

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 9: Lund/Leipzig

CD 1 70:22 For the Seventeenth Sunday after Trinity

16:13 Bringet dem Herrn Ehre seines Namens BWV 148

- 1 (3:24) 1. *Coro* Bringet dem Herrn Ehre seines Namens
- 2 (4:58) 2. *Aria: Tenor* Ich eile, die Lehren
- 3 (1:21) 3. *Recitativo: Alt* So wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit
- 4 (4:45) 4. *Aria: Alt* Mund und Herze steht dir offen
- 5 (0:54) 5. *Recitativo: Tenor* Bleib auch, mein Gott, in mir
- 6 (0:50) 6. *Choral* Auf meinen lieben Gott

24:12 Ach, lieben Christen, seid getrost BWV 114

- 7 (4:01) 1. *Coro (Choral)* Ach, lieben Christen, seid getrost
- 8 (10:04) 2. *Aria: Tenor* Wo wird in diesem Jammertale
- 9 (1:45) 3. *Recitativo: Bass* O Sünder, trage mit Geduld
- 10 (1:44) 4. *Choral: Sopran* Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt
- 11 (4:47) 5. *Aria: Alt* Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange
- 12 (0:50) 6. *Recitativo: Tenor* Indes bedenke deine Seele
- 13 (1:00) 7. *Choral* Wir wachen oder schlafen ein

21:47 Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden BWV 47

- 14 (5:22) 1. *Coro* Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden
15 (9:55) 2. *Aria: Sopran* Wer ein wahrer Christ will heißen
16 (1:36) 3. *Recitativo: Bass* Der Mensch ist Kot, Staub, Asch und Erde
17 (4:09) 4. *Aria: Bass* Jesu, beuge doch mein Herze
18 (0:45) 5. *Choral* Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehren

7:47 Motet: Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226

- 19 (7:47) Der Geist hilft unser Schwachheit auf

Katharine Fuge *soprano*, Frances Bourne *alto* (BWV 148)
Charles Humphries *alto* (BWV 114), Robin Tyson *alto* (BWV 47)
Mark Padmore *tenor*, Stephan Loges *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Allhelgonakyrkan, Lund, 14 October 2000

CD 2 68:19 For the Eighteenth Sunday after Trinity

19:22 Herr Christ, der ein'ge Gottessohn BWV 96

- 1 (5:57) 1. *Coro (Choral)* Herr Christ, der ein'ge Gottessohn
- 2 (1:27) 2. *Recitativo: Alt* O Wunderkraft der Liebe
- 3 (7:28) 3. *Aria: Tenor* Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe
- 4 (0:49) 4. *Recitativo: Sopran* Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege
- 5 (2:45) 5. *Aria: Bass* Bald zur Rechten, bald zur Linken
- 6 (0:55) 6. *Choral* Ertöt uns durch dein Güte

23:39 Gott soll allein mein Herze haben BWV 169

- 7 (7:32) 1. *Sinfonia*
- 8 (3:02) 2. *Arioso e Recitativo: Alt* Gott soll allein mein Herze haben
- 9 (5:47) 3. *Aria: Alt* Gott soll allein mein Herze haben
- 10 (1:04) 4. *Recitativo: Alt* Was ist die Liebe Gottes?
- 11 (4:36) 5. *Aria: Alt* Stirb in mir
- 12 (0:35) 6. *Recitativo: Alt* Doch meint es auch dabei
- 13 (1:02) 7. *Choral* Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst

15:29 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV 116

(For the Twenty-fifth Sunday after Trinity)

- 14 (4:07) 1. *Coro (Choral)* Du Friedefürst, Herr Jesu Christ
- 15 (3:56) 2. *Aria: Alt* Ach, unaussprechlich ist die Not
- 16 (0:59) 3. *Recitativo: Tenor* Gedenke doch
- 17 (4:26) 4. *Aria (Terzetto): Sopran, Tenor, Bass* Ach, wir bekennen unsre Schuld
- 18 (1:07) 5. *Recitativo: Alt* Ach, lass uns durch die scharfen Ruten
- 19 (0:53) 6. *Choral* Erleucht auch unser Sinn und Herz

9:29 Chorale: Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668

20 (9:29) Vor deinen Thron tret ich hiermit

Katharine Fuge *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*
Christoph Genz *tenor*, Gotthold Schwarz *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Thomaskirche, Leipzig, 22 October 2000



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 re-tracing 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 Seventeenth
Sunday after Trinity

Allhelgonakyrkan, Lund

It was really hard to get last week's magnificent music – four superb cantatas (BWV 161, 27, 8 and 95), all concerned with grief and consolation – out of one's head and to move on. If at first the three cantatas for this Sunday seemed to be less than top drawer, each had at least one movement that made an immediate impression. With what is probably the earliest, BWV 148 **Bringet dem Herrn Ehre seines Namens**, it was the first chorus, which opens with an exceptionally long fanfare-like ritornello for solo trumpet and strings (and an implied doubling by the three oboes who figure prominently later in the cantata). This becomes

the launchpad for the chorus to enter with a rousing homophonic delivery of the psalm verse, 'Give unto the Lord the glory due unto His name; worship the Lord in the beauty of holiness.'

Then the fun begins. By repeating the first three choral bars – this after ten intervening bars for orchestra alone – Bach disguises the fact that the first of his fugues is already under way! It is only when his upper two voices detach themselves from the rest that we cotton on to his strategy of presenting two consecutive fugal expositions, one for each clause of the psalm verse, both emanating from the instrumental material, both expanding from the four vocal lines to five parts by the addition of the independent clarino high above them. It is stirring stuff, and when Bach superimposes his choir over the reprise of the

orchestral *sinfonia* it seems to be building to an imposing conclusion – but it then ends rather abruptly, two bars short of one's expectations. Perhaps Anna Magdalena had called from the kitchen that lunch was on the table and the soup was getting cold.

The first part of the Gospel for the day (Luke 14: 1-11) deals with the legitimacy of healing on the Sabbath, but here the emphasis is on the need to observe its inviolability – always a bit of a poser for the church musician, this being the busiest day of his week, and one that Bach skirts neatly in the tenor aria (No.2) by trumpeting not just the virtues of Sunday church attendance, where one may hear 'the teachings of life', but the propriety of his 'joyous music... in praise of the Almighty'. In his day an estimated 9,000 Leipzig citizens (out of a population of under 30,000) headed for church on a Sunday morning. Bach depicts this joyful rush in the way the violin is kept going with little rest from start to finish, but you wonder whether he isn't also alluding to his own breathless dash across town from St Thomas's to St Nicholas's (each with a seating capacity of around 2,500), or vice versa, each Sunday.

Far more poignant is the way he seems to identify with the plea for repose in the *accompagnato* for alto and strings (No.3), and in the long-held note conveying 'mein Ruhebette' ('my bed of rest') just before the reprise of the pastoral aria for alto (No.4). With its three accompanying oboes (two *d'amore*, one *da caccia*) this is an unusual piece, not least in the way the continuo (we chose bassoon and organ) often falls silent when the alto begins to sing – a symbol, perhaps, of the soul's desire to escape the gravitational pull of the world (the bass line its literal

emblem). In the B section the contours of the voice line are broken up with little rests or sighs, with a passing hint of that church-sanctioned eroticism we've encountered elsewhere in Bach's dialogues between the soul-as-bride and Jesus-as-bridegroom. A further yearning for eternal union with God comes in the tenor recitative, ten brief but eloquent bars in which Bach redirects his pattern of modulation for this cantata, initially downward from D to B minor to G, now upwards from E minor to F sharp minor, in response to the evocation of the Holy Spirit.

The concluding hymn reaches us, sadly, without a text. Bach scholars have proposed different solutions, but since the melody is associated with a well-known hymn, 'Auf meinen lieben Gott', we decided to look no further than its opening verse with its appropriate vow of submission to God's will. Even that peerless giver of new dates to Bach's cantata chronology, Alfred Dürr, cannot decide whether this work belongs to Bach's first Leipzig cycle, with a first performance on 19 September 1723, or whether it followed the publication two years later of Picander's libretto.

There are no such doubts surrounding BWV 114 **Ach, lieben Christen, seid getrost**, a chorale cantata from Bach's second Leipzig cycle that was first performed on 1 October 1724. What is immediately striking about its chorale fantasia opening, a 6/4 movement in G minor marked *vivace*, is that it has at its core the same stirring chorale melody by Justus Jonas used so memorably in BWV 178 *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, yet treated here very differently. There (in A minor) it was belligerent, a superb diatribe against hypocrites and false prophets; here it is far

more nuanced. Bach seizes on the opposition of moods in the first strophe of Johannes Gigas's hymn (1561), which serves as the basis of the entire cantata: two lines of proffered comfort – in effect, 'don't be so depressed' – followed by five suggesting 'you deserve to be punished'. This stark contrast is audible before a word has been sung. Bach presents two themes simultaneously, one assertive and admonitory, derived from the hymn tune and assigned to the two oboes and first violins, the other a friskier affair based on a *figura corta* pattern (vv–vv–vv–vv–) and played initially by the second violins and continuo. To these he then adds a string of repeated quavers for the first oboe and first violins, at first staccato and with main beat trills, but soon modified in the upper strings as pulsated bow-vibrated quavers (*wow-wow-wow-wow-wow*), a device that immediately conveys the jittery anxiety of the believer in contrast to the extended helping hand of God (by means of the *figura corta*). Once the choir is launched the sopranos, doubled by cornetto, intone the Jonas melody while the lower three voices engage in more active and varied exchanges, dividing up the lines first with vigorous homophonic declamation, then in contrapuntal imitation, always inventive in their commentary and demanding the listener's attention, especially as they surge into the cadences.

The contrast between despondency and consolation persists in the second movement for tenor, obbligato flute and continuo. This is one in a series of bleak but hypnotic arias epitomising the beleaguered soul at which Bach excels. The predictable austerity of texture is offset by the strong gestural rhythms of a French overture in 3/4 time over slow, throbbing

Ds marked *pianissimo* on the first two beats of each of the first five bars before moving off it as an appoggiatura. Bach screws up the tension by means of grinding dissonances and hemiola-style phrasing. The piece creates its own rapt atmosphere of pained dejection. A back-dotted or ‘Lombard’ figure for the flute with the continuo in close pursuit – in staccato quavers and a rising chain of first and second inversion chords – is the only glimmer of wordless optimism in this wintry landscape, one that must sufficiently have lodged itself in his mind for Bach to quote it years later in his organ chorale ‘Vater unser im Himmelreich’ (BWV 682). The question mark at the end of the recurring opening strophe – ‘Where within this vale of sorrow / will my spirit find refuge?’ – means that our disconsolate tenor-pilgrim never arrives on the tonic. After these variations of anguish throughout the A section a change of mood and metre is overdue, but I can’t imagine anyone other than Bach switching to *vivace* for a 12/8 gigue at this point, however welcome, for a B section in which the words carry on in low-spirited resignation (‘I have no other place to turn’). The way out of the Slough of Despond seems assured, but since this is a *da capo* aria, any reprieve can be only temporary.

Another outstanding movement is the chorale strophe (No.4) set to a post-harvest text (‘the grain of wheat will bear no fruit / unless it fall into earth’) – or, more correctly, a warning to the farmer to get his timing and seedbed spot on when drilling his winter cereals. The accompaniment consists entirely of a ten-note figure split by two quaver rests and is assigned to continuo *unisono*. We took this to mean just the two keyboards together, and as such it

sounded very striking and a plausible metaphor for the flick of the sower’s wrist. It is followed by an aria for alto with oboe solo and strings, its theme similar to last week’s four meditations on death, yet very different in mood and treatment: we are to overcome our fear of death by seeing it as a source of freedom enabling us to depart, like Simeon, in peace. Bach writes a rising chromatic sequence for the approach of death (‘es muss ja so einmal gestorben sein’), the alto moving in sixths with the oboe over pulsating pedal Fs in the continuo. He then repeats it in the strings enriched by a Brahmsian series of dark, sustained contrapuntal lines with the oboe line descending in plaintive seventh chords. The effect is spooky and chilling – and in contrast to those entrancing bell-chimes of last week (see Vol.8), not in the slightest bit consoling.

Much the most consistently fine of these cantatas is BWV 47 **Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden**, and this despite the fact that its three middle movements are based on a nugatory text from a cycle by Johann Friedrich Helbig, court official in Eisenach. At times it descends into pure doggerel; no wonder Bach (unlike Telemann) set Helbig’s words to music only this once. It was first performed on 13 October 1726. It opens by quoting St Luke, and the concluding homily from the parable against pride in the second part of the Gospel reading, ‘for whosoever exalteth himself shall be abased; and he that humbleth himself shall be exalted’. Whittaker claims that Bach wrote few choruses ‘as mighty and monumental’ as this opening movement, and one can hardly argue with that. It starts as a speeded up variant of the C minor organ prelude (BWV 546)

transposed up a fifth, with curt antiphonal exchanges between the strings and the pair of oboes, but it is not until bar 186, when it is assigned to the chorus in block harmony, that you understand firstly how its initial shape responds to the natural stresses of the *Spruch*, and secondly how its continuation (in the oboes at bar 12) forms the core of a fugal subject that rises to fill the puffed-out chest of the man ‘who exalteth himself’ and will later descend at the moment of his come-uppance. The second clause (concerned with the humble) acts as a counter-subject and concludes with its own smoothly rising phrase (‘shall be exalted’). There are striking episodes, reversals of the voice entries in the twin expositions, homophonic ‘summings up’ and a final return to the elaborate opening ritornello with the addition of the choir in a restatement of the complete text. This may not be the most attractive or easily assimilated of Bach’s opening choral fugues, but it grows on one, and by the encore of the second concert it had registered its considerable power with all the performers and (one sensed) with the listeners.

The second movement is a soprano da capo aria in D minor with organ or, for a later revival, violin obbligato, and it was this version that we chose to perform, calling for extremes of poetic lyricism in the first part and bravura in the second. Its theme is a simple contrast between Christian humility and devilish pride. It is not certain that Bach included it at the cantata’s first outing in 1726. Perhaps he tried it out and discarded it at the eleventh hour when the performers fell short of its taxing demands. This might also explain why the subsequent movements appear to go over the same ground; indeed, you could

remove this aria and the cantata’s narrative would still cohere. But what a loss that would be! The violin is assigned a fluttery, kite-like figure in the first section which seems at first to be purely decorative, but which acquires on greater acquaintance the elusive attributes of humility that Christians are required to follow. Then for the B section Bach writes staccato double-stopping for the violin to evoke devilish ‘Hoffart’ (haughtiness or arrogance) and ‘Stolz’ (pride). With these harsh, stubborn broken chords (v – –) we seem suddenly close to the violin concertos of Bartók or Khachaturian. Meantime the soprano is locked into furious imitative exchanges with the bass line (‘Gott pflegt alle die zu hassen’ / God is wont to hate all those [who do not abandon their stubbornness and arrogance]).

This is a vividly theatrical portrayal of one of the worst of the deadly sins, guaranteed, you would think, to jolt the complacent listener out of his seat. The aria makes blindingly good sense, for once, of da capo form, its long A section an exposition of the need for humility, its B section a tirade denouncing the vice of arrogance. Then, purposefully, comes the return to A, its theme of ‘*Demut*’ drawing on all the self-abnegating qualities of the good chamber musician. The final play-out gives the most eloquent portrayal of humility imaginable, with harmony and figuration in creative symbiosis. How could the preacher compete with this?

Well, he – or rather Bach on his behalf – tries, hampered not just by the overpowering eloquence of the preceding number but by the banality of a text beginning ‘Mankind is filth, stench, ash and earth’. Nevertheless this stentorian *accompagnato* for bass

is one of Bach's most elaborate and subtle pieces of musical sermonising, so much so that one easily sidesteps the verbal crudity to admire the care Bach lavishes on the smallest detail of verbal inflection: his autograph score shows, for example, how he sharpened the rhythm of the word 'Teufelsbrut' ('devil's brood') to make its impact more abrupt and brutal. It is followed by an aria in E flat in which the same singer, now accompanied by violin and oboe obbligati, prays for humility 'that I may not forfeit my salvation like Lucifer'. You get the feeling that his recurrent struggles with pride are being soothed – mitigated, even – by the instrumental duo, except at three points when they join him in his abomination of pride.

Whittaker warns us not to make snap judgements condemning Bach for setting such 'offensive' texts. 'The battle that Luther waged against unscrupulous enemies was used as a model by himself and his followers when considering the opposing elements within their own hearts, and the evil elements of the mixture of good and bad which is found in every one of us are addressed in the same terms as hostile powers, sacred or secular'. But is that the real point? What interests me more is the impact Bach's music can have – his skill in overcoming the sheer nastiness of the text by organising his musical material to articulate its emotional content (this you can analyse, but in the process it will disappear like water between your cupped hands). He appears to invite us non-Lutherans into his orbit and to elicit from us a sympathetic response to the underlying homily, and to the nuance his music gives it, that excessive pride is unacceptable under any circumstances, that there is

dignity, not just worthiness, in humility. Hegel attributed to music an 'indeterminate content', but for Mendelssohn (who knew Hegel) 'it is not that music is too imprecise for words, but that it is too precise'. Bach seems to anticipate and substantiate Mendelssohn's belief that music can unleash the central core of meaning so often obfuscated by words.

We ended our programme with the most instrumentally conceived of Bach's double-choir motets, BWV 226 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, incidentally the only one for which original doubling parts for winds and strings have survived. It was performed in October 1729 at the burial of J H Ernesti, the ageing headmaster (rector) of the Thomasschule, who may himself have compiled its stern Pauline-Lutheran text and whose musical tastes are perhaps reflected in Bach's hieratic treatment, softening only at the mention of the 'inexpressible groaning' of the spirit and for the ravishing a cappella chorale with which it ends.

The *Allhelgonakyrkan* (All Saints' Church) in Lund is a dark brown Gothic revival church with awkwardly reverberant acoustics. We were appearing there as part of 'Stemmer i 1000 år', a Danish-Swedish *Vokalfestival*. All the delegates of this international choral directors' congress came to our concert before settling down to a typically Scandinavian slap-up banquet in the hotel where we were staying. This was their annual bash, and even before the first course was over they had broken into lusty, good-natured singing of folksong arrangements in four parts. They were still at it several hours later when we came back from supper. It did not stop more than a hundred of them following us across the huge Øresund Bridge

to Denmark the next day and attending our rehearsal and concert for a second time. This was in Copenhagen's baroque Garrison Church, packed to the rafters and with some of the delegates sitting cross-legged on the floor of the main aisle.

Cantatas for the Eighteenth Sunday after Trinity

Thomaskirche, Leipzig
How strange that the two main churches of Leipzig – for twenty-seven years the twin poles of Bach's musical activities – should differ so markedly in atmosphere. Was it like this in his day? True, we had been warned not to expect the same exceptionally warm official welcome that had been extended to us back in January at the Nikolaikirche, but I don't think any of us (and that included our two ex-*Thomaner* male soloists) expected to be lectured on how fortunate we were to have come to the Thomaskirche (this, of course, we knew already) which was described to us as 'the only place with a living, authentic tradition of Bach performance practice'. Hmm. There had already been some reluctance to meet our express wish to perform, not at the back of the church in the choir gallery (hidden to view for three-quarters of the audience), but close to the chancel steps. If authenticity were the issue here, surely one would need to allow for the fact that the current nineteenth-century gallery, long since stripped of its Baroque furnishings, is today very different in shape and size from the one Bach knew. Over the past century there has been a policy to accentuate the late Gothic style of this 'Hall Church', with an inevitable change in the acoustic relationship between performers and listeners. In contrast to the benign rococo ambience of the Nikolaikirche, the unsettled and unsettling atmosphere we picked up here was manifest in the

repertoire of distracting noises – telephones ringing, doors being slammed, scaffold poles dropped, the thud of an electric generator outside, even two people tinkering with the new organ – all the time we were trying to rehearse on the Saturday evening. Things were a bit quieter on the Sunday morning and beautiful shafts of autumn light came streaming in through the tall Gothic windows.

Our programme opened with BWV 96 **Herr Christ, der ein'ge Gottessohn**. The title of Bach's chorale cantata for this Sunday looks at first to be its chief link to the Gospel of the day, Matthew's account of Jesus' theological dispute with the Pharisees on the significance of the epithet 'Son of David' (Matthew 22:34-46). Far closer is its connection to a 200-year-old hymn by Elisabeth Cruciger (or Creutziger), a poet who came from an emigrant aristocratic Polish family. So close were she and her husband to Martin Luther that he placed her hymn at the head of his first *Gesangbuch*. In its praise of Christ as the Morning Star it seems better suited to the Epiphany season, and in fact it is not until halfway through the first recitative (No.2) – like all the four intermediate movements of the cantata, a paraphrase of Elisabeth Cruciger's hymn stanzas – that the Gospel connection is made, 'the mighty Son of God whom David of old worshipped in spirit as his Lord'.

Bach makes the connection with Epiphany immediately clear by adding a sopranino recorder in F high above his basic orchestra of two oboes, strings and continuo in his opening movement, a chorale fantasia of celestial beauty. The twinkling figuration suggests the radiant Morning Star guiding the Magi through a pastoral landscape admittedly more Saxon

than Near Eastern. To make the most of Bach's delicate instrumental palette we experimented by placing Rachel Beckett at a slight distance – a third of the way down the nave in the pulpit, from where her recorder glinted alluringly in the same way that a particular colour serves to make an individual line in an illuminated manuscript stand out. But we were told that the pulpit was out of bounds to visiting musicians. Nothing, however, could prevent the sudden, heart-stopping lift to E major that Bach engineers at the mention of the 'Morgenstern'. Normally the most extreme of the sharp keys in the tonal spectrum of his cantatas, in the context of a movement rooted in F major this key symbolises mankind aroused by the dazzling vision of the Morning Star, whose 'light stretches further than that of all the other stars'. Bach adds a *cornetto* ('corno' being a common abbreviation of 'cornetto') to bolster the *cantus firmus* he assigns on this occasion to the altos, their entry always preceding that of the other three voices in imitative counterpoint.

Two *secco* recitatives, one for alto (No.2), the other for soprano (No.4), are exemplary even by Bach's standards in their economy of means and richness of expression, the first a meditation on the mystery of the Virgin birth, the second a prayer for guidance along life's path. Bach requires his recorder player to switch to transverse flute for the tenor aria (No.3) that describes the timid advance of the soul. This is one in a series of twelve cantatas from the autumn of 1724 with prominent obbligato parts for flute, evidently devised by Bach to make the most of the skills of an exceptionally talented flautist whom some scholars have identified as the law student

Friedrich Gottlieb Wild. One should not be fooled by the populist *galant* style of this aria: beneath its genial surface one senses Bach's intention to make profound observations about the soul's ardour and thirst for faith. This is evident in the way he introduces sighing dissonances and passing appoggiaturas approached by downward sixths and sevenths to portray the tug-of-war within the Christian soul, drawn on the one hand by 'bonds of love' and on the other by worldly counter-attractions.

The second aria (No.5) is for bass with an antiphonal accompaniment of oboes and contrasted strings. Here is a further representation of the internal tussle expressed in the tenor aria, those vying pressures 'now to the right, now to the left' that dog the pilgrim's steps as he stumbles along life's journey. One is reminded of the accursed in Dante's *Inferno*, lurching forwards blindly but with their heads twisted backwards. There is a hint of *cori spezzati* technique here, the practice of setting antiphonal choirs of voices or instruments in mutual combat, pioneered in late sixteenth-century Venice then emulated and brought back to Germany by visiting composers like Heinrich Schütz. It made one wish that the so-called *Stadtpfeiferemporen* had survived from the Thomas-kirche of Bach's day – those raised, twin-facing galleries on which he used to deploy his winds and strings either side of his singers, and which would have given added aural and visual sense to his use of antiphonal contrast here (and in the sinfonia of BWV 169). The way that the dotted rhythms are hoisted up and then dragged downwards in a succession of first and second inversion chords suggests another stylistic provenance, Bach's encounter in his late

teens with the pompous gestures of the French heroic style he first heard perhaps at the Hamburg opera or played by the Duke of Celle's band in Lüneburg. With the third line ('Gehe doch, mein Heiland, mit' – 'Go with me, my Saviour') Bach irons them out completely, like a plane emerging into a clear airstream after turbulence, so that what we experience is the soul's new-found sense of direction under Jesus' skilful piloting. But the reprieve is only provisional, with a lunging return of the dotted chromaticism and a plea not to be engulfed by dangers ('in Gefahr nicht sinken').

Next came BWV 169 **Gott soll allein mein Herze haben**, the last and, to my mind, the most consistently beautiful of Bach's cantatas for solo alto. Like BWV 35 of six weeks ago, it incorporates movements from an earlier instrumental concerto arranged for obbligato organ. Here it is the prelude and the second aria (No.5) which originated in the lost work, possibly for oboe, flute or oboe d'amore, that Bach later re-worked as the familiar E major harpsichord concerto, BWV 1053 (it may also have resurfaced as a genuine organ concerto with Bach as soloist, written to inaugurate the new Silbermann organ installed in Dresden's Sophienkirche in 1725). The extended opening sinfonia that includes three new, partly independent, parts for oboes, gives added weight to the cantata. The writing for obbligato organ is here so much more assured and convincing than in, say, *Vergnügte Ruh*, BWV 170. So far it has eluded scholars whether Bach actively sought out cantata librettos that he deemed suited to solo vocal treatment for the six cantatas for solo voice he composed in the run-up to Advent 1726, and to what extent he

might have intervened in their construction, or whether their texts were clerically imposed on him and, with their emphasis on individual piety, left him no option but to treat them as solo works. In its devotional lucidity and outward simplicity the first vocal *arioso* must have appealed to even the most hair-shirted Pietist in Leipzig. It opens with a motto in the basso continuo that is then passed to the alto and acts like a rondo motif, framing the anonymous libretto's extrapolation of the Sunday Gospel concerned with the love of God, and recurring in a freely inverted form at the start of the first aria (No.3), with its ornate organ obbligato continuing in minuet rhythm and in mainly diatonic tonality. A close collaboration between Bach and his librettist in the formulation of this motto, Dürr suggests, is the basis for creating an overarching unity flowing from a single, rhetorically-derived idea (*propositio*) that permits an implied dialogue between this figure – the repeated 'God alone shall have my heart' – and a gloss (*confirmatio*) given to it in recitative. It is a perfect example of Bach's skill in following admonitions by contemporary music theorists to 'grasp the sense of the text' (Mauritius Vogt, 1719) with the goal of 'refined and text-related musical expression... the true purpose of music' (Johann David Heinichen, 1711). Its mood of gentle, insistent piety based on the observation of Christ's twin commandments is in extreme contrast to Bach's stern and unforgettably imposing laying down of these laws three years earlier in *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*, BWV 77.

Hugely impressive, too, is the way Bach adds a brand new vocal line to his pre-existing *siciliano* for strings (No.5), the slow movement of his former oboe-

or-organ-or-harpsichord concerto. With its theme of farewell to worldly life, its irregular prosody and rhyme scheme, it lends weight to David Schulenberg's contention that the text 'must have been written, or at least adapted, specifically for use in the present *contrafactum*'. It is almost as skilful, and every bit as felicitous, as his similar grafting of four new vocal lines onto the rootstock of his D minor harpsichord concerto in *Wir müssen durch viel Trübsal*, BWV 146. This richly extended rejection of worldly temptations in favour of God's love is followed by a brief reminder of the second commandment ('Treat your neighbour well!') in recitative (No.6), included almost as an afterthought and offering a prelude to a congregational prayer on the same topic, the third verse of Luther's 'Nun bitten wir den Heiligen Geist' (1524).

In Bach's day the Lutheran church calendar served as an organising principle for collections of cantatas, the liturgical year being governed by the two feasts of Easter (moveable) and Christmas (fixed). The Trinity season needed to finish a clear four weeks before Christmas, so that in a year such as 1724 when Easter fell late there were only twenty-five out of a possible twenty-seven Sundays after Trinity before the beginning of the *tempus clausum*, the period between Advent Sunday and Christmas Eve in which no cantatas or concerted music could be performed. In 2000 it meant that we too needed somehow to fit Bach's six surviving cantatas for the end of the Trinity season into our earlier programmes. So here, for our concert in Leipzig, was a chance to include that superb chorale cantata BWV 116 **Du Friedefürst, Herr Jesu Christ**, first performed on 26 November 1724 as the final cantata of the Trinity season in

Bach's second year. Lutheran theological themes in this tail end to the liturgical year frequently deal with Armageddon, with the Second Coming or with the promised 'abomination of desolation'. Though the text of Jakob Ebert's seven-verse hymn (1601), retained literally for the two outer movements but paraphrased for the four inner ones, focuses on human misdemeanour and refers to 'a land that suffers horribly', its opening movement speaks of Jesus as the Prince of Peace to whom humankind turns 'in need, in life and in death'. This is in line with a rubric that appears above the melody in hymn collections of the time: 'in time of distress' ('in allgemeine Not'), and in particular a plea 'for peace in time of war' ('zur Zeit des Krieges um Frieden zu bitten'). The orchestral *ritornello* for strings with two oboes d'amore has the feel of a modified concerto movement in A major to it: curiously positive, assured and lively, an impression confirmed by the block harmonies of the opening choral lines against independent instrumental material. It is not until the penultimate line of the *Abgesang* (the 'B' part of a so-called 'Bar-form' structure: AAB) that there is a hint of the Last Judgement in the way the lower three voices respond to the *cantus firmus* (soprano and cornetto) with nervous, broken, homophonic commentary in imitative cahoots with the instrumental lines.

Such dread as experienced by the terrified soul summoned to judgement is more palpable in the alto aria with its tortuous oboe d'amore obbligato (No.2). Voice and oboe interlock thematically as in a true duet, with the expressive word-underlay constantly implied in the oboe line, the perfect riposte to Beaumarchais' quip that 'that which isn't worth the trouble

of being said, is sung'. Some people, admittedly those more familiar with his keyboard works than with his cantatas, and who accuse Bach of (or applaud him for) an austere nobility in the controlled formality of his compositions, might be surprised by the sheer intensity of this passionate cry of anguish. It is utterly of its time in the way it makes full use of the newly invented oboe d'amore's chromatic range and in its exploration of wildly unstable tonal centres such as G sharp minor that leave one guessing where the modulation is headed, yet it also harks back to those freely experimental modes of expression explored by Bach's older cousin Johann Christoph.

A reminder of the centrality of this hymn by Ebert occurs in the continuo introduction to the tenor recitative (No.3), invoking Jesus as 'Prince of Peace'. In place of a second aria, Bach sets this confession of human guilt as a vocal trio (a relative rarity in his cantatas) with continuo for support, just as he did four weeks earlier in *Aus tiefer Not*, BWV 38. In both trios he seems to have set himself deliberately knotty compositional challenges, in the earlier one to forge a reciprocal and wholly unlikely connective link between tribulation (Trübsal) and comfort (Trost), here to mine the thematic potential of his opening *ritornello* motif and to explore its modulatory permutations through a circle of falling fifths, guiding the listener through rich subterranean tunnels, the point of exit always uncertain. Having achieved normality of a kind by ending his 'B' section in the relative minor (C sharp), he leads us to expect a modified *da capo* of the 'A' section, but then gives it in unaltered form to which he appends a truncated repeat of the 'B' section, leading us back to where we began, the

home key of E major. Perhaps a clue to these convolutions, and to these pronounced ascent/descent patterns that Eric Chafe calls 'tonal allegory', lies in the words of the middle section, 'Did not Thy merciful heart break when the anguish of fallen man drove Thee to us into the world?', set by Bach with exceptional pathos. He brings back his string ensemble for the penultimate movement, the alto's plea for peace leading us, now with a glimmer of hope, back to the serenity of A major and to a collective prayer for illumination and enlightenment.

It seemed fitting to conclude our concert by retreating to the choir of this great church, the very crucible where for the last twenty-seven years of his life Bach worked, rejoiced and suffered, and to form a horseshoe around his final resting place, flanked by the portraits of theologians in their long black robes and white lace ruffs, including perhaps his erstwhile clerical tormentors. From there we sang *a cappella* what reverential legend has identified as his very last piece, the so-called **Deathbed Chorale** BWV 668. This four-part chorale, F W Marpurg tells us in his posthumous second edition to the *Art of Fugue* (1752), Bach 'dictated in his blindness to the pen of one of his friends'. This romantic account is dented by the existence of at least two earlier versions of a chorale prelude (BWV 641 and BWV 668a). Proof that Bach was occupied with unfinished works during his final illness exists, so that it is possible that he did 'dictate' at least the imitative passages in the three-voice sections (absent in BWV 641), the excision of some of the filigree ornamentation in the treble line, and a few smaller refinements including the exquisite concluding coda. Whatever the factual basis, nothing

can diminish the heart-stopping beauty of this two-versed *envoi*, its original words 'Wenn wir in höchsten Nöten sein' changed to the more apt 'Vor deinen Thron tret ich hiermit', to which the melody was also habitually linked. That has the ring of truth about it: the man whose entire creative life had been devoted towards achieving musical perfection, here making final corrections and adjustments during his last moments of consciousness spent preparing for his own characteristically Lutheran 'good' death. It epitomises that 'unearthly serenity' which Edward Said identified as the hallmark of late style and last works.

With the final cadence hovering in the air, the total stillness that followed was extraordinary: no applause, no mad rushing for the exits, just silence. It was as if the audience tacitly understood that this was our collective homage to the genius whose music has been the *Morgenstern* guiding the steps of our pilgrimage for the best part of a year. Finally the clapping began and people came forward with their thanks, visibly moved and loath to leave. It really felt as if the tutelary gremlins had been put to flight during the concert, that Luther's 'alter böse Feind' had been given a sharp kick in the slats and run off with his tail between his legs.

© John Eliot Gardiner 2009

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

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 Siebzehnten Sonntag nach Trinitatis

Allhelgonakyrkan, Lund
Es war wirklich schwer, die herrliche Musik der vergangenen Woche – vier wunderbare Kantaten (BWV 161, 27, 8 und 95), die alle Schmerz und Trost zum Inhalt hatten, aus dem Kopf zu bekommen und fortzufahren. Wenn die drei Kantaten für diesen Sonntag zunächst nicht von allererster Güte zu sein schienen, so enthielt doch jede wenigstens einen Satz, der auf Anhieb beeindruckte. In der vermutlich frühesten, BWV 148 **Bringet dem Herrn Ehre seines Namens**, war es der erste Chor, der mit einem ungewöhnlich langen, fanfareartigen Ritornell für Solotrompete und Streicher beginnt (dazu einer stillschweigend vorausgesetzten Verdopplung durch die drei Oboen, die später in der Kantate eine markante Rolle spielen werden). Dieses Ritornell wird die Startrampe für den Chor, der mit einer mitreißenden homophonen Darbietung des Psalmverses ‚Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet an den Herrn im heil’gen Schmuck‘ einsetzt.

Dann fängt der Spaß an. Durch die Wiederholung der ersten drei Takte des Chors – nach zehn dazwischen geschobenen Takten nur für Orchester – verschleierte Bach, dass die erste seiner Fugen schon unterwegs ist! Erst wenn sich die beiden Oberstimmen von den übrigen lösen, dämmert uns, dass er vorhat, zwei Fugenexpositionen nacheinander zu liefern, eine für jeden Halbsatz des Psalmverses, und beide erwachsen aus dem instrumentalen Material,

beide erweitern sich aus den vier Gesangslinien auf fünf Stimmen, hoch über ihnen ergänzt durch ein unabhängiges Clarino. Das ist eine aufwühlende Angelegenheit, und wenn Bach seinen Chor über die Reprise der orchestralen Sinfonia setzt, scheint sich ein imposanter Schluss anzubahnen – endet dann jedoch abrupt, zwei Takte früher, als man erwarten würde. Vielleicht hatte Anna Magdalena aus der Küche gerufen, das Mittagessen stehe auf dem Tisch und die Suppe werde kalt.

Der erste Teil des Tagesevangeliums (Lukas 14, 1–11) befasst sich mit der Frage, ob es recht sei, am Sabbat zu heilen, doch hier liegt die Betonung auf der Notwendigkeit, die Unverletzlichkeit des Feiertags zu achten – für einen Kirchenmusiker immer eine recht knifflige Sache, denn dieser ist für ihn der arbeitsreichste Tag der Woche, und ein Tag, den Bach in der Tenor-Arie (Nr. 2) geschickt präsentiert, indem er nicht nur die Vorteile des sonntäglichen Gottesdienstbesuchs herausposaunt, bei dem man Gelegenheit habe, ‚die Lehren des Lebens zu hören‘, sondern wo auch ‚frohes Getöse zum Lobe des Höchsten‘ zu vernehmen sei. Zu seiner Zeit gingen schätzungsweise 9.000 Einwohner Leipzigs (von insgesamt unter 30.000) jeden Sonntagmorgen zur Kirche. Bach schildert das fröhliche Eilen in das ‚heilige Haus‘ in der Weise, wie die Violine von Anfang bis Ende ohne großen Aufenthalt in Bewegung gehalten wird, aber man fragt sich, warum er nicht auch seine eigene sonntägliche Hetze durch die Stadt anklingen lässt, von St. Thomas zu St. Nikolai und zurück (beide mit 2.500 Plätzen).

Sehr viel schmerzlicher wirkt, wie er in dem *Accompagnato* für Alt und Streicher (Nr. 3) und in der

langgehaltenen Note, die kurz vor der pastoralen Arie für Alt (Nr. 4) auf sein ‚Ruhebette‘ verweist, die flehentliche Bitte um Ruhe auf sich zu beziehen scheint. Mit ihren drei begleitenden Oboen (zwei *d’amore*, eine *da caccia*) ist diese Arie ein ungewöhnliches Stück, nicht zuletzt in der Weise, wie das Continuo (wir entschieden uns für Fagott und Orgel) häufig verstummt, wenn die Altstimme einsetzt – vielleicht ein Symbol für die Sehnsucht der Seele, der Anziehungskraft der Erde (deren formgetreues Symbol die Basslinie ist) zu entkommen. Im B-Teil werden die Konturen der Gesangslinie durch kleine Pausen oder Seufzer und gelegentliche Anspielungen auf jene von der Kirche sanktionierte Erotik aufgebrochen, der wir schon in anderen Dialogen Bachs zwischen der Seele als Braut und Jesus als Bräutigam begegnet sind. Diese Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott kommt auch in dem Tenor-Rezitativ zum Ausdruck, zehn kurzen, doch beredten Takten, in denen Bach für diese Kantate die Richtung der Modulation ändert und, als Echo auf die Anrufung des Heiligen Geistes, die Abwärtsbewegung, von D über h-moll nach G, nun aufwärts, von e-moll nach fis-moll, verlaufen lässt.

Der abschließende Choral ist uns leider ohne Text überliefert. Von Bach-Forschern wurden verschiedene Lösungen vorgeschlagen, doch da die Melodie Bezüge zu dem bekannten Choral ‚Auf meinen lieben Gott‘ aufweist, haben wir beschlossen, uns auf die erste Strophe zu beschränken, in der, passend zum Thema, der Gläubige die Unterwerfung unter Gottes Willen gelobt. Selbst Alfred Dürr, der mit seiner kritischen Neuausgabe der Werke Bachs und revidierten Chronologie der Kantaten eine einzigartige Leistung

vollbracht hat, konnte nicht entscheiden, ob dieses Werk zu Bachs erstem Leipziger Zyklus gehört und am 19. September 1723 oder erst zwei Jahre später, nach der Veröffentlichung von Picanders Libretto, uraufgeführt wurde.

Solche Bedenken gibt es nicht bei BWV 114 **Ach, lieben Christen, seid getrost**, einer Choralkantate aus Bachs zweitem Leipziger Jahrgang, die am 1. Oktober 1724 uraufgeführt wurde. Was an der einleitenden Choralfantasie, einem Satz im 6/4-Takt, g-moll und mit der Tempovorzeichnung *vivace*, sofort auffällt, ist die bewegende Chormelodie von Justus Jonas in ihrer Mitte, die Bach auf unvergessliche Weise bereits in BWV 178 *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* verwendet hatte, hier jedoch ganz anders verarbeitet. Dort (in a-moll) war sie kampflustig und beinhaltete eine prachtvolle Schimpftirade gegen Heuchler und falsche Propheten; hier ist sie sehr viel nuancierter. Bach greift den Stimmungskontrast der ersten Strophe von Johannes Gigas' Choral auf (1561), der die gesamte Kantate kennzeichnet: zwei Zeilen, die Trost sprechen – ‚seid getrost‘ – und denen fünf weitere folgen, in denen klargestellt wird: ‚Die Straf wir wohl verdient han, solch's muss bekennen jedermann‘. Dieser deutliche Gegensatz ist schon zu hören, bevor überhaupt ein Wort gesungen wird. Bach präsentiert zwei Themen gleichzeitig, das eine nachdrücklich und mahnend, abgeleitet aus der Chormelodie und für die beiden Oboen und ersten Violinen bestimmt, das andere eine muntere Angelegenheit, auf einer *figura corta* (vv–vv–vv–vv–) basierend und zunächst von den zweiten Violinen und dem Continuo gespielt. Diesen beiden Themen fügt Bach dann eine Kette wiederholter Achtel für die erste

Oboe und die ersten Violinen hinzu, zuerst *staccato* und mit Trillern auf der Hauptzählzeit, doch bald verändert, in den hohen Streichern, zu pulsierenden, unter dem Bogen vibrierenden Achteln (*weh-weh-weh-weh-weh*), ein Kunstgriff, der auf Anhieb das zitternde Unbehagen erkennen lässt, das der Gläubige angesichts der helfenden Hand empfindet, die Gott ihm reicht (mittels der *figura corta*). Sobald der Chor eingesetzt hat, stimmen die Sopranstimmen, vom Zinken verdoppelt, die Jonas-Melodie an, während die drei tiefen Stimmen einen regeren und wechselvollen Austausch beginnen, indem sie die Linien zunächst durch eine mächtige homophone Deklamation untergliedern, dann einander kontrapunktisch imitieren und mit ihren stets einfallsreichen Kommentaren die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen, vor allem dann, wenn sie in die Kadenz hineinpreschen.

Der Gegensatz zwischen Verzagtheit und Trost bleibt auch im zweiten Satz für Tenor, obligate Flöte und Continuo bestehen. Er gehört zu jener Reihe trostloser, doch hypnotisch wirkender Arien, in denen uns Bach auf prägnante und seine unnachahmliche Weise die heimgesuchte Seele schildert. Die zu erwartende Kargheit des Satzes ist gegen die betont gestischen Rhythmen einer französischen Ouvertüre im 3/4-Takt über langsamen, klopfenden D gesetzt, die auf den ersten beiden Zählzeiten der ersten fünf Takte *pianissimo* zu spielen sind und sich dann als Appoggiaturen herauslösen. Bach steigert die Spannung durch knirschende Dissonanzen und hemiolaartige Phrasierungen. Das Stück schafft sich seine eigene Atmosphäre quälerischen Trübsinns. Eine umgekehrt punktierte oder ‚lombardische‘ Figur

der Flöte, der das Continuo dicht auf den Fersen folgt – *staccato* gespielte Achtel und eine aufsteigende Kette von Akkorden in erster und zweiter Umkehrung – ist der einzige, wortlos optimistische Hoffnungsschimmer in dieser winterlichen Landschaft, der sich Bach allerdings so tief ins Gedächtnis gegraben haben muss, dass er ihn Jahre später in seinem Orgelchoral ‚Vater unser im Himmelreich‘ (BWV 682) zitiert. Das Fragezeichen am Ende der wiederkehrenden Anfangszeilen – ‚Wo wird in diesem Jammertale / für meinen Geist die Zuflucht sein?‘ – bedeutet, dass unser untröstlicher Tenorpilger nie die Tonika erreichen wird. Nach diesen Variationen der Seelenpein, die den gesamten A-Teil füllen, ist eine Veränderung von Stimmung und Metrum überfällig, aber ich kann mir nicht vorstellen, dass es irgendein anderer Komponist als Bach fertiggebracht hätte, an dieser Stelle zum *Vivace* einer *Gigue* im 12/8-Takt überzuwechseln, wie willkommen dieses auch sein mag in einem B-Teil, wo der Text in niedergedrückter Stimmung verharrt (‚sonst weiß ich weder aus noch ein‘). Der Weg aus dem Sumpf der Verzweiflung scheint sicher, aber da dies eine *Da-capo*-Arie ist, kann die Entspannung nur eine Verschnaufpause bedeuten.

Ein weiterer herausragender Satz ist die Choralstrophe (Nr. 4), an deren Anfang das Bild des Säens steht (‚kein Frucht das Weizenkörnlein bringt, / es fall denn in die Erden‘). Die ganze Begleitung besteht nur aus einer zehnotigen Figur, die durch zwei Achtelpausen aufgeteilt und einem unisono geführten Continuo zugewiesen ist. Wir verstanden darunter einfach die beiden Cembali, und es klang sehr eindrucksvoll und als glaubwürdige Metapher

für die schnelle Drehung des Handgelenks, die der Sämann bei seiner Tätigkeit vollführt. Darauf folgt eine Arie für Alt mit Oboe solo und Streichern, deren Thema ähnlich ist wie in den vier Meditationen der vergangenen Woche über den Tod, doch deutlich anders in der Stimmung und Verarbeitung: Wir müssen unsere Angst vor dem Tod überwinden, indem wir ihn als eine Quelle der Freiheit sehen, die uns, wie Simeon, ‚in Frieden fahren‘ lässt. Bach schildert den nahenden Tod (‚es muss ja so einmal gestorben sein‘) in einer aufsteigenden chromatischen Sequenz, bei der sich die Altstimme im Sextabstand zur Oboe über pulsierenden Orgelpunkten auf F im Continuo bewegt. Er wiederholt diese dann in den Streichern, die durch eine Brahms’sche Folge aus düsteren, getragenen kontrapunktischen Linien bereichert werden, während die Oboe in klagenden Septakkorden absteigt. Die Wirkung ist gespenstisch und niederdrückend – und im Gegensatz zu jenem bezaubernden Glockengeläut der vergangenen Woche (s. Vol. 8) nicht im Geringsten tröstlich.

Die in sich stimmigste und schönste dieser Kantaten ist BWV 47 **Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden**, und dies ungeachtet der Tatsache, dass ihre drei Mittelsätze auf einem belanglosen Text aus einer Sammlung von Johann Friedrich Helbig stammen, der Regierungssekretär am Eisenacher Hof war. Die Reime sind manchmal so holprig, dass es kein Wunder ist, wenn Bach Texte von Helbig (im Gegensatz zu Telemann) nur einmal vertont hat. Das Werk wurde am 13. Oktober 1726 aufgeführt. Es beginnt mit einem Zitat aus dem Lukas-Evangelium, dem Spruch im zweiten Teil des Evangelientextes, mit der Jesus seine Predigt über

den Stolz beschließt: ‚Denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt; und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht‘. Whittaker ist der Auffassung, Bach habe wenige Chöre geschrieben, die so ‚mächtig und monumental‘ wie dieser Anfangssatz seien, und man wird ihn kaum widerlegen können. Er beginnt als beschleunigte und eine Quinte nach oben transponierte Variante des Orgelpräludiums in c-moll (BWV 546) und einem kurzen antiphonischen Austausch zwischen den Streichern und dem Oboenpaar, aber erst in Takt 186, wenn diese Variante mit Blockharmonien vom Chor vorgetragen wird, begreift man, wie sehr ihre ursprüngliche Form die natürlichen Akzente des Spruchs berücksichtigt und dass ihre Fortsetzung (durch die Oboen bei Takt 12) das Zentrum eines Fugenthemas ist, das aufsteigt, um die aufgeblasene Brust dessen zu füllen, der ‚sich selbst erhöht‘, und später wieder absteigt, wenn er seine wohlverdiente Strafe erhält. Der zweite Halbsatz (der sich mit dem Demütigen befasst) fungiert als Gegen thema und schließt mit einer eigenen sanft aufsteigenden Phrase (‚wird erhöht‘). Eindrucksvolle Episoden sind hier vorhanden, Umkehrungen der stimmlichen Einsätze in den doppelten Expositionen, homophone ‚Resümées‘ und eine abschließende Rückkehr zu dem ausgefeilten Eingangsritornell mit zusätzlichem Chor, der noch einmal den gesamten Text wiederholt. Das mag nicht die attraktivste oder eine leicht zugängliche der Choral fugen sein, mit der Bach seine Kantaten eröffnet, doch sie gewinnt, je vertrauter man mit ihr wird, und bei der Wiederholung im zweiten Konzert hatte sie ihre beträchtliche Macht auf alle Mitwirkenden und, so hatten wir den Eindruck, auch auf die Zuhörer ausgedehnt.

Der zweite Satz ist eine Da-capo-Arie für Sopran in d-moll mit Orgel oder, bei einer späteren Wiederaufnahme, obligater Violine, und letztere Version war es, mit ihrer äußerst kontrastreichen poetischen Lyrik im ersten und Bravour im zweiten Teil, die wir aufzuführen beschlossen. Das Thema ist ein einfacher Gegensatz zwischen christlicher Demut und teuflischem Hochmut. Es ist nicht sicher, ob Bach diese Arie bei der ersten Aufführung des Werkes 1726 einbezogen hatte. Vielleicht hatte er es versucht und dann im allerletzten Augenblick verzichtet, weil die Interpreten den hohen Ansprüchen nicht gewachsen waren. Das mag auch eine Erklärung dafür sein, warum die folgenden Sätze offensichtlich das gleiche Material verwenden. In der Tat könnte man diese Arie weglassen, und die narrative Entwicklung der Kantate bliebe trotzdem unangetastet. Doch welch ein Verlust wäre das! Der Violine ist im ersten Abschnitt eine vibrierende, wie ein Papierdrachen schwebende Figur zugewiesen, die zunächst rein dekorativ zu sein scheint, doch bei näherer Bekanntschaft die schwer zu fassenden Attribute der Demut erlangt, der sich Christen befeißigen sollen. Im B-Teil lässt Bach dann in den Staccato-Doppelgriffen der Violine die ‚Hoffart‘ und den ‚Stolz‘ des Teufels anklingen. Mit diesen rüden, widerborstigen gebrochenen Akkorden (v – –) scheinen wir uns plötzlich in der Nähe der Violinkonzerte Bartóks oder Chatschaturjans zu befinden. Unterdessen sitzt der Sopran in einem wütenden imitierenden Austausch mit der Basslinie gefangen (‚Gott pflegt alle die zu hassen / die den Stolz nicht fahren lassen‘).

Es ist eine lebendige und theatralische Schilderung einer der schlimmsten der Todsünden, und sie

bietet die Garantie dafür, so möchte man meinen, dass der selbstgefällige Hörer von seinem Stuhl hochschreckt. Die Arie ist in ihrer Da-capo-Form äußerst sinnreich angelegt – der lange A-Teil legt dar, warum Demut so unabdingbar nötig sei, während die Schimpfkanonade des B-Teils das Laster des Hochmuts brandmarkt. Dann folgt zielstrebig die Rückkehr zum A-Teil, dessen Thema der ‚Demit‘ auf all die selbstverleugnerischen Eigenschaften verweist, die einen guten Kammermusiker kennzeichnen. Die abschließende Endausscheidung gibt die eloquenteste Schilderung der Demut, die man sich vorstellen kann – Harmonie und Figuration in schöpferischer Symbiose. Wie sollte ein Prediger damit konkurrieren können?

Nun ja, er – besser gesagt Bach in seinem Namen – versucht es, behindert nicht durch die überwältigende Eloquenz der vorherigen Nummer, sondern durch die Banalität eines Textes, der mit den Worten beginnt: ‚Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde‘. Gleichwohl ist dieses stimmgewaltige *Accompagnato* für Bass eines der kunstreichsten und feinsinnigsten Stücke musikalischer Moralpredigten Bachs, in einem Maße, dass man leicht über den ungeschliffenen Text hinwegsehen kann und die Sorgfalt bewundert, die er der kleinsten Veränderung im Tonfall angedeihen lässt: Das Autograph der Partitur zeigt zum Beispiel, wie er den Rhythmus des Wortes ‚Teufelsbrut‘ verschärfte, um es schroffer und roher wirken zu lassen. Diesem Rezitativ folgt eine Arie in Es, in welcher derselbe Sänger, nun von obligater Violine und Oboe begleitet, um die Demut bittet, ‚dass ich nicht mein Heil verscherze wie der erste Höllenbrand‘. Man bekommt den Eindruck, dass dieses wiederkehrende

Ringen mit dem Stolz durch das instrumentale Duo gedämpft – gar entschärft – wird, die drei Stellen ausgenommen, wo die Instrumente seinen Abscheu vor dem Stolz teilen.

Whittaker ermahnt uns, Bach nicht übereilt zu tadeln, weil er so ‚ausfällige‘ Texte vertont habe. ‚Der Kampf, den Luther gegen gewissenlose Feinde aufnahm, diente ihm selbst und seinen Anhängern als Richtschnur für den Umgang mit den widerstreitenden Kräften in ihrem eigenen Herzen, und in gleicher Weise werden die negativen Kräfte in dieser Mischung aus Gut und Böse, die in jedem von uns vorhanden sind, als feindliche Mächte behandelt, geistlicher oder weltlicher Natur.‘ Aber ist das wirklich der Punkt? Was mich interessiert, ist die Wirkung, die Bachs Musik haben kann – sein Geschick, der absoluten Hässlichkeit eines Textes Herr zu werden, indem er sein musikalisches Material so gestaltet, dass es den emotionalen Inhalt (den man zwar analysieren kann, der dabei aber wie Sand zwischen den Händen zerrinnt) zum Ausdruck bringt. Er scheint auch Nicht-Lutheraner in seinen Wirkungskreis einzuladen und sie zu einer teilnahmsvollen Reaktion auf die zugrunde liegende Predigt bewegen zu wollen, auf die Nuance, die seine Musik ihr gibt: dass übermäßiger Stolz unter keinerlei Umständen zu akzeptieren sei, dass Demut Würde besitze, nicht nur Wert. Hegel schrieb der Musik eine ‚gegenstandslose Innerlichkeit‘ zu, Mendelssohn hingegen (der Hegel kannte) kam zu dem Schluss: ‚Die Ideen, die durch die Musik [...] ausgedrückt werden, sind nicht zu vage, um in Worte übersetzt zu werden, sondern im Gegenteil zu präzise‘. Bach ist Mendelssohns Auffassung, Musik könne die Kernbedeutung zum

Vorschein bringen, die von Worten so häufig verschleiert wird, offensichtlich zuvorgekommen und hat ihr konkrete Gestalt gegeben.

Wir beendeten unser Programm mit Bachs doppelchöriger Motette BWV 226 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, die sich am deutlichsten an instrumentalen Maßstäben orientiert und von der die originalen Bläser- und Streicherstimmen erhalten sind, die zur Verdopplung dienen. Sie wurde im Oktober 1729 bei der Beisetzung des im Amt ergrauten Rektors der Thomasschule J. H. Ernesti aufgeführt, der ihren gestrengen paulinisch-lutherischen Text vielleicht selbst zusammengestellt hat und dessen musikalischer Geschmack sich möglicherweise in der hierarchischen Ausrichtung spiegelt, in der Bach die Stimmen führt. Erst mit der Erwähnung des ‚unerbittlichen Seufzens‘ des Geistes wird der Satz weicher und öffnet sich dem hinreißenden A-cappella-Chor, mit dem sie ausklingt.

Die *Allhelgonakyrkan* (Allerheiligenkirche) in Lund ist eine dunkelbraune Kirche in neugotischem Stil mit einer unangenehm halligen Akustik. Wir traten dort im Rahmen des dänisch-schwedischen Vokalfestivals ‚*Stemmer i 1000 år*‘ auf. Alle Teilnehmer dieser internationalen Tagung für Chorleiter kamen zu unserem Konzert, bevor sie sich in dem Hotel, in dem wir wohnten, zu einem feudalen und typisch skandinavischen Festmahl niederließen. Das war ihre jährliche Feier, und noch vor Ende des ersten Ganges hatten sie begonnen, muntere vierstimmige Volksliedarrangements zum Besten zu geben. Mehrere Stunden später, als wir vom Abendessen zurückkamen, waren sie noch immer zugange. Das hielt über hundert von ihnen nicht ab, uns am nächsten

Tag über die riesige Øresund-Brücke nach Dänemark zu folgen und das Konzert zum zweiten Mal zu hören. Es fand in der barocken Kopenhagener Garnisonskirche statt, die bis auf den letzten Platz gefüllt war, so dass sich einige Tagungsmitglieder im Hauptschiff auf dem Boden im Schneidersitz niederließen.

Thomaskirche, Leipzig

Wie merkwürdig, dass sich die beiden Leipziger Hauptkirchen – siebenundzwanzig Jahre lang die beiden Pole der musikalischen Aktivitäten Bachs – in ihrer Atmosphäre derart deutlich unterschieden. War es zu seiner Zeit auch so? Uns war zwar gesagt worden, wir sollten nicht die ungewöhnlich herzliche offizielle Begrüßung erwarten, die wir im Januar in der Nikolaikirche erlebt hatten, aber ich glaube, keiner von uns (einschließlich unserer beiden ehemaligen Thomaner-Solisten) war darauf gefasst, darüber belehrt zu werden, welches Glück es bedeute (das wussten wir natürlich schon), in der Thomaskirche zu sein, die ,der

einzigste Ort mit einer lebendig gebliebenen Tradition Bach'scher Aufführungspraxis' sei. Hmm. Es hatte schon einiges Widerstreben gegeben, als wir den Wunsch äußerten, nicht hinten in der Kirche auf der Chorempore (die für drei Viertel des Publikums nicht sichtbar ist), sondern in der Nähe der Treppe zum Altarraum aufzutreten. Wenn es hier tatsächlich um Authentizität ging, würde man doch der Tatsache Rechnung tragen müssen, dass sich die gegenwärtige, aus dem 19. Jahrhundert stammende Empore, die schon lange nicht mehr über ihre barocke Ausstattung verfügt, in Form und Größe deutlich von derjenigen unterscheidet, die Bach gekannt hatte. Das vergangene Jahrhundert hindurch gab es Bestrebungen, den spätgotischen Stil dieser Hallenkirche zu betonen, wodurch sich zwangsläufig

die akustische Beziehung zwischen Aufführenden und Zuhörern verändert hat. Die im Gegensatz zu dem freundlichen Rokokoambiente der Nikolaikirche gestörte und störende Atmosphäre, der wir hier begegneten, machte sich in einer Fülle ablenkender Geräusche bemerkbar – Handyklingeln, Türenschlagen, umfallende Gerüststangen, der Aufschlag eines Elektrogenerators draußen und sogar zwei Leute, die auf der Orgel herumklimperten –, als wir am Samstagabend zu proben versuchten. Ein bisschen ruhiger war es am Sonntagmorgen, und die Strahlenbündel eines schönen Herbstlichtes fluteten durch die hohen gotischen Fenster.

Unser Programm begann mit BWV 96 **Herr Christ, der ein'ge Gottessohn**. Der Titel von Bachs Kantate für diesen Sonntag scheint zunächst auf das Tagesevangelium zu beziehen: Matthäus' Bericht über den theologischen Disput, den Jesus mit den Pharisäern über die Bedeutung des Beinamens ,Davids Sohn' hat (Matthäus 22, 34–46). Sehr viel enger ist jedoch die Beziehung zu einem zweihundert Jahre alten Choral von Elisabeth Cruciger (oder Creutziger), die aus einer pommerschen Adelsfamilie stammte, nach Wittenberg gekommen war und einen Mitarbeiter Luthers geheiratet hatte. Beide standen Luther so nahe, dass dieser ihren Choral an den Anfang seines ersten Gesangbuchs stellte. Mit seinem Lob auf Christus als Morgenstern scheint dieses Lied für die Epiphaniastzeit besser geeignet zu sein, und tatsächlich wird schon vor der Mitte des ersten Rezitativs (Nr. 2) – wie alle vier dazwischenliegenden Sätze der Kantate eine Paraphrase von Elisabeth Crucigers Liedstrophen – auf ,den großen Gottessohn, den David schon im Geist als seinen

Herrn verehrte', Bezug genommen.

Bach macht die Verbindung zu Epiphantias sofort deutlich, indem er in seinem Anfangssatz, einer Choralfantasie von himmlischer Schönheit, das aus zwei Oboen, Streichern und Continuo bestehende Orchester in der Höhe durch eine Sopranino-Blockflöte in F ergänzt. Die glitzernden Figurationen deuten auf den strahlenden Morgenstern hin, der die Heiligen Drei Könige durch eine pastorale Landschaft geleitet, die sich freilich eher in Sachsen als im Nahen Osten befindet. Um Bachs feinsinnige Instrumentalpalette möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen, positionierten wir Rachel Beckett in geringfügiger Entfernung – ein Drittel des Weges durch das Kirchenschiff bis zu Kanzel, von wo aus ihre Blockflöte verführerisch funkelte, auf ähnliche Weise wie eine bestimmte Farbe dazu dient, in einem illuminierten Manuskript eine einzelne Zeile zu betonen. Doch wir erfuhren, gastierenden Musikern sei der Zutritt zur Kanzel nicht gestattet. Nichts vermochte jedoch den unvermuteten und mitreißenden Aufstieg nach E-dur behindern, den Bach bei der Erwähnung des ‚Morgensterns‘ ins Werk setzt. Diese Tonart, normalerweise die im Klangspektrum seiner Kantaten am weitesten entfernte Durtonart, symbolisiert im Kontext des in F-dur verwurzelten Satzes die Menschheit, die durch den Anblick des strahlenden Morgensterns, der ‚sein‘ Glanz streckt [...] so ferne vor andern Sternen klar‘, aufgerüttelt wird. Bach fügt ein *cornetto* (‚corno‘ war die gängige Abkürzung für ‚cornetto‘) hinzu, um den Cantus firmus zu stützen, den er diesmal den Altstimmen zuweist, die immer früher einsetzen als die drei übrigen, in imitierendem Kontrapunkt geführten Stimmen.

Zwei Secco-Rezitative, das eine für Alt (Nr. 2), das andere für Sopran (Nr. 4), sind, selbst für Bachs Maßstäbe, beispielhaft in ihrem sparsamen Einsatz der Mittel und ihrem reichen Ausdrucksspektrum – das erste eine Betrachtung über das Geheimnis der Jungfrauengeburt, das zweite ein Bittgebet um Erleuchtung auf dem Lebensweg. Bach weist seinen Flötisten an, in der Tenor-Arie (Nr. 3), die das zaghafte Voranschreiten der Seele beschreibt, die Blockflöte gegen die Traversflöte zu tauschen. Diese Kantate gehört zu den insgesamt zwölf im Herbst 1724 entstandenen Kantaten, die markante obligate Flötenparts aufweisen, von Bach offensichtlich in der Absicht geschrieben, die Fertigkeiten eines besonders talentierten Flötisten (den Bach-Forscher als den Jurastudenten Friedrich Gottlieb Wild identifiziert haben) hervorzuheben. Man sollte sich durch den leutseligen galanten Stil dieser Arie nicht täuschen lassen: Unter ihrer freundlichen Oberfläche ist Bachs Absicht zu spüren, über die ‚heiligen Flammen‘ der Seele und ihrem ‚gläubigen Dürsten‘ nach Jesus tiefsinnige Betrachtungen anzustellen. Das wird in der Weise deutlich, wie er zur Schilderung des Tauziehens in der Christenseele, auf der einen Seite ‚mit Seilen der Liebe‘, auf der anderen durch weltliche Verlockungen, seufzende Dissonanzen und flüchtige Appoggiaturen einfügt, denen sich abwärts gerichtete Sexten und Septimen nähern.

Die zweite Arie (Nr. 5) ist für Bass bestimmt und enthält eine antiphonale Begleitung für Oboen und kontrastierende Streicher. Hier setzt sich der bereits in der Tenor-Arie geschilderte innere Widerstreit fort, jener Kampf zwischen widerstrebenden Kräften ‚bald zur Rechten, bald zur Linken‘, die den Pilger

verfolgen, wenn er auf seinem Lebensweg voran- stolpert. Man fühlt sich an die Verdammten in Dantes *Inferno* erinnert, die blind nach vor taumeln, den Kopf jedoch nach rückwärts gerichtet. Es gibt hier einen Hinweis auf die Technik der *cori spezzati*, die Praxis, antiphonale Chöre aus Stimmen oder Instrumenten miteinander in Widerstreit treten zu lassen, die Ende des 16. Jahrhunderts in Venedig aufkam, dann nachgeahmt und von reisenden Komponisten wie Heinrich Schütz nach Deutschland gebracht wurde. Man wünschte sich, die Stadtpfeiferemporen aus der Thomaskirche zu Bachs Zeit wären noch erhalten – jene beiden einander gegenüber liegenden Emporen, auf denen er seine Bläser und Streicher zu beiden Seiten der Sänger aufzustellen pflegte und die den akustischen und optischen Eindruck des antiphonalen Wechselspiels hier (und in der Sinfonia von BWV 169) weiter verstärkt hätten. So wie die punktierten Rhythmen nach oben gehoben und dann in einer Folge von Akkorden in erster und zweiter Umkehrung nach unten gezogen werden, lässt sich ein weiterer stilistischer Einfluss vermuten, resultierend aus der Begegnung, die Bach als Heranwachsender mit den pompösen Gesten des französischen heroischen Stils an der Hamburger Oper hatte, oder auch in Lüneburg ‚durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentsils aus Frantzoden bestand‘. Mit der dritten Zeile (‚Gehe doch, mein Heiland, mit‘) lenkt Bach sie in ruhige Gefilde, einem Flugzeug vergleichbar, das nach einer Turbulenz in einen klaren Luftstrom durchbricht, so dass wir nun erleben, dass die Seele unter Jesu weiser Führung eine neue Orientierung gefunden hat. Doch die

Atempause ist nur vorübergehend, die punktierte Chromatik stürzt wieder herbei und begleitet die Bitte des Wanderers, ihn ‚in Gefahr nicht sinken‘ zu lassen.

Dann folgte BWV 169 **Gott soll allein mein Herze haben**, die letzte und, meiner Meinung nach, in sich stimmigste und schönste Arie von Bachs Kantaten für Alt solo. Wie BWV 35, sechs Wochen zuvor aufgeführt, enthält sie Sätze aus einem früheren Instrumentalkonzert, das für obligate Orgel eingerichtet wurde. Hier sind es das Präludium und die zweite Arie (Nr. 5), die ihren Ursprung in dem verloren gegangenen Werk hatten, das möglicherweise für Oboe, Flöte oder Oboe d’amore bestimmt war und das Bach später zu dem bekannten Cembalokonzert E-dur, BWV 1053 umarbeitete. (Es kann auch als echtes Orgelkonzert, das Bach für die Einweihung der neuen Silbermannorgel 1725 in der Dresdener Sophienkirche geschrieben hatte und bei dieser Gelegenheit selbst spielte, wieder aufgetaucht sein.) Die umfangreiche Sinfonia, die das Werk einleitet und drei neue, teilweise unabhängige Stimmen für Oboen enthält, gibt der Kantate zusätzliches Gewicht. Der Satz für obligate Orgel ist hier sehr viel sicherer und überzeugender als zum Beispiel in *Vergnügte Ruh* BWV 170. Bach-Forscher haben sich bisher noch nicht mit der Frage befasst, ob Bach für die sechs Kantaten für Solostimme, die er im Vorfeld des Advents 1726 komponierte, die Libretti selbst unter dem Aspekt ausgesucht hat, ob sie sich für eine vokalsolistische Verarbeitung eignen, in welchem Maß er in ihren Aufbau eingegriffen haben könnte oder ob ihm die Texte von den Geistlichen vorgeschrieben wurden und ihm, da sie die Frömmigkeit des einzelnen Menschen behandeln, keine andere

Wahl ließen, als sie als Solowerke zu verarbeiten. In seiner andächtigen Klarheit und äußeren Schlichtheit dürfte das erste vokale Arioso auch den im armeligsten Büßerhemd wandelnden Pietisten in Leipzig zugesagt haben. Es beginnt mit einem Motto im Basso continuo, das dann zur Altstimme weitergereicht wird und sich wie ein Rondomotiv verhält, indem es den unterschweligen Bezug des anonymen Librettos auf das Sonntagsevangelium umrahmt, das Gottes Liebe zum Thema hat, und in freier Umkehrung am Anfang der ersten Arie (Nr. 3) erscheint, während das verzierte Orgelobligato im Menuett-rhythmus fortfährt und vorwiegend diatonisch bleibt. Eine enge Zusammenarbeit Bachs mit seinem Librettisten bei der Formulierung dieses Mottos, so meint Dürr, sei die Voraussetzung gewesen, um eine übergreifende Einheit zu schaffen, die von einem einzelnen rhetorisch abgeleiteten Gedanken (*propositio*) herrührt, der einen implizierten Dialog zwischen dieser Figur – dem wiederholten Textabschnitt ‚Gott soll allein mein Herze haben‘ – und ihrer Ausdeutung (*confirmatio*) erlaube, die sie im Rezitativ erfährt. Es ist ein hervorragendes Beispiel für Bachs Geschick, den Ermahnungen zeitgenössischer Musiktheoretiker nachzukommen – so Mauritius Vogt, der dafür plädierte, den ‚Text an sich zu reißen‘ (1719), damit ein textbezogener musikalischer Ausdruck erreicht werden könne, der laut Johann David Heinichen (1711) das ‚wahre Ziel der Musik‘ sei. Die sanfte Stimmung beharrlicher Frömmigkeit, die auf der Beachtung des doppelten Gebotes Christi basiert, steht in äußersten Gegensatz zu der Strenge und unvergesslichen Eindringlichkeit, mit der Bach diese Gebote drei Jahre

früher in *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* BWV 77 verkündet hatte.

Außerordentlich eindrucksvoll ist auch, wie Bach dem bereits vorhandenen Siciliano für Streicher (Nr. 5), dem langsamen Satz seines früheren Konzertes für Oboe oder Orgel oder Cembalo, eine völlig neue Gesangslinie hinzufügt. Mit ihrem Thema des Abschieds vom weltlichen Leben, ihrem unregelmäßigen Satzrhythmus und Reimschema gibt sie David Schulenburgs Behauptung Gewicht, der Text müsse zur Verwendung in dem vorhandenen *Contrafactum* eigens geschrieben oder zumindest adaptiert worden sein. Sie ist ebenso kunstfertig gestaltet und mit jeder Note ebenso gelungen wie in seinem Cembalokonzert in *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146, dessen Grundstock er um vier neue Gesangslinien erweitert hat. Dieser ausgedehnten Zurückweisung weltlicher Versuchungen zugunsten der Liebe Gottes folgt im Rezitativ (Nr. 6) eine kurze Erinnerung an das zweite Gebot (‚Doch meint es auch dabei mit eurem Nächsten treu‘), das gewissermaßen als nachträgliche Betrachtung eingeschoben ist und als Präludium dient zu einem Gebet der Gemeinde, der dritten Strophe von Luthers Choral ‚Nun bitten wir den Heiligen Geist‘ (1524).

Zu Bachs Zeit bestimmte der lutherische Kirchenkalender mit den beiden großen Festen Ostern (beweglich) und Weihnachten (unbeweglich) über Anlage und Inhalt der Kantatensammlungen. Die Trinitatiszeit musste deutlich vier Wochen vor Weihnachten enden, so dass in einem Jahr wie 1724, als Ostern spät fiel, von den siebenundzwanzig möglichen Sonntagen nach Trinitatis vor Beginn des *Tempus clausum*, der ‚geschlossenen Zeit‘ zwischen

dem ersten Adventssonntag und Heiligabend, in der keine Kantaten oder Konzerte aufgeführt werden durften, nur fünfundzwanzig Sonntage übrig blieben. Das bedeutete 2000, dass wir die Kantaten, die von Bach für das Ende der Trinitatiszeit erhalten sind, irgendwo in unseren früheren Programmen unterbringen mussten. So ergab sich bei unserem Konzert in Leipzig die Möglichkeit, die herrliche Choralkantate BWV 116 **Du Friedefürst, Herr Jesu Christ** einzufügen, die am 26. November 1724 als letzte Kantate der Trinitatiszeit in Bachs zweitem Jahrgang aufgeführt worden war. Themen der lutherischen Theologie sind an diesem Ende des liturgischen Jahres häufig das Jüngste Gericht, die Wiederkunft des Herrn oder der im Evangelium verkündete ‚Greuel der Verwüstung‘. Obwohl sich der Text des siebenstrophigen Chorals von Jakob Ebert (1601), der für die beiden Ecksätze wörtlich übernommen, in den Innensätzen jedoch paraphrasiert wurde, auf die Übertretung der Gebote durch die Menschen konzentriert und ‚ein erschreckt geplagtes Land‘ benennt, ist im Kopfsatz von Jesus als ‚Friedefürst‘ die Rede, der im Leben und im Tod ‚ein starker Not-helfer‘ sei. Das steht im Einklang mit der liturgischen Zweckbestimmung, die in Gesangbüchern dieser Zeit über der Melodie erscheint: ‚in allgemeiner Not‘, oder um speziell ‚zur Zeit des Krieges um Frieden zu bitten‘). Das Orchesterritornell für Streicher mit zwei Oboen d’amore wirkt dabei wie ein umgearbeiteter Konzertsatz in A-dur: merkwürdig positiv, sicher und lebendig, ein Eindruck, den die gegen unabhängiges instrumentales Material gesetzten Blockharmonien der ersten Choralzeilen bestätigen. Erst in der vorletzten Zeile des Abgesangs (dem B-Teil der Barform

A-A-B) erfolgt ein Hinweis auf das Jüngste Gericht in der Weise, wie die drei tiefen Stimmen auf den Cantus firmus (Sopran und Zink) reagieren – mit einem nervösen, zerrissenen, homophonen Kommentar in imitierender Komplizenschaft mit den instrumentalen Linien.

Das Grauen, das die verängstigte, vor das Gericht beorderte Seele erlebt, kommt deutlicher in der Alt-Arie mit ihrem verschlungenen Obligato für Oboe d’amore zum Ausdruck (Nr. 2). Singstimme und Oboe verschachteln sich wie in einem richtigen Duett, wobei der zugrunde liegende ausdrucksstarke Text in der Oboelinie ständig mitschwingt – eine schlagfertige Antwort auf Beaumarchais’ Ausspruch, was nicht wert sei, gesagt zu werden, werde gesungen. Manch einer, freilich unter Leuten, die mit Bachs Cembalowerken vertrauter sind als mit seinen Kantaten und die Bach in der formalen Disziplin seiner Kompositionen einer nüchternen Vornehmheit bezichtigen (oder ihn dafür rühmen), dürfte von der Intensität dieses erschütternden Angstschreis überwältigt sein. Er ist in der Weise, wie er den chromatischen Tonbereich der neu erfundenen Oboe d’amore und ihre extreme Chromatik ausnutzt, wie er un-gemein instabile tonale Zentren wie gis-moll auslotet, so dass man sich fortwährend fragt, wohin die Modulation steuert, ganz und gar seiner Zeit verhaftet, greift jedoch auch auf jene frei experimentierenden Möglichkeiten des Ausdrucks zurück, die Bachs älterer Cousin Johann Christoph erkundet hatte.

Eine Erinnerung an die grundlegende Bedeutung dieses Chorals von Jakob Ebert begegnet in der Continuoeinleitung zum Tenor-Rezitativ (Nr. 3), wo Jesus als ‚Fürst des Friedens‘ angerufen wird.

Statt in einer zweiten Arie vertont Bach in Nr. 4 das Bekenntnis menschlicher Schuld als ein Terzett (in seinen Kantaten relativ selten), das vom Continuo gestützt wird, so wie er es vier Wochen zuvor in BWV 38 *Aus tiefer Not* getan hatte. In beiden Terzette[n] scheint er sich absichtlich vertrackte kompositorische Aufgaben gestellt zu haben – in dem früheren Terzett musste zwischen ‚Trübsal‘ und ‚Trost‘ eine wechselseitige und völlig aussichtslos scheinende Beziehung geschaffen werden, und hier geht es darum, das thematische Potenzial des Motivs aus dem Eingangsritornell zutage zu fördern und dessen modulatorische Permutationen in einem Zirkel fallender Quinten zu erforschen, die den Hörer durch ein weiträumiges unterirdisches Tunnelsystem führen, bei dem ständig unklar bleibt, wo sich der Ausgang befindet. Nachdem er eine gewisse Normalität einkehren lässt, indem er den B-Teil in der verwandten Molltonart (cis) beschließt, lässt er uns ein Dacapo des A-Teils in abgewandelter Form erwarten, bringt es dann jedoch unverändert und führt uns zum Ausgangspunkt zurück, der Grundtonart E-dur. Ein Schlüssel zur Lösung dieser Verwicklungen und ausgeprägten auf- und absteigenden Muster, die Eric Chafe ‚klangliche Allegorie‘ nennt, ist vielleicht in den Worten des Mittelteils zu finden, ‚Es brach ja dein erbarmend Herz, als der Gefallnen Schmerz dich zu uns in die Welt getrieben‘, die Bach mit ungewöhnlichem Pathos vertont. Im vorletzten Satz erscheint wieder das Streicherensemble, und die Bitte der Altstimme um Frieden, jetzt mit einem Hoffnungsschimmer, führt uns zurück in die heitere Ruhe von A-dur und in ein gemeinschaftliches Gebet um die Erleuchtung von ‚Sinn und Herz‘.

Es erschien uns angebracht, unser Konzert im Chorraum dieser berühmten Kirche zu beenden, dort, wo Bach in den letzten siebenundzwanzig Jahren seines Lebens gewirkt, frohlockt und gelitten hat, und uns in Hufeisenform um seine letzte Ruhestätte aufzustellen, zu beiden Seiten die Porträts von Theologen mit ihren langen Talaren und spitzenbesetzten Beffchen, darunter vielleicht seine einstigen klerikalischen Peiniger. Von dort aus sangen wir den vierstimmigen ‚**Sterbebettchoral**‘ BWV 668, den die Legende voller Ehrfurcht als sein letztes Werk identifiziert und den ‚der selige Mann‘, wie Marpurg in der postumen Erstausgabe der *Kunst der Fuge* (1752) anmerkt, ‚in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiret hat‘. Diese ergreifende Geschichte gerät durch die Existenz mindestens zweier früherer Fassungen eines Choralpräludiums (BWV 641 und BWV 668a) ins Wanken. Beweise dafür, dass sich Bach während seiner Krankheit vor dem Tod mit unvollendeten Werken beschäftigte, sind vorhanden, so dass es durchaus möglich ist, dass er zumindest die imitierenden Passagen in den dreistimmigen (in BWV 641 nicht vorhandenen) Abschnitten, die partielle Entfernung der filigranen Ornamentierungen in der Diskantlinie und einige kleinere Verbesserungen in der vorzüglichen abschließenden Coda ‚dictiret‘ hat. Wie auch immer die Fakten liegen mögen, nichts behindert die herzzerreißende Schönheit dieses zweistrophigen Gesangs, dessen ursprünglicher Wortlaut ‚Wenn wir in höchsten Nöten sein‘ durch den besser geeigneten Text ‚Vor deinen Thron tret ich hiermit‘ ersetzt wurde, der ebenfalls nach dieser Melodie gesungen wurde. Es klingt überzeugend: Dieser Mann, der während

seines gesamten Schaffens nach musikalischer Perfektion gestrebt hatte, korrigiert und ändert hier in den letzten Augenblicken, die er in seinem Leben bewusst erlebt und in denen er sich auf seinen eigenen, auf lutherische Weise ‚guten‘ Tod vorbereitet. Dieses Werk ist die Quintessenz jener ‚überirdischen Heiterkeit‘, die Edward Said das Kennzeichen späten Stils und letzter Werke nannte.

Während die Klänge der abschließenden Kadenz noch in der Luft schwebten, herrschte absolute Stille: kein Applaus, kein versessenes Streben nach dem Ausgang, einfach nur Stille. Es war, als hätte das Publikum stillschweigend begriffen, dass dies unsere gemeinschaftliche Huldigung an das Genie war, dessen Musik als Morgenstern unsere Schritte auf unserer Pilgerreise über einen Gutteil des Jahres gelenkt hatte. Dann begann schließlich der Beifall, und Leute kamen nach vorn, um uns zu danken, sichtlich bewegt und nicht willens, diesen Ort zu verlassen. Man hatte tatsächlich den Eindruck, als seien während des Konzertes die bösen Geister in die Flucht geschlagen worden, als hätte Luthers ‚alter böser Feind‘ einen heftigen Rippenstoß erhalten und sei mit eingekniffenem Schwanz fortgerannt.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Seventeenth Sunday after Trinity

CD 1

Epistle Ephesians 4:1-6

Gospel Luke 14:1-11

BWV 148

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens (?1723)

1 1. Coro

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet an den
Herrn im heil'gen Schmuck.

2 2. Aria: Tenor

Ich eile, die Lehren
des Lebens zu hören,
und suche mit Freuden das heilige Haus.
Wie rufen so schöne
das frohe Getöne
zum Lobe des Höchsten die Seligen aus!

BWV 148

Give unto the Lord the glory due unto His name

1. Chorus

Give unto the Lord the glory due unto His name;
worship the Lord in the beauty of holiness.

2. Aria

I hasten to hear
the teachings of life,
and seek with joy the holy house.
How beautifully resounds
the joyous music
of the Blessed in praise of the Almighty!

3. Recitativo: Alt

So wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit,
so schrei ich, Gott, zu dir.
Denn alle meine Ruh
ist niemand außer du.
Wie heilig und wie teuer
ist, Höchster, deine Sabbatsfeier!
Da preis ich deine Macht
in der Gemeinde der Gerechten.
Oh! wenn die Kinder dieser Nacht
die Lieblichkeit bedächten,
denn Gott wohnt selbst in mir.

4. Aria: Alt

Mund und Herze steht dir offen,
Höchster, senke dich hinein!
Ich in dich, und du in mich;
Glaube, Liebe, Dulden, Hoffen
soll mein Ruhebette sein.

5. Recitativo: Tenor

Bleib auch, mein Gott, in mir
und gib mir deinen Geist,
der mich nach deinem Wort regiere,
dass ich so einen Wandel führe,
der dir gefällig heißt,
damit ich nach der Zeit
in deiner Herrlichkeit,
mein lieber Gott, mit dir
den großen Sabbat möge halten.

3. Recitative

As the hart pants for fresh water,
so I cry, God, to Thee.
For there is no one but Thee
to give me utter peace.
How sacred and how precious,
O Lord, is Thy Sabbath!
I praise Thy might
in the congregation of the righteous.
Oh, if only the children of sin
were to reflect on this loveliness,
for God Himself dwells in me.

4. Aria

Mouth and heart are open for Thee,
Almighty God, immerse yourself in them!
I in Thee, and Thou in me;
faith, love, forbearance, hope,
shall be my bed of rest.

5. Recitative

And, my God, remain in me
and give me Thy spirit,
let it govern me according to Thy Word,
that I might lead a way of life
pleasing unto Thee,
so that I, after my life,
may spend in Thy glory,
my dear God,
the great Sabbath with Thee.

6 6. Choral

Auf meinen lieben Gott
 trau ich in Angst und Not;
 er kann mich allzeit retten
 aus Trübsal, Angst und Nöten;
 mein Unglück kann er wenden,
 steht all's in seinen Händen.

Text: Psalm 29:2 (1); after Picander (2-5); anon. (6)

BWV 114

Ach, lieben Christen, seid getrost (1724)

7 1. Coro (Choral)

Ach, lieben Christen, seid getrost,
 wie tut ihr so verzagen!
 Weil uns der Herr heimsuchen tut,
 lasst uns von Herzen sagen:
 Die Straf wir wohl verdienet han,
 solch's muss bekennen jedermann,
 niemand darf sich ausschließen.

8 2. Aria: Tenor

Wo wird in diesem Jammertale
 für meinen Geist die Zuflucht sein?
 Allein zu Jesu Vaterhänden
 will ich mich in der Schwachheit wenden;
 sonst weiß ich weder aus noch ein.

9 3. Recitativo: Bass

O Sünder, trage mit Geduld,
 was du durch deine Schuld

6. Chorale

I trust in my beloved God,
 both in fear and need;
 He can at all times save me
 from sadness, fear and affliction.
 He can reverse my misfortune;
 everything lies in His power.

BWV 114

Ah, dear Christians, be comforted

1. Chorus (Chorale)

Ah, dear Christians, be comforted;
 how despondent you are!
 Since the Lord doth punish us,
 let us say with sincerity:
 we have deserved the punishment,
 this must everyone confess,
 and no one be excepted.

2. Aria

Where, within this vale of sorrow,
 will my spirit find refuge?
 To Jesus' paternal hands alone
 shall I turn in my weakness;
 I have no other place to turn.

3. Recitativo

O sinner, endure with patience
 what you through your own fault

dir selber zugezogen!
Das Unrecht säufst du ja
wie Wasser in dich ein,
und diese Sündenwassersucht
ist zum Verderben da
und wird dir tödlich sein.
Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht,
Gott gleich zu werden;
wie oft erhebst du dich mit schwülstigen Gebärden,
dass du erniedrigt werden musst.
Wohlan, bereite deine Brust,
dass sie den Tod und Grab nicht scheut,
so kömmst du durch ein selig Sterben
aus diesem sündlichen Verderben
zur Unschuld und zur Herrlichkeit.

10 4. Choral: Sopran

Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt,
es fall denn in die Erden;
so muss auch unser irdscher Leib
zu Staub und Aschen werden,
eh er kömmt zu der Herrlichkeit,
die du, Herr Christ, uns hast bereit'
durch deinen Gang zum Vater.

11 5. Aria: Alt

Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange,
wenn ich durch dich die Freiheit nur erlange,
es muss ja so einmal gestorben sein.
Mit Simeon will ich in Friede fahren,
mein Heiland will mich in der Gruft bewahren
und ruft mich einst zu sich, verklärt und rein.

have brought upon yourself!
You drink injustice
like water,
and this thirsting after sin
will lead to ruin and your death.
Pride ate long ago from the forbidden fruit
in order to become God's equal;
how often do you exalt yourself
with pompous gesture
and must in turn be humbled.
Go now, prepare your heart
that it shun neither death nor the grave,
and you shall by a blessed death
pass through this sinful corruption
into innocence and majesty.

4. Chorale

The grain of wheat will bear no fruit
unless it fall into the earth;
so must our earthly body
turn to dust and ashes,
before it attain that majesty
which Thou, Lord Jesus, has made for us
through Thy path to the Father.

5. Aria

No longer, Death, shall you make me afraid,
if only I through Thee gain my freedom,
Death must one day be endured like that.
I shall journey with Simeon in peace,
my Saviour shall preserve me in the grave
and call me at the last, transfigured and pure.

12 6. Recitativo: Tenor

Indes bedenke deine Seele
 und stelle sie dem Heiland dar;
 gib deinen Leib und deine Glieder
 Gott, der sie dir gegeben, wieder.
 Er sorgt und wacht,
 und so wird seiner Liebe Macht
 im Tod und Leben offenbar.

13 7. Choral

Wir wachen oder schlafen ein,
 so sind wir doch des Herren;
 auf Christum wir getauftet sein,
 der kann dem Satan wehren.
 Durch Adam auf uns kömmt der Tod,
 Christus hilft uns aus aller Not.
 Drum loben wir den Herren.

Text: Johannes Gigas (1, 4, 7); anon. (2, 3, 5, 6)

BWV 47

**Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget
 werden (1726)**

14 1. Coro

Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden,
 und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht
 werden.

6. Recitative

Meanwhile be mindful of your soul
 and place it in your Saviour's care;
 give your body and your limbs
 back to God, who gave them to you.
 He cares and keeps watch,
 and thus shall the might of His love
 be made manifest in death and life.

7. Chorale

Whether we wake or fall asleep,
 we are the children of God;
 we are baptised in Christ,
 who can ward off Satan.
 Death comes to us through Adam,
 Christ frees us from all extremities.
 For this we praise the Lord.

BWV 47

For whosoever exalteth himself shall be abased

1. Chorus

For whosoever exalteth himself shall be abased;
 and he that humbleth himself shall be exalted.

15 2. Aria: Sopran

Wer ein wahrer Christ will heißen,
muss der Demut sich befleißigen;
Demut stammt aus Jesu Reich.
Hoffart ist dem Teufel gleich;
Gott pflegt alle die zu hassen,
so den Stolz nicht fahren lassen.

16 3. Recitativo: Bass

Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde;
ist's möglich, dass vom Übermut,
als einer Teufelsbrut,
er noch bezaubert werde?
Ach Jesus, Gottes Sohn,
der Schöpfer aller Dinge,
ward unsertwegen niedrig und geringe,
er duld'te Schmach und Hohn;
und du, du armer Wurm, suchst dich zu brüsten?
Gehört sich das für einen Christen?
Geh, schäme dich, du stolze Kreatur,
tu Buß und folge Christi Spur;
wirf dich vor Gott im Geiste gläubig nieder!
Zu seiner Zeit erhöht er dich auch wieder.

17 4. Aria: Bass

Jesu, beuge doch mein Herze
unter deine starke Hand,
dass ich nicht mein Heil verscherze
wie der erste Höllenbrand.
Lass mich deine Demut suchen
und den Hochmut ganz verfluchen;
gib mir einen niedern Sinn,
dass ich dir gefällig bin!

2. Aria

He who would be called a true Christian
must cultivate humility;
humility springs from the kingdom of Jesus.
Arrogance is the devil's way;
God is wont to hate all those
who do not abandon their arrogance.

3. Recitativo

Mankind is filth, stench, ash and earth;
can it be that pride,
like the devil's brood,
bewitches him too?
Ah, Jesus, the Son of God,
the Creator of all things,
became for our sake humble and lowly,
he endured shame and scorn;
and you, you wretched worm, you would boast?
Is that seemly for a Christian?
Go, be ashamed, proud creature,
atone, and follow Christ's own path;
prostrate yourself before God with faithful spirit!
In His time He shall exalt you again.

4. Aria

Jesus, humble my heart
beneath Thy mighty hand,
that I may not forfeit my salvation
like Lucifer.
Let me seek Thy humility
and abominate all pride;
give me a humble heart
that I may be pleasing to Thee!

18 5. Choral

Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehrn,
du wollst mir nur das Ew'ge gewährn,
das du erworben hast
durch deinen herben, bitterm Tod.
Das bitt ich dich, mein Herr und Gott.

*Text: Luke 14:11, 18:14 (1); Johann Friedrich Helbig
(2-4); anon. (5)*

BWV 226

Motet: Der Geist hilft unser Schwachheit auf (1729)

19 Der Geist hilft unser Schwachheit auf, denn wir
wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's
gebühret; sondern der Geist selbst vertritt uns aufs
beste mit unaussprechlichem Seufzen. Der aber die
Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei;
denn er vertritt die Heiligen nach dem, das Gott
gefället.

Du heilige Brunst, süßer Trost
nun hilf uns, fröhlich und getrost
in deinem Dienst beständig bleiben,
die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
und stärk des Fleisches Blödigkeit,
dass wir hie ritterlich ringen,
durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.

Text: Romans 8:26-27, Martin Luther

5. Chorale

I will gladly forsake all temporal glory
if Thou but grant me eternity,
which Thou hast won
through Thy harsh and bitter death.
This I beg of Thee, my Lord and God.

BWV 226

Motet: The Spirit helpeth our infirmities

The Spirit helpeth our infirmities, for we know not
what we should pray for as we ought: but the Spirit
itself maketh intercession for us with groanings that
cannot be uttered. But he that searcheth the hearts
knoweth what is the mind of the Spirit, because he
maketh intercession for the saints according to the
will of God.

O heavenly ardour, sweet comfort,
help us now with joy and confidence
to remain steadfast in thy service,
and not to be deflected by affliction.
O Lord, prepare us by Thy might
and strengthen the feeble flesh
that we may strive valiantly here
to attain to Thee through death and life.
Alleluja, Alleluja!

For the Eighteenth Sunday after Trinity

CD 2

Epistle 1 Corinthians 1:4-8

1 Thessalonians 4:13-18 (Trinity 25)

Gospel Matthew 22:34-46

Matthew 24:15-28 (Trinity 25)

BWV 96

Herr Christ, der ein'ge Gottessohn (1724)

1 1. Coro (Choral)

Herr Christ, der ein'ge Gottessohn,
Vaters in Ewigkeit,
aus seinem Herzen entsprossen,
gleichwie geschrieben steht.
Er ist der Morgensterne,
sein' Glanz streckt er so ferne
vor andern Sternen klar.

2 2. Recitativo: Alt

O Wunderkraft der Liebe,
wenn Gott an sein Geschöpfe denket,
wenn sich die Herrlichkeit
im letzten Teil der Zeit
zur Erde senket;

BWV 96

Lord Christ, the only Son of God

1. Chorus (Chorale)

Lord Christ, the only Son of God,
the everlasting Father,
sprung forth from His heart,
as the scripture tells us.
He is the morning star,
whose light stretches further
that that of all other stars.

2. Recitativo

O love of wondrous power,
when God thinks of His creatures,
when His Majesty
at the end of time
inclines to earth;

O unbegreifliche, geheime Macht!
Es trägt ein auserwählter Leib
den großen Gottessohn,
den David schon
im Geist als seinen Herrn verehrte,
da dies gebenedeite Weib
in unverletzter Keuschheit bliebe.
O reiche Segenskraft! so sich auf uns ergossen,
da er den Himmel auf-, die Hölle zugeschlossen.

3 3. Aria: Tenor

Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe,
O Jesu, ach, zeige dich kräftig in ihr!
 Erleuchte sie, dass sie dich gläubig erkenne,
 gib, dass sie mit heiligen Flammen entbrenne,
 ach, wirke ein gläubiges Dürsten nach dir!

4 4. Recitativo: Sopran

Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege,
mich, der ich unerleuchtet bin,
der ich nach meines Fleisches Sinn
so oft zu irren pflege;
jedoch gehst du nur mir zur Seiten,
willst du mich nur mit deinen Augen leiten,
so gehet meine Bahn
gewiss zum Himmel an.

O inconceivable, mysterious might!
A chosen body bears
the mighty Son of God,
whom David of old
worshipped in spirit as his Lord,
since this blessèd woman
remained immaculately chaste.
O abundant blessing pouring forth upon us,
now that He has opened Heaven and shut the gates of Hell.

3. Aria

Ah, draw my soul to Thee with bonds of love,
O Jesus, ah, show Thy strength in my soul!
 Illumine it, that it in faith may acknowledge Thee,
 grant that it may blaze with holy fire,
 ah, cause it to thirst after Thee!

4. Recitative

O lead me, Lord, to the path of righteousness,
who am in darkness,
I who so often err,
seeking what my flesh desires;
yet, if Thou but walk beside me
and guide me with Thine eyes,
then my path
will surely lead to Heaven.

5 5. Aria: Bass

Bald zur Rechten, bald zur Linken
lenkt sich mein verirrter Schritt.
Gehe doch, mein Heiland, mit,
lass mich in Gefahr nicht sinken,
lass mich ja dein weises Führen
bis zur Himmelspforte spüren!

6 6. Choral

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

Text: Elisabeth Creutziger (1, 6); anon. (2-5)

BWV 169

Gott soll allein mein Herze haben (1726)

7 1. Sinfonia

8 2. Arioso e Recitativo: Alt

Gott soll allein mein Herze haben.
Zwar merk ich an der Welt,
die ihren Kot unschätzbar hält,
weil sie so freundlich mit mir tut,
sie wollte gern allein
das Liebste meiner Seele sein.
Doch nein; Gott soll allein mein Herze haben:
Ich find in ihm das höchste Gut.

5. Aria

Now to the right, now to the left
my erring steps lead me.
Go with me, my Saviour,
let dangers not engulf me,
let me feel Thy wise guidance
even to the gates of Heaven!

6. Chorale

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

BWV 169

God alone shall have my heart

1. Sinfonia

2. Arioso and Recitative

God alone shall have my heart.
Though I observe that the world,
which holds its filth to be priceless,
since it courts me so fondly,
would gladly be alone
the darling of my soul.
But no; God alone shall have my heart:
I find in Him the highest good.

Wir sehen zwar
auf Erden hier und dar
ein Bächlein der Zufriedenheit,
das von des Höchsten Güte quillet;
Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllet,
da schöpf ich, was mich allezeit
kann sattsam und wahrhaftig laben:
Gott soll allein mein Herze haben.

9 3. Aria: Alt

Gott soll allein mein Herze haben,
ich find in ihm das höchste Gut.
Er liebt mich in der bösen Zeit
und will mich in der Seligkeit
mit Gütern seines Hauses laben.

10 4. Recitativo: Alt

Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
der Sinnen Lustgenieß,
der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
den Himmel aber auf;
sie ist Elias Wagen,
da werden wir in Himmel nauf
in Abrahms Schoß getragen.

11 5. Aria: Alt

Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
dass die Brust
sich auf Erden für und für
in der Liebe Gottes übe;
stirb in mir,

We see indeed,
here and there on earth,
a stream of contentment
that wells from the Highest's goodness;
but God is the source, filled with streams,
it is there I draw that which will always
fill me and bring true refreshment:
God alone shall have my heart.

3. Aria

God alone shall have my heart,
I find in him the highest good.
He loves me in bad times
and shall, in my bliss,
refresh me with the treasures of His house.

4. Recitative

What is the love of God?
Rest for the spirit,
delight for the senses,
the soul's Paradise.
It shuts the gates of hell,
but opens heaven wide;
it is Elijah's chariot,
in which we shall be borne to heaven
to Abraham's own bosom.

5. Aria

Die in me,
world and all your love,
that my breast
may ever practise here on earth
the love of God;
die in me,

Hoffart, Reichtum, Augenlust,
ihr verworfnen Fleischestriebe!

12 6. Recitativo: Alt

Doch meint es auch dabei
mit eurem Nächsten treu!
Denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

13 7. Choral

Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
lass uns empfinden der Liebe Brunst,
dass wir uns von Herzen einander lieben
und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

Text: Martin Luther (7); anon. (2-6)

BWV 116

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (1724)
(For the Twenty-fifth Sunday after Trinity)

14 1. Coro (Choral)

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
wahr' Mensch und wahrer Gott,
ein starker Nothelfer du bist
im Leben und im Tod.
Drum wir allein
im Namen dein
zu deinem Vater schreien.

arrogance, wealth, the lust of the eyes,
ye depraved carnal desires!

6. Recitative

But you must also
treat your neighbours well!
For it is written in the Scriptures:
Thou shalt love God and thy neighbour.

7. Chorale

Sweet love, give to us your grace,
let us feel the fire of love,
that we may sincerely love each other
and dwell in peace and be of one mind.
Kyrie eleison

BWV 116

Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ

1. Chorus (Chorale)

Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ,
very man and very God,
Thou art a strong helper in need,
in life and in death.
We therefore
in Thy name alone,
cry unto Thy Father.

15 2. Aria: Alt

Ach, unaussprechlich ist die Not
und des erzürnten Richters Dräuen!
Kaum, dass wir noch in dieser Angst,
wie du, o Jesu, selbst verlangst,
zu Gott in deinem Namen schreien.

16 3. Recitativo: Tenor

Gedenke doch,
o Jesu, dass du noch
ein Fürst des Friedens heißest!
Aus Liebe wolltest du dein Wort uns senden.
Will sich dein Herz auf einmal von uns wenden,
der du so große Hülfe sonst beweisest?

17 4. Aria (Terzetto): Sopran, Tenor, Bass

Ach, wir bekennen unsre Schuld
und bitten nichts als um Geduld
und um dein unermesslich Lieben.
Es brach ja dein erbarmend Herz,
als der Gefallnen Schmerz
dich zu uns in die Welt getrieben.

18 5. Recitativo: Alt

Ach, lass uns durch die scharfen Ruten
nicht allzu heftig bluten!
O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,
du weißt, was bei der Feinde Grimm
vor Grausamkeit und Unrecht ist.
Wohlan, so strecke deine Hand
auf ein erschreckt geplagtes Land,
die kann der Feinde Macht bezwingen
und uns beständig Friede bringen!

2. Aria

Ah, unutterable is our woe
and the menace of the angry Judge!
We are hardly able, in our fear,
to call to God in Thy name,
as Thou dost demand.

3. Recitative

But remember,
O Jesus, Thou art still called
a Prince of Peace!
Out of love Thou didst desire to send us Thy Word.
Wouldst Thou then abruptly turn Thy heart from us,
Thou who hast hitherto shown us such great help?

4. Aria (Trio)

Ah, we acknowledge our guilt,
and ask for nothing but forbearance
and Thine immeasurable love.
Did not Thy merciful heart break
when the anguish of fallen man
drove Thee to us into the world.

5. Recitative

Ah, grant that under the sharp rods
we do not bleed too much!
O God, who art a God of order,
you know how in our foe's grim rage
what cruelty and wrong abide.
Come, then, and stretch forth Thy hand
to a land that suffers horribly.
Thy hand can conquer the enemy's might
and bring us lasting peace!

19 6. Choral

Erleucht auch unser Sinn und Herz
durch den Geist deiner Gnad,
dass wir nicht treiben draus ein' Scherz,
der unsrer Seelen schad.
O Jesu Christ,
allein du bist,
der solch's wohl kann ausrichten.

Text: Jakob Ebert (1, 6); anon. (2-5)

BWV 668

Chorale: Vor deinen Thron tret ich hiermit

20 Vor deinen Thron tret ich hiermit
o Gott, und dich demütig bitt:
Wend doch dein gnädig Angesicht
von mir, blutarmem Sünder, nicht.

Ein selig Ende mir bescher,
am jüngsten Tag erweck mich, Herr,
dass ich dich schaue ewiglich.
Amen, Amen, erhöre mich.

Text: Bodo von Hodenberg

6. Chorale

Illumine too our hearts and minds
with the spirit of Thy grace,
that we be not a cause for scorn,
endangering our souls.
O Jesus Christ,
Thou alone
canst accomplish such things for us.

BWV 668

Chorale: I herewith step before thy throne

I herewith step before Thy throne,
O God, and humbly beg Thee:
turn not Thy gracious countenance
from me, an anaemic sinner.

Grant me a blessèd end,
and wake me, Lord, at the Day of Judgement,
that I might behold Thee forever more.
Amen, Amen, hear my prayer.

*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*

Katharine Fuge soprano

'When I started on this extraordinary journey in Weimar in December 1999 I have to admit I didn't know very much of Bach's music, so the revelation, week by week, of this amazing body of work was quite literally life-changing. Much of my life had revolved around the requirements of church life (firstly as a vicar's daughter, and then as an organist's wife), so it was fascinating to experience the rhythm of the liturgical year through the eyes of this Thuringian Lutheran church musician. Along with our music, we received each week photocopies of the bible readings set by the lectionary for that particular Sunday, together with notes giving us the context of Bach's life at the time each cantata was written. Perhaps we would learn that a particularly fine trumpeter had been in town or, more poignantly, that one of his children had recently died. It was especially moving when we had the privilege of performing in the very buildings and towns which Bach would have known - on our first visit to Leipzig in January, it was thrilling to sing parts of the Christmas Oratorio in the Nicholaikirche, where some of it was first heard. By the time we returned to Leipzig in October the Pilgrimage had also visited Eisenach, where Bach was born and baptised, Arnstadt, Halle, Mülhausen and Köthen, where he had been Capellmeister. Walking through Leipzig I had been struck by the image of Bach, a hard-working Cantor, rushing through the streets from one church to another, his robes flowing behind him, simply doing his job. It was particularly poignant in the Thomaskirche to sing the deathbed chorale standing around his grave. As the year unfolded, we became more familiar

with his musical language, and with the demands and pleasure of singing in German, and came to understand a little better the deep spirituality and humanity of this extraordinary man.'

CD1 Lund

The Monteverdi Choir

Sopranos

Donna Deam
Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Elin Manahan Thomas
Charlotte Mobbs
Emma Preston-Dunlop

Altos

Frances Bourne
David Clegg
Charles Humphries
Robin Tyson

Tenors

Vernon Kirk
Rory O'Connor
Christopher Watson

Basses

Jonathan Brown
Julian Clarkson
Charles Pott

The English
Baroque Soloists

First Violins

Maya Homburger
Anne Schumann
Sarah Bealby-Wright
Roy Mowatt
Alison Townley

Second Violins

Henrietta Wayne
Jane Gillie
Hildburg Williams
Matthew Truscott

Violas

Clare Barwick
Lisa Cochrane
Leon King

Cellos

Ruth Alford
Catherine Rimer

Double Bass

Barry Guy

Flute

Rachel Beckett

Oboes

Susanne Regel
James Eastaway
Mark Baigent

Bassoon

Alastair Mitchell

Trumpet

Niklas Eklund

Cornetto

Mike Harrison

Harpsichord

Paul Nicholson

Organ

Howard Moody

CD2 Leipzig

The Monteverdi Choir

Sopranos

Donna Deam
Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Elin Manahan Thomas
Belinda Yates
Angharad Gruffyd Jones
Lucinda Houghton
Suzanne Flowers

Altos

David Clegg
Charles Humphries
Frances Jellard
Elinor Carter

Tenors

Vernon Kirk
Christopher Watson
Paul Tindall

Basses

Julian Clarkson
Tom Guthrie
Michael McCarthy

The English
Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni
Nicolette Moonen
Penelope Spencer
Ulli Engel
Deirdre Ward

Second Violins

Anne Schumann
Matthew Truscott
Hildburg Williams
Emilia Benjamin

Violas

Katherine McGillivray
Jane Rogers
Colin Kitching

Cellos

Viola De Hoog
Harriet Cawood

Double Bass

Valerie Botwright

Flute, Sopranino Recorder

Rachel Beckett

Oboes

Xenia Löffler
Mark Baigent
Gail Hennessy

Bassoon

Alastair Mitchell

Cornetto

Mike Harrison

Alto Sackbut

Adam Woolf

Harpsichord

Silas John Standage

Organ

Howard Moody

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 Pensoenfonds
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 the Allhelgonakyrkan, Lund, on 14 October 2000, and the Thomaskirche, Leipzig, on 22 October 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

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

Series design: Untitled
Photo p.6: Steve Forrest
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2009 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2009 Monteverdi Productions Ltd
Level 9, 25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA



Soli Deo Gloria