groll verschwand, als sie am Abend mit einem noch größeren Strauß wiederkam, diesmal aus wilden Wiesenblumen.

Kantaten für den Siebenten Sonntag nach Trinitatis

St Mary's, Haddington

Zurückgekehrt aus Ansbach und wieder in Schottland eine Woche nach dem Gedächtniskonzert auf Iona, machten wir uns nun auf nach Haddington, einem bescheidenen Marktflecken in East Lothian, ungefähr dreißig Kilometer östlich von Edinburgh. Die Stiftskirche St Mary ist die längste und laut Pevsner, einem englischsprachigen Standardwerk der Architekturgeschichte, ‚die eindrucksvollste spätmittelalterliche piktesische Kirche‘ in Schottland. Anfang der 1970er Jahre wurde ein Projekt in Angriff genommen, das den zerstörten, dachlosen Altarraum der im 14. Jahrhundert erbauten Franziskanerkirche durch Abriss der falschen Wand am

Ende des Schiffes unter der Vierung wieder eingliedern sollte. Das blassrosa gefärbte Mauerwerk von Chor und Altarraum hatte in den Regen- und Hagelstürmen von über drei Jahrhunderten eine beachtliche Patina angesetzt. Jetzt ist es von einem modernen Fiberglasdach umschlossen, welches das ursprüngliche Steingewölbe ersetzt. Die Organisatoren der Lamp of Lothian-Konzerte hatten für unsere Aufführung den Bereich unter der Vierung vorgesehen, wo ein rundes, mit dickem Teppich ausgelegtes Podium aufgestellt war. Selbst mit einem Holzfußboden bedeckt, glaubte ich, würde sich nie ein für das Publikum befriedigender Klang ergeben, und daher ging ich mit einer kleinen Gruppe ans östliche Ende, um dort die Akustik zu testen. Traumhaft! Wir zogen also um – Chor, Orchester, Orgel und

Cembalo –, während die Toningenieure, ohne zu maulen, ihre Mikrophone neu ausrichteten.

Alle drei Bach-Kantaten für diesen Tag (BWV 186, 187 und 107) haben meisterhafte Anfangssätze. Keiner ist besonders bombastisch oder festlich, doch jeder auf seine ganz eigene Weise ausdrucksvoll. Diesmal verwendet Bach Pastelltöne statt Grundfarben. Kernstück von BWV 186 **Ärgre dich, o Seele, nicht** ist die Anweisung an die Seele, nicht ärgerlich zu sein, wenn sie sieht, dass das ‚allerhöchste Licht (...) sich in Knechtsgestalt verhüllt‘. Das war im 18. Jahrhundert der Kernpunkt in der Kritik der Rationalisten am Christentum: Die Vorstellung von einem Christus als Schöpfer und einem Christus in majestätischem Glanz konnte man tolerieren, doch Christus gedemütigt und erniedrigt durch Armut und Leid – das war für sie offenbar unbefriedigend und in Wahrheit ja auch lächerlich. Das mag uns heute merkwürdig erscheinen, aber zu Bachs Zeiten war es eine lebenswichtige Frage. Bach vertrat natürlich die lutherische Richtung, und schon in den einleitenden Worten des Chors geht er daran, uns durch eine Reihe sich steigernder Dissonanzen einen Eindruck davon zu vermitteln, auf welche Weise die verärgerte Christenseele mit sich zu Rate geht. Doch wie so oft in den Kantaten, die wir bisher aufgeführt haben, gewinnt man den Eindruck, dass das zusätzliche Verständnis, das uns Bachs Musik von den Texten verschafft, ein ganzes Stück über das verbal Geäußerte hinausgreift und seinen eigenen Weg geht. Nehmen wir zum Beispiel, wie er dieses einleitende Motto des Chores fortführt, wie er abwechselnd jede Stimme zu demselben Text durch einen einfachen Kunstgriff, drei aufsteigende Noten

im Sprechrhythmus, deren dritte ein Vorhalt auf dem Dominantakkord ist, mit einem Fugenthema in Führung gehen lässt. Das gibt der Musik die genau richtige, vorwärts treibende Kraft, wobei die harmonische Spannung des dreinotigen Incipits innerhalb eines längeren achttaktigen Absatzes hin und her wagt. Es lässt sich schwer sagen, was der tröstenden Stimmung mehr Eloquenz gibt, die instrumentalen Linien (Streicher durch Rohrblattinstrumente verdoppelt) oder die Chorstimmen. Formal gesehen ist dieser Satz unkonventionell – in der Weise, wie zum Beispiel die Verschachtelung der fugierten Abschnitte des Chors wie ein Gegenthema zu dem teilweise wiederkehrenden Hauptthema wirkt, das stets vom Orchester gespielt wird. In einem ABABA-Schema weist Bach den zweiten Teil (B) seinem Chor zu (,Gottes Glanz und Ebenbild, sich in Knechtsgestalt verhüllt‘), wobei den zuerst einsetzenden Sopranstimmen die drei übrigen, homophon geführten Stimmen antworten, die als Stütze nur ein Continuo haben – der erste deutliche Hinweis darauf, dass diese Musik als eines der früheren Werke in Bachs Weimarer Jahren entstanden ist.

Es bedarf nicht sehr großer Phantasie, hier das Flehen der Viertausend in der Wüste zu entdecken, die nach körperlicher und geistlicher Nahrung verlangen, was das Thema des hier vertonten Textes aus dem Evangelium ist (Markus 8, 1–9). Diese flehenden Gesten finden erneut Ausdruck in dem Arioso, mit dem das erste Bass-Rezitativ endet: ‚Ach Herr, wie lange willst du mein vergessen?‘ Es könnte fast ein Entwurf sein für eine der großen Vertonungen der Passion. Der Bass erweitert diesen Hilfeschrei in seiner Arie mit Continuo (Nr. 3), wo er die zweifelnde

Seele auffordert, sich nicht von der Vernunft ‚bestrecken‘ zu lassen, denn: ‚Deinen Helfer, Jakobs Licht, kannst du in der Schrift erblicken‘. Wiederum in einem Rezitativ, das einem Arioso Raum gibt, verbreitet sich der Tenor über den Wert des heiligen Mannas: ‚Drum, wenn der Kummer gleich das Herze nagt und frisst, so schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist‘. Es erweitert sich zu einer Arie, in der von den ‚Gnadenwerken‘ des Heilands die Rede ist, die kraftvoll genug sind, ‚den schwachen Geist zu lehren‘, und ‚dies sättigt Leib und Geist‘. Wir haben Beweise, dass diese Kantate tatsächlich als sechssätziges Werk (BWV 186a) für den Dritten Adventssonntag 1716, auf einen Text von Salomo Franck, in Weimar entstanden ist. Da Bach sie wegen des Tempus clausum, der Zeit vom zweiten bis vierten Adventssonntag, in der nicht gesungen werden durfte, nicht verwenden konnte, beschloss er, sie früh in seinen ersten Leipziger Kantatenjahrgang aufzunehmen, und zwar als zweiteilige Kantate in elf Sätzen für den Siebenten Sonntag nach Trinitatis. Das bedeutete, dass wegen der veränderten Position des Werkes in der Liturgie des Kirchenjahres im Hinblick auf die Form einige wesentliche Änderungen notwendig wurden: Anpassungen der Arientexte und drei neue Rezitative (die vier Arien folgten vorher direkt aufeinander). Außerdem beschloss Bach, beide Teile mit jeweils einem Chor zu beenden, bei deren Komposition er auf die Verse 12 und 11 des Chorals ‚Es ist das Heil uns kommen her‘ von Paul Speratus aus dem Jahr 1523 zurückgriff, die er bereits einer der Kantaten der letzten Woche zugrunde gelegt hatte (BWV 9).

Wenn Teil I dieser Kantate betont, dass die wahre Quelle des Glaubens in der Schrift zu finden sei, so

wird in Teil II, wie Eric Chafe sagt, ‚der Gedanke der Glaubensbahn um die Vorstellung ergänzt, wie der Glauben zu leben sei – als Leben unter dem Kreuz gewissermaßen‘. Wie in BWV 170 Nr. 3 in der vergangenen Woche beginnen wir unseren Weg in einer Welt, in der alles auf den Kopf gestellt ist, diesmal mit einem mächtigen Bass-Accompagnato, das die Welt als ‚große Wüstenei‘ beschreibt (‚der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen‘). Dieser Welt wird als scharfer Kontrast ‚Christi Wort‘ entgegengestellt, das ‚ihr [der Christen] größter Reichtum‘ ist (Salomo Franck war in Weimar Leiter des herzoglichen Münzkabinetts und Numismatiker, was eine Erklärung für seine Vorliebe für Vergleiche mit Münzen und Metallen ist). Bach hält, in Anlehnung an Franck, diese Antithese den ganzen zweiten Teil hindurch aufrecht, zwischen dem ‚Jammertal‘ des gegenwärtigen Lebens und der Freude und Erfüllung im Leben ‚nach vollbrachtem Lauf‘. Das bringt er in einer Reihe lebhafter musikalischer Gesten zum Ausdruck – zum Beispiel den absteigenden Tetrachord-Arpeggien des Continuos in der Sopran-Arie (Nr. 8), stellvertretend für ‚die Armen‘, die Gott ‚umarmen‘ will, während die Violinen einen ausgedehnten chromatischen Aufstieg bewältigen. Eine in verschiedene Richtungen verlaufende Bewegung kennzeichnet auch die instrumentalen Linien in den identischen Chorälen, die beide Teile beschließen (Nr. 6 und 11), mit aufsteigenden Oboen und absteigenden Violinen in plänkeldem Wechselspiel, ein musikalisches Äquivalent zu der Antithese zwischen Drangsal und Hoffnung, die im Text zum Ausdruck kommt. Wie so oft spielt sich sehr viel mehr unter der Oberfläche der Musik ab, als es auf den ersten Blick scheinen mag –

eine (absichtliche?) Spannung zwischen musikalischen Figuren und dem zugrunde liegenden ‚Affekt‘ und, ebenfalls ohne Zweifel, auch ein numerologischer Aspekt, wie zum Beispiel die merkwürdige dreizehntaktige Form des Duetts für Sopran und Alt (Nr. 10) zeigt, eine Gigue in c-moll mit vollständiger Oboen- und Violinengruppe, in der die entscheidende Anweisung (‚Sei, Seele, getreu!‘) bis zu den letzten beiden Takten aufgespart wird.

Da die neuen Leipziger Stimmen (seit 1906) dieser überarbeiteten Kantate verloren sind, ergeben sich verschiedene Probleme, zum Beispiel was die tiefen B in der Continuobegleitung von Nr. 9 betrifft: War das ursprünglich der Part eines *basse de violon*, dessen tiefe Saite auf B gestimmt war? Dann die Tonlage und Instrumentierung der Tenor-Arie (Nr. 5) – Oboe da caccia in der Weimarer Version, doch in der autographen Partitur für die Leipziger Wiederaufführung als ‚Oboe und Violinen I & II‘ ausgewiesen. Dürr und Kubik empfahlen beide eine Transposition um eine Oktave nach oben, was unwahrscheinlich und unbefriedigend erscheint: Sie schiebt die Oboe an ihre Obergrenze (Es) und trennt Singstimme (Tenor) und Obligato durch eine sehr viel größere Folge von Intervallen, als sie uns bisher begegnet sind. Daher haben wir die ursprüngliche Tonlage beibehalten und die Oboe da caccia mit Violinen und Bratschen verdoppelt, und das Ergebnis war recht schön.

Im folgenden Jahr (23. Juli 1724) gelang Bach ein weiterer Glückstreffer. (Wie oft hatte ich dieses Jahr schon Grund, diese Worte in meinem Tagebuch zu notieren!) BWV 107 **Was willst du dich betrüben** ist eine Choralkantate, die diesmal zu dem ‚Per omnes versus‘-Muster des 17. Jahrhunderts zurückkehrt.

Jeder Komponist in Zeitnot, was Bach mit Sicherheit war, wäre versucht gewesen, sich den Weg ein bisschen abzukürzen, indem er zum Beispiel ein paar der Choralverse in den Mittelsätzen der Kantate paraphrasiert. Hier haben wir ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, auf welche Weise sich Bach von den Stölzels, Telemanns und Graupners seiner Zeit unterschied. Sie alle stellten sich der selbst gewählten Aufgabe, für jeden Feiertag im liturgischen Jahr Zyklen mit neuer Musik zu liefern (wenn auch gewöhnlich nicht für mehrere Jahrgänge nacheinander). Doch nur Bach ist bereit, sich unentwegt das Leben schwer zu machen, indem er, wie zum Beispiel hier, alle sieben Strophen eines recht unbekanntes Chorals von Johann Heermann aus dem Jahre 1630 wörtlich einbezieht. Das letzte Mal, dass er diesen Weg gewählt hatte, war damals 1707 in Mühlhausen gewesen, mit BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, obwohl er dort die Melodie auf die erste und letzte Strophe beschränkte. Vielleicht ermunterte ihn bei dieser Gelegenheit der Erfolg, in seinen späteren Choralkantaten noch verschiedene Male auf die gleiche Weise zu verfahren. Bach stellt sich der Herausforderung, die Hindernisse zu überwinden, die ihm ein nach einem strengen Schema angelegter Choral in den Weg stellt, ohne dabei monoton oder repetitiv zu wirken. So verarbeitet er nur einen einzelnen Vers zu einem Rezitativ (Vers 2) und bewerkstelligt es, der unerbittlichen Symmetrie des Metrums (v-v-v- / v-v-v-) auszuweichen, indem er zwei Oboen d'amore hinzufügt, die ihren eigenen Gegenrhythmus beisteuern, und dann bei den Worten ‚Freuden‘ und ‚retten‘ in ausgedehnte Melismen ausbricht. All das bedeutet, dass vier Arien, keine

von ihnen da capo, dicht an dicht zum Rückgrat der Kantate zusammengefügt werden. Auch hier gelingt es Bach, Monotonie zu vermeiden, nicht einfach durch die üblichen Kunstgriffe – Wechsel des Stimmtyps (Bass, Tenor, Sopran, Tenor), Tonart, Metrum und ‚Affekt‘ –, sondern indem er die offenkundige dreiteilige Form von Heermanns Strophe und ihre vorhersehbare Verarbeitung nach der Barform (mit dem Schema AAB, Stollen, Gegenstollen, Abgesang) verschwimmen lässt.

In der ersten dieser Arien scheint Bach vorübergehend zu vergessen, dass er die unerschütterliche Sicherheit solcher Menschen beschreibt, die sich auf Wagnisse unter Gottes Obhut einlassen, und schildert stattdessen eine lebhaft Jagdszene für Bass und Streicher (Vers 3). Er neckt den Sänger (und den Hörer), indem er die Gesangslinie bei dem Wort ‚unerschrocknem [Mut]‘ mit zackigen Sprüngen aufspaltet – also das genaue Gegenteil liefert: angstvolles Zittern anstelle verbürgter Ruhe. Ein bisschen später stürzt er sich auf das Wort ‚erjagen‘, das hier die Bedeutung hat, dass ein Ziel mit großer Anstrengung erlangt wird, lässt jedoch die wörtliche Bedeutung ‚erlegen‘ mitschwingen und den Bass mit einem Triller sogar einen Jagdruf imitieren, der auf den göttlichen Jäger verweist, der seine Hunde ruft. Noch erstaunlicher ist die Tenor-Arie mit Basso continuo (Vers 4), eine lebhaft Charakter-skizze Satans und seiner Ränke, die mit typisch lutherischer Würze dargeboten wird. Bach scheint mit dem Rhythmus seinen Spaß zu treiben, indem er einen 6/8-Takt mit einem 3/4-Takt abwechselt, bis man schließlich entdeckt, dass das Muster, das er hier schafft, gar nicht so schematisch und eindeutig ist. Die Basslinie

(für *organo e continuo* bestimmt) vollführt heftige eckige Bewegungen – vergleichbar denen, wie Albert Schweitzer meint, ‚in welchen sich der riesige Drachenleib aufrichtet‘ – und bleibt selbst dann noch präsent, wenn der Tenor sie frei invertiert, anscheinend in offenem Widerspruch: Satan, der sich unverschöhlen über Gottes Willen hinwegsetzt. Das ist eine ‚Zornesarie‘ der Oper mit besonderem Pfiff.

Die Stimmung wird jetzt allmählich sanfter, zuerst in der Sopran-Arie mit zwei Oboen d’amore (Vers 5) und einer Gesangslinie, die zunächst auf eine verzierte Version der Chormelodie verweist und später diesen Verweis bestätigt, indem sie ihre letzte Zeile zu den Worten ‚was Gott will, das geschieht‘ zitiert. Zweifel werden in der vierten Arie zerstreut, die für Unisono-Flöten und gedämpfte Violine bestimmt ist und den Tenor mit einer Gesangslinie ausstattet, die (endlich) honigsüß und dankbar zu singen ist. Bach bettet den letzten Vers von Heermanns Choral in einen üppigen Orchestersatz, mit zwei Flöten und zwei Oboen d’amore zusätzlich zur üblichen Streichergruppe sowie Corno da caccia oder Zugtrompete zur Verdopplung der Sopranmelodie. Der vom Orchester unentwegt geträllerte Siciliano behält auch in Verbindung mit den Choranteilen seine Unabhängigkeit. Es ist die gleiche eigenständige Instrumentierung, die er im Kopfsatz verwendet, wo sie dazu diente, die Ermahnungen des Choraltexes zu mildern. Hier ist gewissermaßen der Herzschlag der Musik zu spüren, da sich die Besetzung jetzt auf die paarigen Flöten über einer pulsierenden Unisono-Begleitung von Violine / Bratsche in Einheiten von vier Schlägen pro Takt beschränkt. Diese Stimmung in der Art eines Gebets, das die Tiefe der Seele erkundet,

nur zweiundfünfzig Takte lang, gipfelt in den tröstenden Worten ‚er wird gut alles machen und fördern deine Sachen, wie dir’s wird selig sein‘ und ist unendlich ergreifend.

BWV 187 **Es wartet alles auf dich** gehört zu den sieben Kantaten des ‚Meiningen‘-Typs, die Bach zwischen Februar und September 1726 komponierte, so genannt, weil sie Texte verwenden, die Herzog Ernst-Ludwig von Sachsen-Meiningen bis spätestens 1704 geschrieben hatte und die damals von seinem fortschrittlich eingestellten Kapellmeister Georg Caspar Schürmann vertont worden waren. Durch Einbezug von ‚Madrigalversen‘ für Rezitative und Arien, denen in jeder Kantate Zitate aus dem Alten Testament zu Beginn des ersten Teils und aus dem Neuen Testament am Anfang von Teil II vorausgehen, nahm Herzog Ernst die ‚Reformkantaten‘ von Erdmann Neumeister um mindestens sieben Jahre vorweg. Diese spezielle Kantate beginnt mit einem Bibelzitat aus Psalm 104, das Gottes Fürsorge für die Hungernden betont und die Verbindung zum Text des Evangeliums liefert, das sich mit der Speisung der Viertausend befasst. Sie ist ein weiträumiges, grobknochiges, in drei Hauptteile unterteiltes Werk in g-moll. Nach einer siebenundzwanzig Takte umfassenden Sinfonia erfolgt der ‚Einsatz‘ der vier Chorstimmen in Imitation – Bachs bevorzugte Technik des ‚Choreinbaus‘, bei der die motivische Führung von den Instrumenten auf den Chor übertragen wird –, und dann bereitet ein siebzehntaktiges Zwischenspiel auf den fugierten Neueinsatz des Chors vor, der nun sechsundvierzig Takte umfasst. Zum Schluss wird der gesamte Psalmvers von Chor und Orchester gemeinsam zusammengefasst. Doch dieses knappe

Schema wird Bachs Kunstfertigkeit nicht gerecht, mit der er zwei gegensätzliche Kompositionsweisen miteinander in Einklang bringt – die eine von der Konzertform herrührend und das motivische Reservoir liefernd, das dem ganzen Satz zur Einheit verhilft, die andere auf den Text bezogen, die dafür sorgt, dass jeder der einzelnen Chorabschnitte in deutlich hörbarem Sprechrhythmus angelegt wird (,dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit‘, und später, als Fugenthema, ,wenn du ihnen gibest, so sammeln sie, wenn du deine Hand aufstust‘). Indem Bach die Beiträge seines Orchesters variiert, erst im Vordergrund als Präludium, einmal als weitgehend unabhängige Begleitung zu den Choreinschüben, ein anderes Mal, bei der bedeutsamen fugierten Proklamation des zweiten Versteils, auf die Continuo-begleitung reduziert, dann wieder *colla parte* gespielt, lässt er ein fesselndes Bild entstehen, bei dem sich das Zentrum der Aufmerksamkeit beständig vom Orchester zum Chor und wieder zurück vom Chor zum Orchester verlagert. Zum Schluss fasst er den gesamten Text noch einmal in gedrängter Form zusammen, nimmt sich alle thematischen Stränge wieder vor und verzahnt sie miteinander in nicht mehr als zwölf Takten. Meisterhaft.

Alle sich anschließenden Sätze stehen diesem Einleitungssatz in ihrer Qualität nicht nach. Auf ein Bass-Rezitativ, das zunächst die Großzügigkeit, mit der Gott die Natur ausgestattet hat (Nr. 2), in einer Weise feiert, die durchaus als Prototyp von Haydns *Schöpfung* aufgefasst werden könnte, folgt eine Arie für Alt und Streicher im 3/8-Takt, mit einer an Händel anklingenden Melodie und mit musikalischen Symbolen von Fülle, Fruchtbarkeit und Reife, die

dem Herbst gewidmet ist (Nr. 3). Zu Beginn des zweiten Teils ist in einer geistvollen Bass-Arie mit Violinen (Nr. 4) die bange Frage der Jünger aus dem Matthäus-Evangelium vertont: ,Was werden wir essen, was werden wir trinken‘. Sie wird mit einem strengen Verweis beantwortet, ,Euer himmlischer Vater weiß, dass ihr dies alles bedürftet‘, den Bach zwar in den gleichen daktylischen Rhythmus setzt, dabei jedoch einen völlig anderen Vortrag impliziert. Und schließlich haben wir eine faszinierende Sopran-Arie mit obligater Oboe (Nr. 5), die mit den großen Gesten einer französischen Ouvertüre im Dreier-gegen-Vierer-Rhythmus beginnt, einem feierlichen Aufmarsch, der uns nicht bloß eine einzelne Sopranstimme, sondern mindestens einen Chor erwarten lässt, und die einen schnelleren Mittelteil enthält, in dem alle Sorgen vertrieben werden und ,manch Vaterliebs Geschenk‘ gefeiert wird. Diesem Muster nach zu urteilen, dem zufolge bei jeder weiteren Arie die instrumentale Besetzung reduziert wird – Oboe mit Streichern (No.3), Unisono-Violinen mit Continuo (Nr. 4), Oboe solo mit Continuo (Nr. 5) – könnte man vermuten, dass Bach nicht nur die im Text angelegte Gedankenfolge, sondern eine sehr viel subtilere Entwicklung vom Allgemeinen zum Besonderen widerspiegeln will. Daraus können wir mit Alfred Dürr schließen, dass die Streicherbegleitung des vorletzten Rezitativs (Nr. 6) ,als Symbol der Geborgenheit des Einzelnen in Gottes Liebe und in der christlichen Gemeinde aufzufassen‘ [Die Kantaten von J S Bach, S. 378] sei. Eine mitreißende Harmonisierung von zwei Strophen eines Chorals von Hans Vogel, ,Singen mit Herzensgrund‘ (1563), hat ihren Höhepunkt im ,Gratias‘, einem Herbstgesang gemeinschaftlichen

Dankes für die Früchte des Feldes. Bach wäre unser Mitgefühl gewiss, wenn von all der Mühe und Sorgfalt, die er auf die Musik dieser Kantate verwandt hatte, nach dem 4. August 1726, nach nur wenigen Aufführungen, nichts übrig geblieben wäre. Freilich taucht sie ein Jahrzehnt später in seiner *Messe* in g-moll (BWV 235) wieder auf, wo fast das gesamte Gloria aus dem Anfangschor und drei Arien der Kantate (Nr. 3, 4 und 5) gespeist wird.

Nachdem wir die Mühe auf uns genommen hatten, mitsamt Ausrüstung zum östlichen Ende der Kirche umzuziehen, war es nicht nur die Akustik in Haddington, die sich als ein besonderer Glücksfall erwies – der Schall wurde von der rückwärtigen Wand klanggetreu und ohne Verzerrung reflektiert. Strahlen frühen Abendlichts fielen schräg durch die Nordfenster, die riesige Rotbuche direkt vor dem großen Ostfenster schimmerte im Wind, und die Intimität des geschlossenen Raums, umgeben von diesen Mauern, die einst die Außenwände waren – all das trug zu der stimmungsvollen Atmosphäre dieser Aufführung bei.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Sixth Sunday after Trinity

CD 1

Epistle Romans 6:3-11

Gospel Matthew 5:20-26

BWV 9

Es ist das Heil uns kommen her (1732-5)

1 1. Coro (Choral)

Es ist das Heil uns kommen her
von Gnad und lauter Güte.
Die Werk, die helfen nimmermehr,
sie mögen nicht behüten.
Der Glaub sieht Jesum Christum an,
der hat g'nug für uns all getan,
er ist der Mittler worden.

2 2. Recitativo: Bass

Gott gab uns ein Gesetz, doch waren wir zu schwach,
dass wir es hätten halten können.
Wir gingen nur den Sünden nach,
kein Mensch war fromm zu nennen;
der Geist blieb an dem Fleische kleben
und wagte nicht zu widerstreben.
Wir sollten in Gesetze gehn
und dort als wie in einem Spiegel sehn,
wie unsere Natur unartig sei;
und dennoch blieben wir dabei.
Aus eigener Kraft war niemand fähig,
der Sünden Unart zu verlassen,
er möchte auch alle Kraft zusammenfassen.

BWV 9

Salvation has come to us

1. Chorus (Chorale)

Salvation has come to us
through grace and pure goodness.
Good works can no longer avail us,
they cannot protect us.
Faith looks to Jesus Christ,
He has done enough for us all,
He has become our Intercessor.

2. Recitative

God gave us a law, but we were too weak
to be able to keep it.
We merely pursued our sinful ways,
no man could be called godly;
the spirit clung to the flesh
and dared not resist it.
We were supposed to abide by the law
and see there, as in a glass,
how wicked our natures be;
and yet we did not change.
No one was able, of his own accord,
to abandon sinful wickedness,
though he summoned all his strength.

3. Aria: Tenor

Wir waren schon zu tief gesunken,
der Abgrund schluckt uns völlig ein,
die Tiefe drohte schon den Tod,
und dennoch konnt in solcher Not
uns keine Hand behilflich sein.

4. Recitativo: Bass

Doch musste das Gesetz erfüllet werden;
deswegen kam das Heil der Erden,
des Höchsten Sohn, der hat es selbst erfüllt
und seines Vaters Zorn gestillt.
Durch sein unschuldig Sterben
ließ er uns Hilf erwerben.
Wer nun demselben traut,
wer auf sein Leiden baut,
der gehet nicht verloren.
Der Himmel ist für den erkoren,
der wahren Glauben mit sich bringt
und fest um Jesu Arme schlingt.

5. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Herr, du siehst statt guter Werke
auf des Herzens Glaubensstärke,
nur den Glauben nimmst du an.
Nur der Glaube macht gerecht,
alles andre scheint zu schlecht,
als dass es uns helfen kann.

3. Aria

We had already sunk too deep,
the abyss swallowed us completely,
the depths threatened us with death,
and yet, even in such distress,
no hand could help us.

4. Recitative

But the law had to be fulfilled;
and so salvation came to earth,
the Son of the Highest Himself fulfilled the law
and appeased His Father's anger.
Through His innocent death
He let us win salvation.
They who put their trust in Him
and build upon His suffering
shall not perish.
Heaven is reserved for those
who bring true faith with them
and hold Jesus tightly in their arms.

5. Aria (Duet)

Lord, instead of looking on good works,
Thou dost look to the strength of our faith,
and dost acknowledge naught but faith.
Naught but faith creates virtue,
all else seems too slight
to be of help to us.

6. Recitativo: Bass

Wenn wir die Sünd aus dem Gesetz erkennen,
so schlägt es das Gewissen nieder;
doch ist das unser Trost zu nennen,
dass wir im Evangelio
gleich wieder froh
und freudig werden:
Dies stärket unsern Glauben wieder.
Drauf hoffen wir der Zeit,
die Gottes Gütigkeit
uns zugesaget hat,
doch aber auch aus weisem Rat
die Stunde uns verschwiegen.
Jedoch, wir lassen uns begnügen,
er weiß es, wenn es nötig ist,
und brauchet keine List
an uns; wir dürfen auf ihn bauen
und ihm allein vertrauen.

7. Choral

Ob sich's anließ, als wollt er nicht,
lass dich es nicht erschrecken;
denn wo er ist am besten mit,
da will er's nicht entdecken.
Sein Wort lass dir gewisser sein,
und ob dein Herz spräch lauter Nein,
so lass doch dir nicht grauen.

Text: Paul Speratus (1, 7); anon. (2-6)

6. Recitative

When through law we recognise sin,
our conscience strikes it down;
but our consolation is
that by the Gospel
we may at once take heart again
and be joyful:
this strengthens our faith again.
We can look forward to that time
which God in His goodness
has allotted us,
the exact hour of which
He has wisely concealed.
And yet we shall be content,
for He knows when it is necessary,
and needs to practise no deceit
on us; we can build on Him
and trust in Him alone.

7. Chorale

Though it may at first seem He is not willing,
let that not dismay you;
for where He is most beside you
He is wont not to reveal it.
Be more certain of His Word,
and though your heart may say only 'No',
do not be filled with dread.

8 1. Aria: Alt

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust,
 dich kann man nicht bei Höllensünden,
 wohl aber Himmelseintracht finden;
 du stärkst allein die schwache Brust.
 Drum sollen lauter Tugendgaben
 in meinem Herzen Wohnung haben.

9 2. Recitativo: Alt

Die Welt, das Sündenhaus,
 bricht nur in Höllenlieder aus
 und sucht durch Hass und Neid
 des Satans Bild an sich zu tragen.
 Ihr Mund ist voller Ottergift,
 der oft die Unschuld tödlich trifft,
 und will allein von Racha! sagen.
 Gerechter Gott, wie weit
 ist doch der Mensch von dir entfernet;
 du liebst, jedoch sein Mund
 macht Fluch und Feindschaft kund
 und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
 Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

10 3. Aria: Alt

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
 die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein;
 ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,
 wenn sie sich nur an Rach und Hass erfreun.
 Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
 wenn sie allein mit rechten Satansränken

1. Aria

Contented rest, beloved inner joy,
 you cannot be found amid hell's sins,
 but rather in the harmony of heaven;
 you alone strengthen the weak breast.
 Thus shall naught but virtue's gifts
 dwell in my heart.

2. Recitative

The world, that house of sin,
 breaks only into songs of Hell
 and seeks through hate and envy
 to impress Satan's image on itself.
 Its mouth is filled with viper's bane,
 which often murders innocence,
 and speaks of naught but Raca!
 O righteous God, how far,
 in truth, is man from Thee divided;
 Thou dost love, and yet his lips
 utter curses and hostility,
 and he would merely trample his neighbour.
 Ah! such sin can scarce be banished through prayer!

3. Aria

How those perverted hearts grieve me,
 who have, my God, so offended Thee;
 I tremble, in truth, and feel a thousand torments,
 when they merely rejoice in revenge and hate.
 O righteous God, what might Thy thoughts be,
 when they so boldly flout Thy stern punishment

dein scharfes Strafgebot so frech verlacht.
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

11 4. Recitativo: Alt

Wer sollte sich demnach
wohl hier zu leben wünschen,
wenn man nur Hass und Ungemach
vor seine Liebe sieht?
Doch, weil ich auch den Feind
wie meinen besten Freund
nach Gottes Vorschrift lieben soll,
so flieht
mein Herze Zorn und Groll
und wünscht allein bei Gott zu leben,
der selbst die Liebe heißt.
Ach, eintrachtvoller Geist,
wenn wird er dir doch nur sein Himmelszion geben?

12 5. Aria: Alt

Mir ekelt mehr zu leben,
drum nimm mich, Jesu, hin!
 Mir graut vor allen Sünden,
 lass mich dies Wohnhaus finden,
 woselbst ich ruhig bin.

Text: Georg Christian Lehms

with veritable Satanic scheming.
Ah! these were doubtless your thoughts:
how those perverted hearts grieve me!

4. Recitative

Who would, therefore,
ever wish to live here,
when love is countered
with naught but hate and hardship?
Yet since I am to love my foe
as well as my closest friend,
according to God's commandment,
so my heart
shuns wrath and rancour
and seeks to dwell with God alone,
who is Himself called love.
Ah! peace-loving spirit,
when will He bring you His heavenly Zion?

5. Aria

It sickens me to live longer;
therefore take me, Jesus, hence!
 I have a horror of all sinning,
 let me find that dwelling
 wherein I may have rest.

Kuhnau/Bach (zugeschr.)

Der Gerechte kommt um

13 Der Gerechte kommt um,
und niemand ist, der es zu Herzen nehme;
und heilige Leute werden aufgerafft,
und niemand achtet drauf.
Denn die Gerechten werden weggerafft
vor dem Unglück;
und die richtig vor sich gewandelt haben,
kommen zum Frieden und ruhen in ihren Kammern.

Text: Isaiah 57:1-2

Kuhnau/Bach (attrib.)

The righteous man perishes

The righteous man perishes
and no one lays it to heart;
devout men are taken away,
while no one understands.
For the righteous man is taken away
from calamity,
and those who walk in their uprightness
enter into peace and rest in their beds.

For the Seventh Sunday after Trinity

CD 2

Epistle Romans 6:19-23

Gospel Mark 8:1-9

BWV 186

Ärgre dich, o Seele, nicht (1723)

I Teil

1 1. Coro

Ärgre dich, o Seele, nicht,
dass das allerhöchste Licht,
Gottes Glanz und Ebenbild,
sich in Knechtsgestalt verhüllt,
ärgre dich, o Seele, nicht!

2 2. Recitativo: Bass

Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel
trifft Christi Glieder nicht allein,
es will ihr Haupt selbst arm und elend sein.
Und ist nicht Reichtum, ist nicht Überfluss
des Satans Angel,
so man mit Sorgfalt meiden muss?
Wird dir im Gegenteil
die Last zu viel zu tragen,
wenn Armut dich beschwert,
wenn Hunger dich verzehrt,
und willst sogleich verzagen,
so denkst du nicht an Jesum, an dein Heil.
Hast du wie jenes Volk nicht bald zu essen,
so seufzest du: Ach Herr, wie lange willst du
mein vergessen?

BWV 186

Fret not, O soul

Part I

1. Chorus

Fret not, O soul,
that the all-surpassing light,
God's true gleaming image,
is concealed in a vassal's form.
Fret not, O soul!

2. Recitative

Vassalage, affliction, want
do not strike Christ's members alone,
for the Head itself seeks to be poor and wretched.
And is not wealth, is not excess
Satan's barb,
which we must scrupulously avoid?
If, in contrast, the burden
grows too heavy for you to bear,
when poverty oppresses you,
when hunger consumes you
and despair threatens you,
you do not think of Jesus, your salvation.
If you, like that crowd, are not fed quickly,
you sigh: Ah, Lord, how long wilt Thou forget me?

3 3. Aria: Bass

Bist du, der mir helfen soll,
eilst du nicht, mir beizustehen?
Mein Gemüt ist zweifelsvoll,
du verwirfst vielleicht mein Flehen;
doch, o Seele, zweifle nicht,
lass Vernunft dich nicht bestricken.
Deinen Helfer, Jakobs Licht,
kannst du in der Schrift erblicken.

4 4. Recitativo: Tenor

Ach, dass ein Christ so sehr
vor seinen Körper sorgt!
Was ist er mehr?
Ein Bau von Erden,
der wieder muss zur Erde werden,
ein Kleid, so nur geborgt.
Er könnte ja das beste Teil erwählen,
so seine Hoffnung nie betrügt:
Das Heil der Seelen,
so in Jesu liegt.
O selig! wer ihn in der Schrift erblickt,
wie er durch seine Lehren
auf alle, die ihn hören,
ein geistlich Manna schickt!
Drum, wenn der Kummer gleich
das Herze nagt und frisst,
so schmeckt und sehet doch,
wie freundlich Jesus ist.

3. Aria

If Thou art to bring me help,
dost Thou not hasten to assist me?
My heart is full of doubt,
perhaps Thou dost spurn my pleading;
but, O soul, do not doubt,
let mere reason not ensnare you.
You can see your Helper, Jacob's light,
in the Scriptures.

4. Recitative

Ah, that a Christian
should care so for his body!
What is he, after all?
An edifice of earth
which must return to earth,
a garment merely lent.
He could, of course, choose the finest share,
which would never betray his hope:
the soul's salvation,
which lies in Jesus.
O blessed the man who sees Him in the Scriptures,
how He through His teaching
sends all who hear Him
holy manna!
So though sorrow gnaws
and eats the heart,
taste and see,
how friendly Jesus is.

5 5. Aria: Tenor

Mein Heiland lässt sich merken
in seinen Gnadenwerken.
Da er sich kräftig weist,
den schwachen Geist zu lehren,
den matten Leib zu nähren,
dies sättigt Leib und Geist.

6 6. Choral

Ob sich's anließ, als wollt er nicht,
lass dich es nicht erschrecken;
denn wo er ist am besten mit,
da will er's nicht entdecken.
Sein Wort lass dir gewisser sein,
und ob dein Herz spräch lauter Nein,
so lass dir doch nicht grauen!

II Teil

7 7. Recitativo: Bass

Es ist die Welt die große Wüstenei;
der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen,
wenn Christen durch den Glauben weisen,
dass Christi Wort ihr größter Reichtum sei;
der Nahrungssegen scheint
von ihnen fast zu fliehen,
ein steter Mangel wird beweint,
damit sie nur der Welt sich desto mehr entziehen;
da findet erst des Heilands Wort,
der höchste Schatz,
in ihren Herzen Platz:
Ja, jammert ihn des Volkes dort,
so muss auch hier sein Herze brechen
und über sie den Segen sprechen.

5. Aria

My Saviour reveals Himself
in His works of mercy.
Since He proves Himself easily
able to instruct weak souls,
to nourish weary bodies,
this satisfies body and soul.

6. Chorale

Though it may at first seem He is not willing,
let that not dismay you;
for where He is most beside you,
He is wont not to reveal it.
Be more certain of His Word,
and though your heart may say only 'No',
do not be filled with dread!

Part II

7. Recitative

The world is a mighty wilderness;
Heaven turns to metal, earth to iron,
when Christians prove through their faith
that Christ's Word is their greatest treasure;
the gift of nourishment
almost seems to flee them,
a constant dearth is lamented,
so that they withdraw from the world even more;
only then does the Saviour's Word,
that greatest treasure,
find a place in their hearts:
yea, if He had compassion on the multitude there,
so must His heart break here,
and He utters His blessing on them.

8 8. Aria: Sopran

Die Armen will der Herr umarmen
mit Gnaden hier und dort;
er schenket ihnen aus Erbarmen
den höchsten Schatz, das Lebenswort.

9 9. Recitativo: Alt

Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen;
bricht gleich der Mangel ein,
doch kann die Seele freudig sein.
Wird durch dies Jammertal der Gang
zu schwer, zu lang,
in Jesu Wort liegt Heil und Segen.
Es ist ihres Fußes Leuchte
und ein Licht auf ihren Wegen.
Wer gläubig durch die Wüste reist,
wird durch dies Wort getränkt, gespeist;
der Heiland öffnet selbst, nach diesem Worte,
ihm einst des Paradieses Pforte,
und nach vollbrachtem Lauf
setzt er den Gläubigen die Krone auf.

10 10. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Lass, Seele, kein Leiden
von Jesu dich scheiden,
sei, Seele, getreu!
Dir bleibet die Krone
aus Gnaden zu Lohne,
wenn du von Banden des Leibes nun frei.

11 11. Choral

Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,
was Gottes Wort zusaget.
Wenn das geschehen soll zur Freud,

8. Aria

The Lord would embrace the poor
with mercy here and there;
He gives them out of compassion
the greatest treasure, the Word of life.

9. Recitative

Though the world with its pleasure vanish,
and dearth begin to be felt,
yet the soul shall be joyful.
If the path through this vale of tears
becomes too hard, too long,
salvation and blessing lie in Jesus' Word.
It shines at the soul's feet
and lights its path.
Who journeys faithfully through the wilderness,
the Word feeds him and quenches his thirst;
the Saviour Himself shall one day open,
according to this Word, the gates of paradise,
and when their course is run
He shall crown the faithful.

10. Aria (Duet)

O soul, let no suffering
divide you from Jesus.
O soul, be true!
You shall, out of mercy,
be awarded the crown
when you are free of the body's chains.

11. Chorale

Hope awaits the right time,
as God's Word promised;
when that shall happen for our joy,

setzt Gott kein g'wisse Tage.
Er weiß wohl, wenn's am besten ist,
und braucht an uns kein arge List,
des solln wir ihm vertrauen.

*Text: Salomo Franck (1, 3, 5, 8, 10); Paul Speratus (6);
anon. (2, 4, 7, 9, 11)*

BWV 107

Was willst du dich betrüben (1724)

12 1. Versus I: Choral

Was willst du dich betrüben,
o meine liebe Seel?
Ergib dich, den zu lieben,
der heißt Immanuel!
Vertraue ihm allein,
er wird gut alles machen
und fördern deine Sachen,
wie dir's wird selig sein!

13 2. Versus II: Bass

Denn Gott verlässet keinen,
der sich auf ihn verlässt,
er bleibt getreu den Seinen,
die ihm vertrauen fest.
Lässt sich's an wunderbarlich,
so lass dir doch nicht grauen!
Mit Freuden wirst du schauen,
wie Gott wird retten dich.

God does not set a time.
He knows well when it will be best,
and does not treat us with cruel cunning;
in this we ought to trust Him.

BWV 107

Why are you distressed

1. Verse I

Why are you distressed,
O my dear soul?
Devote yourself to loving Him
who is called Emmanuel!
Put trust in Him alone,
He shall set all in order
and promote all your affairs,
so that you may prosper!

2. Verse II

For God forsakes no-one
who relies on Him,
He remains true to His people,
who firmly trust in Him.
Though strange things come to pass,
do not be frightened!
With joy you shall see
how God will rescue you.

14 3. Versus III: Bass

Auf ihn magst du es wagen
mit unerschrocknem Mut,
du wirst mit ihm erjagen,
was dir ist nütz und gut.
Was Gott beschlossen hat,
das kann niemand hindern
aus allen Menschenkindern;
es geht nach seinem Rat.

15 4. Versus IV: Tenor

Wenn auch gleich aus der Höllen
der Satan wollte sich
dir selbst entgegenstellen
und toben wider dich,
so muss er doch mit Spott
von seinen Ränken lassen,
damit er dich will fassen;
denn dein Werk fördert Gott.

16 5. Versus V: Sopran

Er richt's zu seinen Ehren
und deiner Seligkeit;
soll's sein, kein Mensch kann's wehren,
und wär's ihm doch so leid.
Will's denn Gott haben nicht,
so kann's niemand forttreiben,
es muss zurücke bleiben,
was Gott will, das geschicht.

17 6. Versus VI: Tenor

Drum ich mich ihm ergebe,
ihm sei es heimgestellt;
nach nichts ich sonst mehr strebe,

3. Verse III

With Him you can venture things
with unaffrighted heart;
with Him you shall achieve
that which serves and helps you.
What God has decided,
no man alive
can hinder;
His decree is final.

4. Verse IV

Though Satan
should rise from hell
against you,
and rage before your face,
he will be mocked
and forced to abandon the wiles
with which he hopes to catch you;
for God supports your cause.

5. Verse V

He arranges all for His honour
and for your salvation;
no man can hinder God's will,
however much he would like to.
But what God will not have,
no man can pursue;
it must remain unfinished,
for God's will shall be done.

6. Verse VI

That I surrender,
is up to Him;
I shall only strive

denn nur, was ihm gefällt.
Drauf wart ich und bin still,
sein Will, der ist der beste,
das glaub ich steif und feste,
Gott mach es, wie er will!

18 7. Versus VII: Choral

Herr, gib, dass ich dein Ehre
ja all mein Leben lang
von Herzengrund vermehre,
dir sage Lob und Dank!
O Vater, Sohn und Geist,
der du aus lauter Gnaden
abwendest Not und Schaden,
sei immerdar gepreist!

Text: Johann Heermann

BWV 187

Es wartet alles auf dich (1726)

I Teil

19 1. Coro

Es wartet alles auf dich, dass du ihnen Speise gebest
zu seiner Zeit. Wenn du ihnen gibest, so sammeln sie,
wenn du deine Hand auftust, so werden sie mit Güte
gesättiget.

20 2. Recitativo: Bass

Was Kreaturen hält
das große Rund der Welt!
Schau doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;

for that which He approves.
I shall quietly await this,
for His will is the best way.
I resolutely believe this,
however God may act!

7. Verse VII

Grant, O Lord, that all my living days
I may sincerely
increase Thine honour
and give Thee praise and thanks!
O Father, Son and Holy Ghost,
Thou, who with purest mercy
dost avert want and harm,
be praised for evermore!

BWV 187

These wait all upon Thee

Part I

1. Chorus

These wait all upon Thee, that Thou mayest give them
their meat in due season. That Thou givest them, they
gather; Thou openest Thine hand, they are filled with
good.

2. Recitative

What a wealth of creatures inhabit
this world's vast orb!
Behold the mountains, ranged in thousands;

was zeuget nicht die Flut?
Es wimmeln Ström und Seen.
Der Vögel großes Heer
zieht durch die Luft zu Feld.
Wer nähret solche Zahl,
und wer vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?
Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?
Zahlt aller Erden Gold
ihr wohl ein einig Mal?

21 3. Aria: Alt

Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.
Es träufet Fett und Segen
auf deines Fußes Wegen,
und deine Gnade ist's, die allen Gutes tut.

II Teil

22 4. Aria: Bass

Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen: Was werden
wir essen, was werden wir trinken, womit werden wir
uns kleiden? Nach solchem allen trachten die Heiden.
Denn euer himmlischer Vater weiß, dass ihr dies alles
bedürft.

23 5. Aria: Sopran

Gott versorget alles Leben,
was hienieden Odem hegt.
Sollt er mir allein nicht geben,
was er allen zugesagt?
Weicht, ihr Sorgen, seine Treue
ist auch meiner eingedenk
und wird ob mir täglich neue
durch manch Vaterliebs Geschenk.

what do the waters not bear?
Rivers and seas all teem.
The great multitude of birds
glide to the fields through the air.
Who feeds such a number,
and who can supply them with their needs?
Can any monarch aspire to such an honour?
Could all the gold on earth
provide them with a single meal?

3. Aria

O Lord, Thou dost crown the year with Thy goodness.
Fatness and blessing drip
wherever Thy foot treads,
and it is Thy grace that bestows goodness on all.

Part II

4. Aria

Therefore take no thought, saying, What shall we eat?
or, What shall we drink? or, Wherewithal shall we be
clothed? For after all these things do the Gentiles
seek. For your heavenly Father knoweth that ye have
need of all these things.

5. Aria

God provides for all life
that breathes here on earth.
Is He to deny me alone
what He hath promised to all?
Begone, you worries, His loyalty
is mindful of me too,
and is renewed daily for me
through many gifts of fatherly love.

24 6. Recitativo: Sopran

Halt ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen
und nehm mit Dankbarkeit, was er mir zugebracht,
so werd ich mich nie ohne Hülfe schauen,
und wie er auch vor mich die Rechnung hab gemacht.
Das Grämen nützet nicht, die Mühe ist verloren,
die das verzagte Herz um seine Notdurft nimmt;
der ewig reiche Gott hat sich die Sorge auserkoren,
so weiß ich, dass er mir auch meinen Teil bestimmt.

25 7. Choral

Gott hat die Erde zugericht',
lässt's an Nahrung mangeln nicht;
Berg und Tal, die macht er nass,
dass dem Vieh auch wächst sein Gras;
aus der Erden Wein und Brot
schaffet Gott und gibt's uns satt,
dass der Mensch sein Leben hat.

Wir danken sehr und bitten ihn,
dass er uns geb des Geistes Sinn,
dass wir solches recht verstehn,
stets in sein' Geboten gehn,
seinen Namen machen groß
in Christo ohne Unterlass:
So sing'n wir recht das Gratias.

*Text: Psalm 104:27-28 (1); Matthew 6:31-32 (4);
Hans Vogel (7); anon. (2, 3, 5, 6)*

6. Recitative

If I but cling to Him with childlike trust
and gratefully accept what He apportions me,
then never shall I be bereft of help,
no matter what He may have in store for me.
All grieving is in vain, it avails the despondent heart
nothing to worry about its needs;
God has taken upon Himself these cares,
and so I know that He has set aside my portion for me.

7. Chorale

God has created this world;
He permits no lack of nourishment.
He moistens the hills and valleys
that grass may grow for cattle;
from the earth God creates
wine and bread, and gives us our fill,
that man may live.

We give thanks and beseech Him
that He give us the meaning of the spirit,
that we may understand these things aright
and always walk in His commandments,
magnifying His name
ceaselessly to Christ:
and so we rightly sing Gratias!

*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*

Maya Homburger *violin*

‘During the last four years, all of us who were involved in the Bach Cantata Pilgrimage have had the joy and privilege of receiving one by one an astonishing series of CDs, each reviving a stream of memories and profound feelings. They have also allowed us to discover cantatas we were not part of, and I listen to these almost with envy, wishing that I could have played these beautiful pieces too.

What I remember most about the pilgrimage is the sense of community, togetherness and occasion which was created by performing these works on the specific days of the church year and in beautiful sacred spaces, from small English country churches to vast, impressive cathedrals, that were always bursting with enthusiastic audiences.

When Bach’s pieces resonated in these spaces they were for me stronger, more true and enlightening than any sermon or theological statement. In every single motive, harmony and phrase he conveys a message which speaks directly to all of us as human beings and reaches far beyond the realms of so-called ‘religion’ which, sadly, as we see increasingly in the world, seems to divide people and lead to confusion and pain.

What moves me most are the countless moments when anxiety turns to hope, suffering to salvation, anger to forgiveness. These are miracles recounted so many times in the Bible in powerful language, but which are often almost beyond our reach. Through Bach’s music they come alive – they become a musical reality which seems to go straight to our hearts. To live with Bach’s music means to discover new ways of listening to each other in everyday life,

the awareness that around every tiny corner lies a new beginning, a new turn, the unexpected gift, the chance for change.

Who else could portray these truths in a way which is at once the ultimate challenge and yet simply beautiful and exciting? For these and many other reasons the pilgrimage year was one of the happiest of my life, for which I am deeply grateful.’

Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 4: Ansbach/Haddington

CD 1 53:48 For the Sixth Sunday after Trinity

Es ist das Heil uns kommen her BWV 9
Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170
Kuhnau/Bach (attrib.): Der Gerechte kommt um

Joanne Lunn *soprano*, Michael Chance *alto*
James Gilchrist *tenor*, Stephen Varcoe *bass*

CD 2 66:52 For the Seventh Sunday after Trinity

Ärgre dich, o Seele, nicht BWV 186
Was willst du dich betrüben BWV 107
Es wartet alles auf dich BWV 187

Katharine Fuge *soprano*, Richard Wyn Roberts *alto*
Kobie van Rensburg *tenor*, Stephan Loges *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
St Gumbertus, Ansbach, 30 July 2000
St Mary's, Haddington, 5 & 6 August 2000



Soli Deo Gloria

Volume 4 SDG 156
© 2009 Monteverdi Productions Ltd
© 2009 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772

