

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 69:26 For New Year's Day

1-7	12:32	Lobe den Herrn, meine Seele II BWV 143
8-13	25:16	Jesu, nun sei gepreiset BWV 41
14-19	15:46	Herr Gott, dich loben wir BWV 16
20-25	15:37	Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm BWV 171

Ruth Holton *soprano*, Lucy Ballard *alto*
Charles Humphries *alto*, James Gilchrist *tenor*
Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Gethsemanekirche, Berlin, 1 January 2000

The Monteverdi Choir
Sopranos
Suzanne Flowers
Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Ruby Hughes
Gillian Keith
Emma Preston-Dunlop

Altos
Lucy Ballard
Angus Davidson
Charles Humphries
William Missin

Tenors
Vernon Kirk
Rory O'Connor
Iain Rhodes
Nicolas Robertson

Basses
Alex Ashworth
Christopher Foster
Michael McCarthy
Charles Pott

The English
Baroque Soloists

First Violins
Kati Debretzeni
Nicolette Moonen
Penelope Spencer
Peter Lissauer
Matthew Truscott

Second Violins
Anne Schumann
Rodolfo Richter
Ulli Engel
Daphna Ravid

Violas
Jane Rogers
Mari Giske
Emma Alter

Cellos
Alison McGillivray
Catherine Rimer

Double Bass
Valerie Botwright

Oboes
Marcel Ponselee
Patrick Beaugiraud
Mark Radcliffe

Bassoon
Alastair Mitchell

Horns
Michael Thompson
Robin Cane
Gabriele Cassone
Luca Marzana

Trumpets
Gabriele Cassone
Luca Marzana
Mauro Bernasconi

Timpani
Stephan Gawlick

Organ
Malcolm Proud

Harpsichord
Silas J Standage

The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

The Monteverdi Choir	The English Baroque Soloists	<i>Oboes</i> Marcel Ponseele Patrick Beaugiraud Mark Radcliffe
<i>Sopranos</i> Suzanne Flowers Katharine Fuge Nicola Jenkin Ruby Hughes Gillian Keith Emma Preston-Dunlop	<i>First Violins</i> Kati Debretzeni Nicolette Moonen Penelope Spencer Peter Lissauer Matthew Truscott	<i>Bassoon</i> Alastair Mitchell
<i>Altos</i> Lucy Ballard Angus Davidson Charles Humphries William Missin	<i>Second Violins</i> Anne Schumann Rodolfo Richter Ulli Engel Daphna Ravid	<i>Organ</i> Silas J Standage
<i>Tenors</i> Vernon Kirk Rory O'Connor Iain Rhodes Nicolas Robertson	<i>Violas</i> Jane Rogers Mari Giske Emma Alter	<i>Harpichord</i> Malcolm Proud
<i>Basses</i> Alex Ashworth Christopher Foster Michael McCarthy Charles Pott	<i>Cellos</i> Alison McGillivray Catherine Rimer	
	<i>Double Bass</i> Valerie Botwright	

CD 2 26:28 For the Sunday after New Year

1-9 12:40 Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153
10-14 13:41 Ach Gott, wie manches Herzeleid II BWV 58

Ruth Holton *soprano*, Sally Bruce-Payne *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Gethsemanekirche, Berlin, 2 January 2000

The Bach Cantata Pilgrimage

Patron

His Royal Highness,
The Prince of Wales

Principal Donors

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

Donors

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

Corporate Sponsors

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

Charitable Foundations and Public Funds

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

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

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

The Recordings

The release of the Bach Cantata Pilgrimage recordings has been made possible by financial and other support from His Royal Highness the Prince of Wales, Countess Yoko Ceschina, Mr Kevin Lavery, The Nagawnee 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.

Cantata BWV 16 was recorded by kind permission of Deutsche Grammophon Gesellschaft

Recorded live at the Gethsemanekirche, Berlin, on 1 & 2 January 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata

Balance engineers:

Everett Porter, Erdo Groot
(Polyhymnia International BV)

Recording engineers:

Matthijs Ruijter (Polyhymnia),
Tiemen Boelens (Eurosound)

Tape editor: Ientje Mooij

Edition by Reinhold Kubik

published by Breitkopf & Härtel

Series executive producer:

Isabella de Sabata

Cover: Amdo, Tibet, 2001

Nomad boy in tent

© Steve McCurry/Magnum Photos

Series design: Untitled

Booklet photos: Steve Forrest (p.6);

Gudrun Meier (pp.8 & 13)

Übersetzung: Gudrun Meier

Translation: Avril Bardoni (p.44)

© 2008 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd

© 2008 Monteverdi

Productions Ltd

Level 4

11 Westferry Circus

London E14 4HE

www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685 -1750

Cantatas Vol 17: Berlin

CD 1 69:26 For New Year's Day

12:32 Lobe den Herrn, meine Seele II BWV 143

- 1 (1:17) 1. *Coro* Lobe den Herrn, meine Seele
- 2 (1:49) 2. *Choral: Sopran* Du Friedefürst, Herr Jesu Christ
- 3 (0:19) 3. *Recitativo: Tenor* Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist
- 4 (2:40) 4. *Aria: Tenor* Tausendfaches Unglück, Schrecken
- 5 (1:33) 5. *Aria: Bass* Der Herr ist König ewiglich
- 6 (2:47) 6. *Aria: Tenor con Choral* Jesu, Retter deiner Herde
- 7 (2:06) 7. *Coro (Choral)* Halleluja

25:16 Jesu, nun sei gepreiset BWV 41

- 8 (7:37) 1. *Coro (Choral)* Jesu, nun sei gepreiset
- 9 (5:44) 2. *Aria: Sopran* Lass uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen
- 10 (1:06) 3. *Recitativo: Alt* Ach! deine Hand, dein Segen muss allein
- 11 (8:03) 4. *Aria: Tenor* Woferne du den edlen Frieden
- 12 (0:51) 5. *Recitativo: Bass e Coro* Doch weil der Feind bei Tag und Nacht
- 13 (1:54) 6. *Choral* Dein ist allein die Ehre

15:46 Herr Gott, dich loben wir BWV 16

- 14 (1:38) 1. *Coro (Choral)* Herr Gott, dich loben wir
- 15 (1:08) 2. *Recitativo: Bass* So stimmen wir
- 16 (3:20) 3. *Aria: Bass e Coro* Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen
- 17 (1:27) 4. *Recitativo: Alt* Ach treuer Hort
- 18 (7:12) 5. *Aria: Tenor* Geliebter Jesu, du allein
- 19 (0:59) 6. *Choral* All solch dein Güt wir preisen

15:37 Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm BWV 171

- | | | |
|----|--------|---|
| 20 | (1:45) | 1. <i>Coro</i> Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm |
| 21 | (4:02) | 2. <i>Aria: Tenor</i> Herr, so weit die Wolken gehen |
| 22 | (0:57) | 3. <i>Recitativo: Alt</i> Du süßer Jesus-Name du |
| 23 | (5:08) | 4. <i>Aria: Sopran</i> Jesus soll mein erstes Wort |
| 24 | (1:35) | 5. <i>Recitativo: Bass</i> Und da du, Herr, gesagt |
| 25 | (2:09) | 6. <i>Choral</i> Lass uns das Jahr vollbringen |

CD 2 26:28 For the Sunday after New Year

12:40 Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153

- 1 (0:53) 1. *Choral* Schau, lieber Gott, wie meine Feind
- 2 (0:30) 2. *Recitativo: Alt* Mein liebster Gott, ach lass dich's doch erbarmen
- 3 (1:20) 3. *Arioso: Bass* Fürchte dich nicht, ich bin mit dir
- 4 (1:11) 4. *Recitativo: Tenor* Du sprichst zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh
- 5 (1:01) 5. *Choral* Und ob gleich alle Teufel
- 6 (2:38) 6. *Aria: Tenor* Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter
- 7 (1:32) 7. *Recitativo: Bass* Getrost! mein Herz
- 8 (2:24) 8. *Aria: Alt* Soll ich meinen Lebenslauf
- 9 (1:09) 9. *Choral* Drum will ich, weil ich lebe noch

13:41 Ach Gott, wie manches Herzeleid II BWV 58

- 10 (3:38) 1. *Aria: Bass con Choral: Sopran* Ach Gott, wie manches Herzeleid
- 11 (1:12) 2. *Recitativo: Bass* Verfolgt dich gleich die arge Welt
- 12 (5:15) 3. *Aria: Sopran* Ich bin vergnügt in meinem Leiden
- 13 (1:09) 4. *Recitativo: Sopran* Kann es die Welt nicht lassen
- 14 (2:25) 5. *Aria: Bass con Choral: Sopran* Ich hab vor mir ein schwere Reis



Introduction
John Eliot Gardiner

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

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

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

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

Cantatas for New Year's Day



Gethsemanekirche, Berlin

After the stirring start to the Pilgrimage, with three Christmas concerts in Weimar, came a brief turn-around in London, a belated exchange of family gifts, a partial change of team and two immensely demanding programmes to prepare for two consecutive feast days: New Year's Day, which this year fell on a Saturday, and the Sunday after New Year. Arriving in Berlin we headed straight for the Gethsemanekirche in Prenzlauer Berg, to the north-east of the city and centre of the cultural east. In October 1989 this church became the focus of protests by artists and intellectuals against the DDR that led to a prolonged siege. It retains a strong atmosphere, this big neo-Gothic theatre of a church scarcely a hundred years old, with its impressive

jutting 'dress circle' gallery and a long reverberative acoustic, difficult to manage. We were here to usher in the new millennium, and what better way than with the music of Bach on the two hundred and fiftieth anniversary of his death? Everyone in the group seemed enthused and ready for this huge adventure.

On paper, however, the New Year's Day programme of cantatas risked being a damp squib. How could the trite year-end exordiums and prayers for 'Stadt und Land', 'Kirche und Schule' of Bach's anonymous librettists measure up to the momentous time-switch from the second to the third millennium? As it turned out, easily, aptly and – thanks to Bach's music – triumphantly. Even if the horrors of seventeenth- or eighteenth-century warfare could not compare in scale with those of the outgoing century, surely the bloodiest ever in human history, there is enough substance in some of these cantata texts to mull over, such as the 'thousandfold misfortune, terror, sadness, fear and sudden death, enemies littering the land, cares and even more distress' which 'other countries see – we, instead, a year of grace' (BWV 143 No.4). 1999 had been the year of Kosovo, Chechnya and East Timor, whilst western Europe, in contrast, wallowed in a consumerist mudbath, to all intents and purposes unharmed and at peace. But with Bach's cantatas one is dealing with so much more than just 'settings' of religious texts. His music opens the door to all-encompassing moods which, in their way, are far more powerful and evocative than mere words, particularly as his textures are typically multi-layered and thus able to convey parallel, complementary and even contradictory *Affekte*. Words, as Mendelssohn put

it, can be equivocal, slippery and 'so ambiguous, so vague, so easily misunderstood in comparison to genuine music, which fills the soul with a thousand things better than words. The thoughts which are expressed to me by music that I love are not too *indefinite* to be put into words, but on the contrary, too *definite*'. With Bach comes music that seems to vault over all sectarian obstacles and provide both performer and listener with experiences that are salutary and deeply purifying, simultaneously specific and universal, and ones that seem to fit a particular need at this momentous time-switch.

It is all the more fascinating, therefore, to encounter and compare Bach's responses to the same liturgical occasion and the same biblical texts in different works composed at separate stages of his life and development. This will be the pattern for the whole year: a slice-wise comparison of cantatas written for successive feast-days. Superficially the four New Year's Day cantatas that we performed in Berlin could hardly be more different from one another. BWV 143 **Lobe den Herrn, meine Seele** has come down to us only in a manuscript copy of 1762. There are doubts aplenty about the authenticity of this little cantata and several problematical features. The first of these is the scoring, its unusual combination of three *corni da caccia* with timpani, bassoon and strings; then there is the key of B flat (is this *Kammerton* or *Chorton*?), the simplicity (*naïveté* even) of its construction and textures, and the mixture of biblical words, chorales and free verse, which suggests a stylistic affinity with Bach's earliest cantatas, the ones composed during his year in Mühlhausen (BWV 106, 4, 71 and 131), albeit on

a far humbler level of musical craftsmanship and invention. On the surface it most resembles the 1708 Council election cantata *Gott ist mein König*, BWV 71. The interjections by the brass in the bass aria (No.5) recall a similar procedure used in the alto aria of BWV 71, and even the arpeggiated melodic outline is identical to the latter's opening chorus. Then there is a passing similarity of mood in its best movement, the pastoral tenor aria (No.6) with its felicitous weaving of bassoon and cello continuo, with that of the enchanting 'turtledove' chorus (BWV 71 No.6). All this has tempted some scholars to see *Lobe den Herrn* as the lost version of the cantata Bach was supposed to have written for the following year's Council election in Mühlhausen, though to me it seems, if anything, like an earlier, more primitive shot at the same target. Plausible, too, is the idea that this was, at least in part, an apprentice piece written in Weimar under Bach's direct tutelage. If so, a certain exuberance and use of instrumental colour is either genuinely Bachian or else extremely good student pastiche, like the arabesques of the solo violin punctuated by a staccato 'death-knell' in the lower strings (No.4), which make partial amends for the often conventional melodic shapes and rhythmic patterns that typify the rest of the musical material.

With BWV 41 **Jesu, nun sei gepreiset** we are on much safer ground. This is a mature second-year Leipzig cantata of the highest quality. It is the type of cantata that reminds us how, in our increasingly urban society, we have lost close contact with the rhythms and patterns of the liturgical year, and perhaps even with perceptions of the basic cyclic round of life and death. Already one of the features that has begun to

register with us as we set off through this year of cantatas is the idea of cyclic return, of a journey from a beginning to an ending, from Alpha to Omega. This will be the essential background against which to measure the various events of the coming year, in addition to its changing seasons and turning points. One does not need to be a theologian or a number symbolist to discern Bach's ways of conveying the simple idea of a progression from beginning to end to new beginning. He makes his strategies wonderfully audible, as in the opening chorus of this cantata: a huge movement, in effect a chorale fantasia. Faced with the problem of structuring the fourteen lines of Johannes Herman's exceptionally long hymn stanza (evidently popular in Leipzig, as he uses it in three of his New Year cantatas) and the way its melody ends a step higher than it started out, Bach decides to repeat the last two lines to the music of lines one and two, so effecting a delayed reiteration of C major in a majestic concluding sweep. Beyond this, he braces his opening and closing cantata movements together, partly by setting the first and last strophes in their original form, partly by using the first two bars of his opening ritornello (themselves forming a miniature ABA pattern) as an interlude between the choral phrases of his final movement. In this way the miniaturised pattern and the entire cantata both end as they began – a satisfying closing of the circle. But it is the epic scope of Bach's vision for this opening movement which takes one's breath away. Besides these exultant brass fanfares, its 213 bars comprise stretches of dense vocal counterpoint, angelic dance-like gestures, and a moment of magic when the forward momentum comes to a sudden

halt for the words 'dass wir in guter Stille das alt' Jahr hab'n erfüllet' ('that we in prosperous peace have completed the old year'). Out of this erupts a motet-like fugue marked 'presto', an enthusiastic rededication to spiritual values ('Wir woll'n uns dir ergeben itzund und immerdar' – 'We would give ourselves to Thee now and evermore') that merges almost imperceptibly into a reprise of the initial fanfare music.

Praying that the year may end as it began, the soprano now adopts the swaying pastoral gestures of the three accompanying oboes (No.2), irregularly phrased as 3+4 and then, more conventionally, as 2+2+2+2, patterns that Bach continues to vary and extend as though intoxicated by their beauty and loath to move on. In the ensuing recitative the alto, beginning in A minor, swerves off course to establish 'A und O' on a C octave in the listener's mind, resonating with a passage in Revelation where Jesus describes himself as 'the first and the last... alive for evermore... [having] the keys of hell and of death' (Revelation 1:17-18).

The jewel in this particular cantata, however, is the tenor aria 'Woferne du den edlen Frieden' (No.4). This is one of only nine cantata movements in which Bach calls for the beguiling, wide-ranging sonority of the *violoncello piccolo*, an instrument that seems to be linked in Bach's usage to the presence and person of Jesus, and in particular to his protective role as 'good shepherd'. Here it is the five-string model he calls for, with a range extending from its lowest string, C, right up to B natural three octaves above in the treble clef, as though to encompass the duality of earth and heaven, of body and soul, and to mirror

God's control of human affairs both physical and spiritual. Another striking moment is the abrupt clamorous choral intervention in the ensuing recitative, voicing the whole congregation's New Year resolution, 'Den Satan unter unsre Füße [zu] treten' – 'to trample Satan beneath our feet'.

Outwardly Bach's New Year offering for 1726 is like Cantata 41 of the previous year in that its entire focus is on praise and thanksgiving, with no reference to the Gospel or Epistle readings. But there the similarity ends. Where Cantata 41 is expansive and majestic, BWV 16 **Herr Gott, dich loben wir** is concise and pithy, summed up in its opening chorus of just thirty-four bars. This is an ebullient setting of the first four lines of Luther's German *Te Deum*, with the melody assigned to the sopranos doubled by a *corno da caccia*. A lively counterpoint provided by the three other voices encompasses a fourth voice (first violin and oboe combined). Were it not for the fact that it lies a little too high for the human voice, this would form the upper line of a *five*-voiced chorale motet with independent continuo. A *secco* recitative for bass justifies all this jubilation: 'Thy Zion beholds perfect peace... the temple rings with the sound of psaltery and harp'; hearts swell and a new song is called for ('Singet dem Herrn ein neues Lied!' was the refrain for Bach's New Year cantata for 1724 – see SDG Vol 16). The soloist tees up for an explosive, rumbustious choral dialogue 'Let us rejoice, let us be glad' (No.3). Compared with the grand hymns of thanks that habitually open his more festive cantatas or parts of the *Christmas Oratorio* this is really no more than a miniature. But what a punch it packs in its seventy bars! No need here for an instrumental prelude;

instead the combined basses lead off with a fanfare. Their whoops of delight are immediately answered by the other voices and a tantivy for the horn. In the middle section of this so-called 'aria' (in free da capo structure) the solo bass now steps forward like some Cantor exhorting the people in the Temple (the scene of Jesus' circumcision, which is also celebrated on this day) with a brilliant little figure for 'krönt'. To the eye on the page it is shaped exactly like a 'crown', while to the ear it gleams like a diadem. Then comes a preposterous, raucous trill on the horn, and back come the chorus with their arpeggiated jubilations and a return to the 'A' music before it burgeons into a short fugue.

Sobriety and order return with a solo for the alto (No.4) who calls for the protection of church and school (Bach's twin spheres of activity in Leipzig), the destruction of Satan's 'wicked guile', and then a whole wish-list of agricultural improvements: better irrigation, land reclamation and (divine) help with tillages. The penultimate movement is a heartfelt aria for tenor with oboe da caccia obbligato, with an intimate and particularly affecting conclusion to its 'B' section at the words, 'Yea, when the thread of life breaks, our spirit shall, content in God, still sing with fervent lips', and then a smooth transition back to the 'A' section – 'Beloved Jesu, Thou alone shalt be my soul's wealth' – and finally a solemn, communal plea for a peaceful forthcoming year.

Probably the last of the five (or six if we take BWV 143 as 'echt') surviving New Year cantatas by Bach is BWV 171 **Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm**, written for 1729 or perhaps a year or two later. Its first movement sets a line from the

forty-eighth Psalm: 'According to Thy name, O God, so is Thy praise unto the ends of the earth'. With no instrumental prelude the tenors launch themselves into this choral fugue, the main feature of its theme a spirited upward leap of a fourth on 'So!' (Whittaker completely misses Bach's rhetorical point when he calls this 'a bad mis-accentuation') followed by a crotchet rest and then the jagged completion of the subject. Yet for all its exuberance, there is something old-fashioned and motet-like about the way the fugue unfolds with *colla parte* strings and oboes doubling. But then after twenty-three bars Bach brings in his first trumpet for a glittering restatement of the theme and the music suddenly acquires a new lustre and seems propelled forwards to a different era for this assertion of God's all-encompassing dominion and power. Neumann tells us that this music is probably not new – a longer and instrumentally conceived movement formed the common source of this chorus and of the later well-known adaptation of the same music to the words 'Patrem omnipotentem' in the Credo of the *B minor Mass*. Picander, Bach's most reliable supplier of cantata and Passion texts, is the author of the next four movements. The first aria, for tenor with two interlocking treble instruments (unspecified, but most probably violins), is structured like a quartet and conjures up a delightful image of 'white strips of cloud trailing across the heavens' (Schweitzer). Bach is not beyond setting a stern test of his singer's breath control, for the apt line 'everything that still draws breath'.

If the sermon originally came at this point the alto recitative now provides a link to the second aria, this time for soprano and solo violin (No.4), music

'parodied' a tone lower from one of Bach's secular cantatas (*Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*, BWV 205). The graceful, airborne gestures of the violin obbligato first used to describe the 'refreshing coolness' of Zephyr's 'musk-rich kiss' are now adapted to the praise of Jesus' name. Dürr approves: 'It is a bold transference which is nonetheless a convincing success'. But can the same really be said for the way the vocal line fits the new text? The long-held notes originally assigned to 'Kühlen' ('coolness') have much less expressive point now as 'Jahre' ('year'); then the soaring ascent to 'Höhen' ('heights') seems slightly contrived for the name of 'Jesus'; while the fancy isolated figure for 'Grosser König' (addressed to Aeolus) makes less sense as 'fort und fort' ('for ever and ever'). But one sees Bach's point: purely as music it was far too good to use just the once, and he was surely justified in adapting it, even if (no doubt pressed for time) the transfer was not altogether seamless.

Truly original, however, is the bass recitative which follows (No.5). Moving swiftly into triple time arioso for the words of Jesus ('Ask in my name, and Amen, it shall be given you!') it reverts to recitative for the prayers that follow, but this time accompanied by two oboes as well as continuo before a final return to arioso, 'We ask this, Lord, in Thy name; say yes! say Amen! Amen!'. For his closing chorale, Bach calls on all his instrumental forces – oboes and strings to bolster the choir, trumpets and drums to interject their own fanfares, just as they did in the first movement – in yet another example of 'Anfang und Ende', beginning and end. There is a further link here to the final chorale of BWV 41, only now a tone higher,

a winning formula that cried out to be repeated, as well as a reminder to the congregation of what a profusion of the finest music Bach had laid at their feet back in 1724.

I found it not just rousing but its aspiration germane to our whole project: 'Let us complete this year in praise of Thy name'. Poignant, too, was the plea in the preceding movement, 'Behüt uns dieses Jahr für... Kriegsgefahr!' ('Protect us through this year from... the danger of war'). Coming after a sleepless New Year's night of riotous noise caused by the perpetual hubbub of Berliners lobbing fireworks at each other (which in one's semi-conscious state translated as the thunder of the Russian army entering the city in 1945!), it seemed like an auspicious and much-needed prayer. The audience was full and gave the music rapt attention and us generous applause.

Cantatas for the Sunday after New Year



Gethsemanekirche, Berlin

Even allowing for the fact that in this millennial year these two feasts follow one another on consecutive days, the change of prevailing mood is palpable, and comes as quite a jolt. Where the New Year's Day cantatas are festive, grateful and stock-taking, the texts for the year's first Sunday are pained and urgent. What could have happened in so short a time? Do we stand accused of breaking our New Year resolutions the day after making them? BWV 153 **Schau, lieber Gott, wie meine Feind** opens with an innocuous-looking four-part chorale (the first verse of a hymn by David Denicke of 1640) but one which suggests that it should be delivered as a collective shout or clamorous plea, upbraiding God: 'Behold, dear God, how my enemies with whom I must always battle, are

so cunning and powerful that they can with ease subdue me. Lord, if Thy grace does not sustain me, the devil, flesh and world will plunge me into misery.' It feels as though we were missing some vital piece in the cosmic puzzle, and sure enough the Gospel for the day refers us to Herod's Massacre of the Innocents and the Flight into Egypt, prompting this more generalised outcry against persecution and suffering. It leads immediately to an alto recitative, 'Ah! help me, help this wretch! I dwell here among very lions and dragons, who wish through grim ferocity to destroy me without delay', and to the tenor (No.4) yelling 'God! my distress is known to Thee, the whole world becomes for me a den of torment; help, Helper, help! Save my soul!' After two excruciated diminished fourths and a diminished third in the continuo, the singer is not even able to make it through to the final cadence. The tone of the next chorale strophe to the tune of the celebrated Passion chorale is, however, more conciliatory, but there is 'no question of God retreating'. It has the effect of goading the tenor (No.6) to greater truculence in a King Lear-like way, daring the elements to rage and misfortune to 'engulf me'. Bach uses the bravura gestures of the high French style – pounding dotted rhythms, rapid violin configuration and whirling sequential *tourbillons* – to depict the surging of the flood and to underline the tenor's 'sweep down!' ('wallt!'). It has something of the intensity and energetic protest of Peter's aria of remorse 'Ach, mein Sinn' from the *St John Passion*, which Bach would present to his Leipzig congregation in just a few months' time.

A much-needed sense of proportion is reached in the bass recitative (No.7), referring to the far greater

affliction which the child Jesus, already a fugitive, had to face. It leads to a consoling arioso, 'Christ shall bestow the kingdom of heaven on all who suffer here with Him', and an aria for alto that is an out-and-out minuet, serving to describe the 'blessed rapture and eternal joy' of heaven. Bach is delightfully responsive to the change of metre (from trochaic to amphibrachic tetrameter) in the last couple of lines: accordingly he shifts gears and speeds up to allegro, so that his minuet now becomes a fast *passepied* in the penitent's urgency to reach the pearly gates.

There is a very good practical reason why the choral contributions to this cantata are limited to just three straightforward four-part chorales: fatigue. The schedule of back-to-back cantata performances during Bach's first Christmas in Leipzig in 1723 was unremitting: three cantatas for the three Christmas feast-days (BWV 63, 40 and 64), plus the *Magnificat* BWV 243a with its four seasonal antiphons, the *Sanctus* BWV 238 and a massive New Year cantata the day before (BWV 190) – and still to come, just four days away, a new Epiphany cantata (BWV 65), one that opens with one of the most daring and challenging of Bach's choral movements. So, very shrewdly, he made life a lot easier for his choir on 2 January 1724, but not for his *concertisten* nor for his string players or continuo (and not for us, with four New Year cantatas the night before!); and most of all, not for himself, in having to compose and then rehearse and direct all this exceptionally demanding music.

The same consideration, to ease the workload of his musicians, exhausted by the festive demands of Christmas and New Year, most probably lay behind

Bach's decision to score BWV 58 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** as a *dialogus* for soprano and bass with simple string accompaniment. Almost certainly composed for 5 January 1727, it survives only in a revised version of 1733 or 1734 with a brand new central aria (No.3) and three oboes added to reinforce the strings in the outer movements. Perhaps by now his workload had eased, either through disenchantment or as a result of a debilitating stand-off with the Leipzig Consistory (or both). Like BWV 153 this cantata takes the Gospel reading as the basis for a description of the beleaguered Christian: the distressed, persecuted soul (soprano) in dialogue with a guardian angel or, by implication, Jesus (bass), who acknowledges that 'es ist eine böse Zeit' ('these are bad times'). The cantata is symmetrically arranged in five movements, with two extended duets cast as chorale fantasias. Though the soprano sings the chorale melody, it is the bass, responding with consoling words in free verse, who has the tune in both duets. Yet the character of these twin C major movements is very different. Dotted rhythms and a chromatically descending lament figure in response to the anguish of the soprano's chorale typify the first movement, while an upward triadic motif for the final, concerto-like choral fantasia is redolent of Bach's sunny E major violin concerto BWV 1042. Concerto-like, too, is the elaborate violin part in the central aria, 'Ich bin vergnügt in meinem Leiden' ('I am content in my suffering'). If its purpose was a device to fix in the listener's mind a projected end to persecution and hatred in the world, then Bach's modulatory plan for this cantata could not be more explicit or detailed: first in a downward direction

(No.2) starting with God's warning to Joseph in a dream (D minor), then evoking Herod's attempt to kill Jesus (C minor) and lower still (G minor) at the mention of drowning in the Flood, then back up again (F major) at the prospect of Jesus' comfort and thereafter in an upward trajectory (No.4) in the Soul's aspiration to 'behold my Eden' (F major to A minor).

In addition to these cantatas we performed parts IV and V of the *Christmas Oratorio*. Two out of three of the interviews I gave earlier in the day were characterised by a mixture of respect bordering on obsequiousness and a full-on directness: 'Why do we need you and your English musicians here in Berlin to "show us how to perform Bach?"' Answer: (a) you don't, but (b) we were invited to come here, and actually our group of twenty-seven musicians contains seventeen different nationalities, including four Germans, three Italian trumpeters and a Franco-Belgian oboe team, all led by an Israeli of Hungarian extraction. 'Why choose the Gethsemanekirche with its poor acoustics, where diction and proper balance suffer?' Answer: Berlin, alas, is not exactly spoilt for choice when it comes to viably-sized churches with good acoustics, and besides, I warm to its atmosphere of protest.

Will the whole of the year be like this? Clearly it's going to be tough going, but at least the project has a few things in its favour: the supreme quality of the music, overwhelmingly unfamiliar to most people, the determination and commitment of the musicians, and the epic scale and nature of this millennial celebration being quite unlike anything else that seems to be on offer or, come to that, anything any of us has ever experienced before. Just in case hubris should strike,

there is a wonderful German proverb, one that Bach underlined in his copy of Calov's Bible commentary and which caught my eye. It makes salutary reading: 'With one's own thoughts, as with a tightly held cloth, much slides off.' To this Calov adds, 'Thus stubborn or self-appointed projects seldom turn out well. Also, for me, things in my life have never gone according to my plans: I have set a certain plan for myself, but if it had not been God's word and deed which drew me to the project, the greater part was left unaccomplished.' There can be only one answer to that, the one Bach appended to his cantata autographs: S[oli] D[eo] G[loria]!

© John Eliot Gardiner 2008
From a journal written in the course of the
Bach Cantata Pilgrimage

Einleitung
John Eliot Gardiner

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

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

Herausforderungen gegenüber, und jede Woche bemühten wir uns, sie zu bewältigen, den Blick auf die praktische wie auf die theoretische Seite gerichtet. Zuweilen mussten wir Kompromisse eingehen, um den Launen des Kirchenjahres zu begegnen (Ostern fiel 2000 ungewöhnlich spät, und das bedeutete, dass für die Kantaten der späten Sonntage nach Trinitatis der Platz knapp wurde und sie in anderen Programmen untergebracht werden mussten). Und wenn wir an einem Abend Kantaten gemeinsam aufführen wollten, die Bach über einen Zeitraum von über vierzig Jahren für den gleichen Tag komponiert hatte, mussten wir uns bei jedem Programm für einen einzigen 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 Neujahr

Gethsemanekirche, Berlin

Nach dem bewegten Beginn der Pilgerreise – mit drei Weihnachtskonzerten in Weimar – kehrten wir kurz nach London zurück, tauschten verspätet ein paar Geschenke mit der Familie, verabschiedeten alte und begrüßten neue Teammitglieder und begannen mit den Vorbereitungen für zwei äußerst anspruchsvolle Programme an zwei aufeinander folgenden Feiertagen: Neujahr, das in diesem Jahr auf einen Sonnabend fiel, und der Sonntag nach Neujahr. Als wir in Berlin ankamen, machten wir uns sofort auf den Weg zur Gethsemanekirche in Prenzlauer Berg, dem Stadtteil Ost-Berlins, der sich zum Zentrum der Opposition gegen

das DDR-Regime entwickelt hatte. Im Oktober 1989 wurde die Gethsemanegemeinde, wie auch andere Berliner Gemeinden, mit ihren öffentlichen Diskussionen, Protestaktionen, Friedensgebeten und Mahnwachen zum Sammelpunkt der DDR-Friedensbewegung. Diese gerade einmal hundert Jahre alte, mit ihrer doppelgeschossigen Empore wie ein großes neogotisches Theater wirkende Kirche hat noch immer eine beeindruckende Atmosphäre – und eine hallende Akustik, die uns einige Probleme bereitete. Wir waren hier, um das neue Jahrtausend zu begrüßen, und was hätte es dafür Besseres geben können als Bachs Musik zum 250. Jahrestag seines Todes? Alle in der Gruppe schienen begeistert zu sein und sich auf dieses großartige Abenteuer zu freuen.

Auf dem Papier wirkte das Programm mit den

Kantaten für den Neujahrstag allerdings recht fad.

Wie sollten es die platten Exordien zum Jahresende und die Gebete für ‚Stadt und Land‘, ‚Kirche und Schule‘, die Bach von seinen anonymen Librettisten geliefert worden waren, mit einem so bedeutsamen Wechsel vom zweiten zum dritten Jahrtausend aufnehmen können? Wie sich herausstellte, auf mühelose, treffliche und – dank Bachs Musik – triumphale Weise. Selbst wenn sich die Schrecken der kriegerischen Auseinandersetzungen im 17. und 18. Jahrhundert in ihrem Ausmaß nicht mit denen des ausgehenden 20. Jahrhunderts vergleichen ließen, die sicherlich die blutigsten überhaupt in der Geschichte der Menschheit waren, bieten die Texte einiger dieser Kantaten genügend Stoff zum Nachdenken, zum Beispiel dieser: ‚Tausendfaches Unglück, Schrecken, Trübsal, Angst und schneller Tod, Völker, die das Land bedecken, Sorgen und sonst noch mehr Not sehen andre Länder zwar, aber wir ein Segensjahr‘ (BWV 143 Nr. 4). 1999 war das Jahr der militärischen Konflikte im Kosowo, in Tschetschenien und Osttimor gewesen, während sich das westliche Europa, von diesen Auseinandersetzungen im Grunde unbehelligt und im Frieden, in einem Schlammbad des Überflusses suhlte. Doch bei Bachs Kantaten haben wir mit so viel mehr zu tun als nur ‚Vertonungen‘ religiöser Texte. Seine Musik öffnet die Tür zu allumfassenden Stimmungen, die auf ihre eigene Weise sehr viel eindringlicher und beziehungsreicher sind als einfach nur Worte, zumal seine Texturen mehrere Schichten aufzuweisen pflegen und somit parallele, komplementäre und sogar widersprüchliche ‚Affekte‘ auszudrücken vermögen. Worte können, wie Mendelssohn bemerkte, ‚so vieldeutig,

so unbestimmt, so missverständlich [sein] im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*. Bei Bach begegnen wir einer Musik, die sich über alle konfessionellen Hindernisse hinweg zu erheben scheint und dem ausführenden Musiker in gleicher Weise wie dem Hörer Erlebnisse schenkt, die läuternd und heilbringend sind, die sich auf eine bestimmte Situation beziehen und gleichzeitig universelle Gültigkeit haben – und bei dieser bedeutsamen Zeitenwende offensichtlich auch einem besonderem Bedürfnis entsprechen.

Es ist daher besonders faszinierend, den unterschiedlichen Ausdeutungen zu begegnen, die Bach in den verschiedenen Stadien seines Lebens und seiner Entwicklung den für einen bestimmten liturgischen Anlass vorgesehenen biblischen Texten angedeihen lässt, und diese miteinander zu vergleichen. So werden wir das ganze Jahr über verfahren: in zeitlicher Abfolge Kantaten nebeneinander stellen, die Bach für bestimmte Festtage geschrieben hat. Oberflächlich betrachtet könnten die vier Kantaten für Neujahr, die wir in Berlin aufführten, kaum unterschiedlicher sein. BWV 143 **Lobe den Herrn, meine Seele** ist uns nur in einer handschriftlichen Kopie aus dem Jahre 1762 erhalten. Sehr viele Zweifel bestehen über die Authentizität dieser kleinen Kantate, und einige Merkmale werfen weitere Fragen auf. Da ist zunächst die Besetzung, die unübliche Kombination dreier Corni da caccia mit Pauken, Fagott und Streichern; dann die Tonart B-dur (ist das der

Kammerton oder der Chorton?), der einfache (fast naive) Grundplan und Satz, die Vermischung von Bibelworten mit Choralfragmenten und freier Dichtung, die dieses Werk in die Nähe der frühesten Kantaten Bachs rückt, jene, die er während seines einjährigen Aufenthaltes in Mühlhausen komponierte (BWV 106, 4, 71 und 131), allerdings handwerklich und schöpferisch auf einem sehr viel bescheideneren Niveau. Auf Anhieb ähnelt sie am meisten der Ratswahlkantate BWV 71 von 1708, *Gott ist mein König*. Die Einwürfe der Blechbläser in der Bass-Arie (Nr. 5) erinnern an eine ähnliche Verfahrensweise in der Alt-Arie von BWV 71, und selbst die arpeggiert angelegte Melodielinie entspricht dem Verlauf des Anfangschores in letzterem Werk. Und schließlich ist in ihrem besten Satz, der pastoralen Tenor-Arie (Nr. 6), in der sich Fagott und Cello-Continuobegleitung auf treffliche Weise ineinander verweben, auch in der Stimmung eine vorübergehende Ähnlichkeit zu dem bezaubernden ‚Turteltauben‘-Chor (BWV 71 Nr. 6) vorhanden. All das verleitet einige Wissenschaftler zu der Vermutung, *Lobe den Herrn* sei die nicht mehr vorhandene Version der Kantate, die Bach für die Ratswahl im folgenden Jahr in Mühlhausen geschrieben habe. Mir scheint sie dann noch eher ein früherer, noch recht zaghafter Schuss auf dieselbe Zielscheibe zu sein. Plausibel ist auch der Gedanke, sie könnte, zumindest teilweise, die Arbeit eines Lehrlings gewesen sein, in Weimar unter Bachs direkter Anleitung angefertigt. Sollte dies zutreffen, so stammen der zweifellos vorhandene Überschwang und die verwendeten Instrumentalfarben entweder direkt von Bach, oder sie sind ein vorzüglich gelungenes Pasticcio aus der Feder eines Studenten.

Zum Beispiel werden die Arabesken der Solovioline durch das Staccato eines ‚Totengeläuts‘ in den tiefen Streichern (Nr. 4) betont, und diese korrigieren zuweilen die recht konventionell angelegten melodischen und rhythmischen Muster, die für das restliche musikalische Material typisch sind.

Mit BWV 41 **Jesu, nun sei gepreiset** befinden wir uns auf sehr viel sichererem Gelände. Das Werk ist eine reife Kantate von höchster Qualität aus dem zweiten Leipziger Jahrgang – jener Typus von Kantate, der uns daran erinnert, wie sehr wir in unserer sich immer weiter verstädtenden Gesellschaft den Bezug verloren haben zum Gefüge und Rhythmus des liturgischen Jahres, vielleicht auch das Empfinden für den elementaren Kreislauf von Leben und Tod. Ein Merkmal, das uns bereits aufgefallen war, bevor wir uns auf die Reise durch dieses Jahr der Kantaten begaben, ist der Leitgedanke einer zyklischen Wiederkehr, eines Weges von einem Anfang zu einem Ende, von Alpha zu Omega. Auf diesem sehr wesentlichen Hintergrund sind neben dem Wechsel der Jahreszeiten und ihren Wendepunkten die verschiedenen Ereignisse des kommenden Jahres zu bewerten. Man braucht kein Theologe oder Zahlenmystiker zu sein, um zu erkennen, auf welche Weise uns Bach den Gedanken vermittelt, dass alles von einem Anfang zu einem Ende und wieder zu einem neuen Anfang fortschreitet. Er lässt seine Strategien auf wunderbare Weise hörbar werden, so im Eingangschor dieser Kantate: ein gewaltiger Satz, der wie eine Choralfantasie wirkt. Mit dem Problem konfrontiert, wie die vierzehn Zeilen von Johannes Hermans ungewöhnlich langer Choralstrophe (offensichtlich in Leipzig sehr beliebt, da er sie in

dreien seiner Neujahrskantaten verwendet) aufzuteilen wären, dazu eine Melodie, die eine Stufe höher endet, als sie begonnen hat, beschließt Bach, die letzten beiden Zeilen zur Musik der ersten und zweiten Zeile zu wiederholen, und bewerkstelligt damit in einer majestätischen Schlusswendung die verspätete Rückkehr zu C-dur. Darüber hinaus verkettet er den Anfangs- und Schlusssatz der Kantate miteinander, indem er zum einen die erste und letzte Strophe in ihrer ursprünglichen Form vertont, zum anderen die ersten beiden Takte seines Anfangsritornells (die selbst ein ABA-Muster im Kleinformat aufweisen) als Interludium zwischen die Choralphrasen seines Finalsatzes einfügt. Damit enden das miniaturisierte Muster und die gesamte Kantate, wie sie begonnen haben – und der Kreis schließt sich auf überzeugende Weise. Aber es ist die epische Spannweite von Bachs Vision in diesem Anfangssatz, die einem den Atem nimmt. Abgesehen von den jubelnden Blechbläserfanfaren enthalten die insgesamt zweihundertdreizehn Takte dieses Satzes einen streckenweise dichtgefügteten vokalen Kontrapunkt, engelhaft wirkende tanzartige Gesten und einen Augenblick magischer Spannung, wenn die vorandrängende Kraft unvermittelt einhält bei den Worten ‚dass wir in guter Stille das alt‘ Jahr hab‘n erfüllet‘. Daraus bricht eine motettenartige, ‚presto‘ überschriebene Fuge hervor, eine enthusiastische Rückbesinnung auf geistliche Werte (‚Wir woll‘n uns dir ergeben itzund und immerdar‘), die fast unmerklich in eine Reprise der anfänglichen Fanfarenmusik übergeht.

In ihrem Gebet, dass das neue Jahr so enden möge, wie es begonnen hat, übernimmt die Sopran-

stimme die wiegende Bewegung der drei begleitenden Oboen (Nr. 2) in der unregelmäßigen Phrasierung 3+4 und wechselt dann zu 2+2+2+2 in eher konventionellem Stil – Muster, die Bach auch weiterhin variiert und erweitert, offensichtlich berauscht von ihrer Schönheit und Scheu, sich voranzubewegen. Im folgenden Rezitativ weicht die in a-moll beginnende Altstimme vom Kurs ab, um ‚A und O‘ im Ohr des Hörers auf einer C-Oktave zu etablieren, das Echo auf einen Text aus der Offenbarung (1, 17–18), wo sich Jesus als ‚der Erste und Letzte‘ bezeichnet, ‚lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit‘ und ausgerüstet mit den ‚Schlüssel[n] der Hölle und des Todes‘.

Das Kleinod in dieser Kantate ist jedoch die Tenor-Arie ‚Woferne du den edlen Frieden‘ (Nr. 4). Sie gehört zu den wenigen neun Kantatensätzen, in denen Bach den betörenden, ein breites Spektrum umfassenden Klang des Violoncello piccolo einsetzt – eines Instrumentes, das bei ihm mit der Person Jesus oder seiner Präsenz verknüpft ist, vor allem in seiner Beschützerrolle als ‚guter Hirte‘. Hier ist das fünfsaitige Modell vorgesehen, für einen Klangraum, der sich von der tiefsten Saite, C, im Violinschlüssel über drei Oktaven hinauf bis zum H mit aufgelöstem Vorzeichen erstreckt, so als sollte dieser weite Raum die Dualität von Himmel und Erde, Körper und Seele in sich schließen und verdeutlichen, dass Gott die Belange der Menschen, auf körperlicher wie auf geistlicher Ebene, unter seiner Obhut hat. Eine weitere Überraschung ist der im folgenden Rezitativ unvermittelt einsetzende Chor, der lauttönend den Vorsatz der ganzen Gemeinde für das neue Jahr, ‚den Satan unter unsre Füße [zu] treten‘, in Worte fasst.

Äußerlich entspricht Bachs Neujahrsgabe für 1726 der Kantate 41 des vergangenen Jahres, da auch sie Lob und Dank ins Zentrum stellt und keinen Bezug zu den Lesungen aus den Evangelien oder Apostelbriefen aufweist. Damit endet aber auch schon die Ähnlichkeit. Im Gegensatz zu der ausladenden und majestätischen Kantate 41 ist BWV 16 **Herr Gott, dich loben wir** knapp und prägnant und bietet die Quintessenz bereits in dem nur vierunddreißig Takte umfassenden Eingangsschor, einer überschwänglichen Vertonung der ersten vier Zeilen des deutschen *Te Deum* Luthers, in der die Sopranstimmen, von einem Corno da caccia verdoppelt, die Melodie vortragen. Ein lebhafter Kontrapunkt, den die drei übrigen Stimmen liefern, umschließt eine vierte Stimme (erste Violine und Oboe). Läge diese nicht zu hoch für die menschliche Stimme, könnte sie als oberste Linie einer *fünfstimmigen* Chormotette mit unabhängiger Continuobegleitung gelten. Das Seccorezitativ für den Bass liefert die Rechtfertigung für diesen Jubel: ‚Dein Zion sieht vollkommene Ruh... der Tempel schallt von Psaltern und von Harfen, und unsre Seele wallt, wenn wir nur Andachtsglut in Herz und Munde führen‘, und deshalb ist ein neues Lied nötig (‚Singet dem Herrn ein neues Lied!‘ war der Refrain von Bach Neujahrskantate für 1724 – s. SDG Vol. 16). Der Solist schert aus zu einem unbändig auffahrenden Dialog mit dem Chor: ‚Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen‘ (Nr. 3). Verglichen mit den gewaltigen Dankeshymnen, mit denen gewöhnlich Bachs festlichere Kantaten oder Teile des *Weihnachtsoratoriums* beginnen, ist dieser Satz nur eine Miniatur. Doch welche Kraft bündelt sie in ihren sieben Takten! Ein instrumentales Präludium ist hier

überflüssig; stattdessen setzen die Bassstimmen gemeinsam mit einer Fanfare ein. Auf ihre Freudenjauchzer antworten sogleich die übrigen Stimmen und ein davoneilendes Horn. Im Mittelteil dieser ‚Arie‘ (in freier Dacapo-Form) tritt nun der Bassist wie ein Kantor in den Vordergrund, der das Volk im Tempel ermahnt (die Szene mit Jesu Beschneidung, die auch an diesem Tag gefeiert wird), und seine brillante kleine Figur bei ‚krönt‘, die auf dem Papier wie eine Krone gestaltet ist, schimmert dem Ohr wie ein Diadem. Darauf reagiert das Horn mit einem widersinnigen heiseren Triller, und der Chor kehrt mit seinen arpeggierten Jubelrufen und der Musik des A-Teils zurück, aus der eine kurze Fuge hervorsprießt.

Für Mäßigung und Ordnung sorgt nun wieder das Solo für die Altstimme (Nr. 4), die um den Schutz für ‚Kirch und Schule‘ (die beiden Wirkungsbereiche Bachs in Leipzig) und die Vereitelung von ‚Satans arger List‘ bittet und dann der Zuversicht Ausdruck gibt, Gott werde sich den Belangen der ländlichen Bevölkerung annehmen: für genügend Regen und eine bessere Bodenqualität sorgen, bei der Feldbestellung segnend und hilfreich zur Seite stehen. Der vorletzte Satz ist eine innige Arie für Tenor mit obligater Oboe da caccia, die ihren B-Teil bei den Worten ‚ja, wenn das Lebensband zerreißt, stimmt unser gottvergnügter Geist noch mit den Lippen sehnsüchtig ein‘ auf eine intime und besonders eindringliche Weise beendet und sanft in den A-Teil zurückgleitet: ‚Geliebter Jesus, du allein sollst meiner Seelen Reichtum sein‘ – und zum Abschluss bittet noch einmal die ganze Gemeinde feierlich um ein ‚friedlich Jahre‘.

Die letzte der fünf (oder sechs, wenn wir BWV 143

als ‚echt‘ dazurechnen) erhaltenen Neujahrskantaten Bachs ist die für 1729 oder vielleicht ein oder zwei Jahre später bestimmte Kantate BWV 171 **Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm**. Im ersten Satz ist eine Verszeile aus Psalm 48 vertont: ‚Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende‘. Ohne instrumentales Vorspiel intonieren die Tenorstimmen diese Choralfuge, deren Thema als besonders markantes Merkmal bei dem Wort ‚so‘ einen schwungvollen Quartensprung in die Höhe aufweist (Whittaker entgeht hier vollständig Bachs rhetorische Intention, wenn er von einer ‚schlimmen Fehlakzentuierung‘ spricht), auf den eine Viertelpause folgt, bevor es scharfkantig vollendet wird. Bei allem Überschwang wirkt diese Fuge in der Manier, wie sie sich mit den colla parte geführten Streichern und den verdoppelnden Oboen voranbewegt, jedoch recht altmodisch und motettenhaft. Nach dreiundzwanzig Takten lässt Bach das Thema vom gleißenden Schimmer seiner ersten Trompete wiederholen, und plötzlich erstrahlt die ganze Musik in neuem Glanz, offenkundig vorwärts getrieben in eine andere Ära, in der sich Gottes allumfassende Macht und Herrschaft behaupten. Von Neumann erfahren wir, dass diese Musik offensichtlich nicht neu ist – ein längerer und instrumental angelegter Satz lieferte die Quelle für diesen Chor sowie die berühmte spätere Überarbeitung dieser Musik zum ‚Patrem omnipotentem‘ im Credo der *h-moll*-Messe. Picander, Bachs zuverlässigster Lieferant von Kantaten- und Passions-texten, ist der Autor der folgenden vier Sätze. Die erste Arie, für Tenor und mit zwei ineinander verzahnten Diskantinstrumenten (nicht näher bezeichnet, aber höchstwahrscheinlich Violinen)

ist wie ein Quartett angelegt und beschwört das Bild einer so reizvollen Wolkenformation herauf, ‚dass man meint, die weißen Streifen am Himmelszelt hinziehen zu sehen‘ (Schweitzer). Bach nutzt die Gelegenheit, seinen Sänger bei der inhaltlich sehr passenden Zeile ‚alles, was noch Odem führt‘ hinsichtlich Atemkontrolle einer gestrengen Prüfung zu unterziehen.

Wenn an dieser Stelle ursprünglich die Predigt kam, so liefert nun das Alt-Rezitativ die Verbindung zur zweiten Arie, diesmal für Sopran und Violine solo (Nr. 4) – ‚parodierte‘, einen Ton tiefer gesetzte Musik aus einer der weltlichen Kantaten Bachs (*Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*, BWV 205). Die graziösen, von einem Lufthauch getragenen Bewegungen der obligaten Violine, die zuvor verwendet worden waren, um das ‚lauschend Kühlen‘ des ‚von Bisam reichen Kusses‘ Zephyrs zu beschreiben, übernehmen nun die Aufgabe, Jesu Namen zu preisen. Dürr findet die Übertragung dieses Bildes kühn, gleichwohl überzeugend und gelungen. Doch gilt das auch für die Gesangslinie, die nun mit einem neuen Text ausgestattet ist? Die zuvor für das ‚Kühlen‘ bestimmten lang angehaltenen Noten haben jetzt bei dem Wort ‚Jahre‘ sehr viel weniger Ausdrucksgewicht; der Aufstieg in die ‚Höhen‘ für den Namen ‚Jesus‘ wirkt recht weit hergeholt; die ausgefallene einzelne Figur bei ‚großer König‘ (an Aeolus gerichtet) erscheint im Originalwerk hingegen weniger sinnvoll als hier bei ‚fort und fort‘. Bachs Standpunkt leuchtet allerdings ein: Diese Musik war viel zu gut, um nur einmal verwendet zu werden, und es war sicherlich gerechtfertigt, sie zu adaptieren, auch wenn (zweifellos unter Zeitdruck) der Transfer nicht ganz nahtlos vonstatten ging.

Wirklich original ist allerdings das folgende Bass-Rezitativ (Nr. 5). Es verändert sich rasch zu einem Arioso im Dreiertakt bei den Worten Jesu ‚Bittet nur in meinem Namen, so ist alles Ja! und Amen!‘, wird in den sich anschließenden Gebeten wieder zum Rezitativ, diesmal von zwei Oboen sowie Continuo begleitet, und kehrt zum Schluss noch einmal zum Arioso zurück: ‚Wir bitten, Herr, in deinem Namen, sprich: ja! darzu, sprich: Amen, Amen!‘. In seinem Schlusschoral, einem weiteren Beispiel für ‚Anfang und Ende‘, setzt Bach alle Instrumentalgruppen ein, die er zur Verfügung hat – Oboen und Streicher stützen den Chor, Trompeten und Trommeln intervenieren mit ihren eigenen Fanfaren, genau wie im ersten Satz. Und auch ein Bezug zum Schlusschoral von BWV 41 ist vorhanden, jetzt nur einen Ton höher, eine gefällige Formel, die geradezu danach verlangte, wiederholt zu werden, auch den Mitgliedern der Gemeinde zur Erinnerung an die reiche Fülle herrlichster Musik, die Bach ihnen im Laufe des Jahres 1724 zu Füßen gelegt hatte.

Ich fand diese Musik nicht nur mitreißend, sondern in ihrem Bestreben auch passend zu unserem Projekt: ‚Lass uns das Jahr vollbringen zu Lob dem Namen dein‘. Bewegend war auch die flehende Bitte im vorhergehenden Satz: ‚Behüt uns dieses Jahr für [=vor]... Kriegsgefahr!‘ Nach einer schlaflosen Silvesternacht im Lärm der Feuerwerkskörper, die von den Berlinern fortwährend gezündet wurden, schienen diese Worte wie ein verheißungsvolles und dringend nötiges Gebet. Das Publikum in der vollbesetzten Kirche spendete der Musik gespannte Aufmerksamkeit und uns großzügigen Applaus.

Kantaten für den Sonntag nach Neujahr

Gethsemanekirche, Berlin

Auch wenn man berücksichtigt, dass in diesem Millenniumsjahr diese beiden Feiertage einer auf den anderen folgen, ist der Wechsel der Stimmung krass und wirkt fast wie ein Schock. Während die Kantaten für Neujahr festlichen Charakter tragen und voller Dankbarkeit auf das alte Jahr zurückblicken, sind die Texte für den ersten Sonntag des Jahres schmerzvoll und drängend. Was könnte sich in so kurzer Zeit ereignet haben? Werden wir beschuldigt, die guten Vorsätze zum neuen Jahr schon einen Tag später wieder gebrochen zu haben? BWV 153 **Schau, lieber Gott, wie meine Feind** beginnt mit einem harmlos scheinenden vierstimmigen

Choral (der ersten Strophe eines Kirchenliedes von David Denicke aus dem Jahr 1640), der jedoch nahelegt, als kollektiver Ruf, als lautes Flehen, als Tadel an Gott für seine Versäumnisse vorgetragen zu werden: ‚Schau, lieber Gott, wie meine Feind, damit ich stets muss kämpfen, so listig und so mächtig seind, dass sie mich leichtlich dämpfen! Herr, wo mich deine Gnad nicht hält, so kann der Teufel, Fleisch und Welt mich leicht in Unglück stürzen‘. Es scheint, als fehle uns im Rätsel des Kosmos ein wesentliches Stück, und in der Tat verweist das Tagesevangelium auf den Kindermord durch Herodes und die Flucht nach Ägypten und liefert auf einer allgemeineren Ebene das Stichwort für diesen Aufschrei gegen Verfolgung und Leid. Die Strophe führt auf direktem Wege zum Alt-Rezitativ, ‚Ach, hilf doch, hilf mir Armen!

Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen, und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit in kurzer Zeit den Garaus völlig machen‘, und zum Aufschrei des Tenors (Nr. 4): ‚Gott! meine Not ist dir bekannt, die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle; hilf, Helfer, hilf! Errette meine Seele!‘. Nach zwei gequälten verminderten Quarten und einer verminderten Terz im Continuo ist der Sänger nicht einmal mehr imstande, zur abschließenden Kadenz vorzudringen. Die nächste Choralstrophe schlägt zwar einen versöhnlicheren Ton an, ‚doch ohne Zweifel [wird] Gott nicht zurücke gehn‘. Sie hat den Effekt, den Tenor (Nr. 6) zu noch größerer Aufsässigkeit aufzustacheln, die Elemente in der Manier König Lear zu Sturm und Unheil herauszufordern: ‚Schlagt... über mich zusammen‘. Bach verwendet die bravourösen Gesten des hohen französischen Stils – hämmernde punktierte Rhythmen, schnelle Violinfigurationen, sequenzierende *tourbillons* – und schildert mit ihnen die wallenden, den Sänger in Bedrängnis bringenden Fluten. Dieses Aufbegehren ähnelt in seiner Intensität dem energischen Protest Petri in seiner Reuearie in der *Johannes-Passion*, die Bach seiner Leipziger Gemeinde wenige Monate später vorstellen würde.

Einen dringend erforderlichen Ausgleich liefert endlich das Bass-Rezitativ (Nr. 7), das auf die ‚viel größere Not‘ Bezug nimmt, die Jesus, schon als Kind auf der Flucht, erfahren hat. Es führt über ein tröstendes Arioso, ‚Denjenigen, die hier mit Christo leiden, will er das Himmelreich bescheiden‘, zu einer Arie für Alt, die durch und durch Menuett ist und ‚die selige Wonne und ewigen Freuden‘ des Himmels schildert. Dem Wechsel des Metrums (vom Trochäus zum Amphibrachys) in den letzten Zeilen begegnet

Bach auf faszinierende Weise – er wechselt dem Versmaß entsprechend die Gangart und beschleunigt zu einem Allegro, so dass aus seinem Menuett jetzt ein schneller Passetto wird, den Drang des reuigen Sünders schildernd, das Himmelstor zu erreichen.

Es gibt einen sehr praktischen Grund, warum die Chorsätze in dieser Kantate auf drei einfache vierstimmige Choräle beschränkt sind: Erschöpfung. Das Programm für Bachs erste Weihnacht 1723 in Leipzig sah eine Aufführung nach der anderen vor: drei Kantaten für die drei Feiertage (BWV 63, 40 und 64), dazu das *Magnificat* BWV 243a mit vier der Jahreszeit entsprechenden Antiphonen, das *Sanctus* BWV 238 und eine gewaltige Neujahrskantate am Tag zuvor (BWV 190) – dann, nur vier Tage später, die noch ausstehende Kantate zu Epiphania (BWV 65), die mit einem der kühnsten und schwierigsten Chorsätze Bachs beginnt. Daher machte er, sehr schlau, an jenem 2. Januar 1724 seinem Chor das Leben ein wenig leichter, jedoch nicht seinen ‚Concertisten‘ und seinen Streichern und Continuospielern (uns auch nicht, die wir am Abend zuvor vier Neujahrskantaten aufgeführt hatten!), am allerwenigsten jedoch sich selbst, da er all diese ungewöhnlich anspruchsvolle Musik komponieren, einstudieren und dirigieren musste.

Die gleiche Überlegung, seinen Musikern, die von den Anforderungen der Feiertage erschöpft waren, weniger Arbeit aufzubürden, lag vermutlich auch Bachs Entschluss zugrunde, BWV 58 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** als einen ‚Dialogus‘ für Sopran und Bass mit einfacher Streicherbegleitung anzulegen. Das Werk, sehr wahrscheinlich für den 5. Januar 1727 komponiert, ist nur in einer revidierten

Fassung von 1733 oder 1734 überliefert, die in der Mitte eine völlig neue Arie (Nr. 3) und in den Ecksätzen zusätzlich drei Oboen zur Verstärkung der Streicher enthält. Vielleicht hatte er inzwischen sein Arbeitspensum reduziert, entweder aus Verdrossenheit oder als Ergebnis der Kontroverse mit dem Leipziger Konsortium, die an seinen Kräften zehrte (oder beides). Wie BWV 153 legt auch diese Kantate die Lesung aus dem Evangelium der Schilderung des in Bedrängnis geratenen Christen zugrunde: die bekümmerte, verfolgte Seele (Sopran) im Dialog mit einem Schutzengel und damit indirekt auch Jesus (Bass), der einräumt: ‚Es ist eine böse Zeit‘. Die Kantate besteht aus fünf Sätzen, die symmetrisch angelegt sind, davon zwei ausgedehnte Duette als Choralphantasien. Obwohl der Sopran die Choralmelodie anstimmt, ist es der Bass, der in beiden Duetten die Melodie führt und mit tröstenden Worten in freier Dichtung antwortet. Der Charakter dieser Zwillingssätze in C-dur ist allerdings sehr unterschiedlich. Punktierte Rhythmen und eine chromatisch absteigende klagende Figur als Reaktion auf den Schmerz im Choral des Soprans kennzeichnen den ersten Satz, während das aufwärts strebende Dreiklangmotiv in der abschließenden konzertartigen Choralphantasie deutlich an Bachs sonniges Violinkonzert in E-dur BWV 1042 erinnert. Konzerthaft ist auch der ausgefeilte Violinpart in der mittleren Arie: ‚Ich bin vergnügt in meinem Leiden‘. Wenn Bach hier die Absicht hatte, im Ohr des Hörers den Eindruck zu festigen, Verfolgung und Hass auf der Welt würden nun bald enden, so hätte sein modulatorischer Plan für diese Kantate nicht deutlicher oder detaillierter ausfallen können: zunächst abwärts gerichtet (Nr. 2)

mit Gottes Warnung an Joseph in einem Traum (d-moll), dann die Erinnerung an Herodes' Versuch, Jesus zu töten (c-moll) und noch tiefer (g-moll), ‚wenn dich die Flut des Wassers will ertrinken‘, dann wieder höher (F-dur) bei der Aussicht auf den Trost, den Jesus spenden wird, und danach in einem Höhenflug (Nr. 4), die Sehnsucht der Seele schildernd, die ihr ‚Eden möchte sehen‘ (von F-dur nach a-moll).

Zusätzlich zu diesen Kantaten führten wir noch die Teile IV und V des *Weihnachtsoratoriums* auf. Kennzeichnend für zwei der drei Interviews, die ich zuvor an diesem Tag gegeben hatte, war eine Mischung aus fast unterwürfigem Respekt und schonungsloser Direktheit: ‚Warum brauchen wir Sie und Ihre englischen Musiker hier in Berlin, um uns zu zeigen, wie Bach aufgeführt werden sollte?‘ Antwort: (a) Sie brauchen uns nicht, aber (b) wurden wir hierhin eingeladen, und überhaupt umfasst unsere Gruppe aus siebenundzwanzig Musikern siebzehn verschiedene Nationalitäten, darunter vier Deutsche, drei italienische Trompeter und ein frankobelgisches Oboenteam, alle unter der Leitung eines Israelis ungarischer Abstammung. ‚Warum die Gethsemane-kirche mit ihrer dürftigen Akustik, wo Diktion und Balance Schaden leiden?‘ Antwort: In Berlin hat man nun nicht gerade die Qual der Wahl, wenn es darum geht, eine Kirche von brauchbarer Größe mit einer guten Akustik zu finden, und davon abgesehen erwärme ich mich für ihre Atmosphäre des Protests.

Wird das ganze Jahr so sein? Gewiss steht uns ein hartes Stück Arbeit bevor, aber einige Dinge sprechen immerhin zu Gunsten des Projekts: die hervorragende Qualität einer Musik, mit der die meisten Menschen auf überwältigende Weise wenig

vertraut sind, die Zielstrebigkeit und das Engagement der Musiker, dazu diese Feier der Jahrtausendwende von so monumentaler Größe und Bedeutung, dass sich damit wohl kaum etwas vergleichen lässt, und so ganz anders, dass keiner von uns etwas in ähnlicher Art erlebt haben dürfte. Falls das anmaßend klingend sollte, sei auf ein wunderbares deutsches Sprichwort verwiesen, das Bach in seiner Calov-Bibel unterstrichen hatte und das meinen Blick gefangen nahm: ‚An eigenen Gedancken und gespannten Tuch gebet [gehet?] viel ab‘. Zusammen mit Calovs Kommentar am Rand liefert es eine heilsame Lektüre: ‚Item eichene oder eigene Anschläge gerathen selten wol. Es ist auch mir mein lebtage nie gegangen nach meinen Anschlägen: Ich habe mir wol fürgenommen also zu thun aber wenn es nicht ist gewesen unsers Herrn Gottes Wort und Werck das mich darzu gedungen so ist das mehrer Theil wol nach geblieben.‘ Darauf kann es nur eine Antwort geben, jene, mit der Bach die autographen Partituren seiner Kantaten signierte: S[oli] D[eo] G[loria] – Gott allein zur Ehre!

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For New Year's Day

CD 1

Epistle Galatians 3:23-29

Gospel Luke 2:21

BWV 143

Lobe den Herrn, meine Seele II (1708)

1 1. Coro

Lobe den Herrn, meine Seele.

2 2. Choral: Sopran

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.

3 3. Recitativo: Tenor

Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist, des Hoffnung
auf dem Herrn, seinem Gotte, stehet.

BWV 143

Praise the Lord, O my soul II

1. Chorus

Praise the Lord, O my soul.

2. 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;
in Thy name alone
we therefore
cry unto Thy Father.

3. Recitative

Happy is he that hath the God of Jacob for his help,
whose hope is in the Lord his God.

4 4. Aria: Tenor

Tausendfaches Unglück, Schrecken,
Trübsal, Angst und schneller Tod,
Völker, die das Land bedecken,
Sorgen und sonst noch mehr Not
sehen andre Länder zwar,
aber wir ein Segensjahr.

5 5. Aria: Bass

Der Herr ist König ewiglich, dein Gott, Zion,
für und für.

6 6. Aria: Tenor con Choral

Jesu, Retter deiner Herde,
bleibe ferner unser Hort,
dass dies Jahr uns glücklich werde,
halte Wacht an jedem Ort.
Führ, o Jesu, deine Schar
bis zu jenem neuen Jahr.

7 7. Coro (Choral)

Halleluja.
Gedenk, Herr, jetzund an dein Amt,
dass du ein Friedfürst bist,
und hilf uns gnädig allesamt
jetzund zu dieser Frist;
lass uns hinfort
dein göttlich Wort
im Fried noch länger schallen.

*Text: Psalm 146:1 (1); Psalm 146:5 (3);
Psalm 146:10 (5); Jakob Ebert (2,7); anon. (4,6)*

4. Aria

Thousandfold misfortune, terror,
sadness, fear and sudden death,
enemies littering the land,
cares and even more distress
are what other countries see –
we, instead, a year of grace.

5. Aria

The Lord shall reign for ever, even thy God, O Zion,
unto all generations.

6. Aria with instrumental chorale

Jesus, Saviour of Thy flock,
remain our refuge in the future,
that this year may bring us good fortune,
keep watch in every place.
Guide, O Jesus, Thy flock,
into the coming new year.

7. Chorus (Chorale)

Alleluia.
Think now, Lord Jesus, on Thy ministry,
that Thou art a Prince of Peace,
and help us, every one, with grace,
now and always;
let us henceforth
hear Thy godly word
sound even longer in peace.

8 1. Coro (Choral)

Jesu, nun sei gepreiset
zu diesem neuen Jahr
für dein Güt, uns beweiset
in aller Not und G'fahr,
dass wir haben erlebt
die neu fröhliche Zeit,
die voller Gnaden schwebet
und ew'ger Seligkeit;
dass wir in guter Stille
das alt' Jahr hab'n erfüllet.
Wir woll'n uns dir ergeben
itzund und immerdar,
behüte Leib, Seel und Leben
hinfort durchs ganze Jahr!

9 2. Aria: Sopran

Lass uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen,
damit das Ende so wie dessen Anfang sei.
Es stehe deine Hand uns bei,
dass künftig bei des Jahres Schluss
wir bei des Segens Überfluss
wie itzt ein Halleluja singen.

1. Chorus (Chorale)

Jesus, now be praised
at this New Year,
for Thy goodness shows us
in all our need and peril
that we have witnessed
the new and joyful age,
full of grace
and eternal bliss;
that we in prosperous peace
have completed the old year.
We would give ourselves to Thee
now and evermore,
protect body, soul and life
henceforth through all the year!

2. Aria

Let us, O highest God, complete the year,
that it be ended as it was begun.
Let Thy hand protect us,
that when the year has ended
we, overwhelmed with blessing,
may sing, as now, Alleluia.

10 3. Recitativo: Alt

Ach! deine Hand, dein Segen muss allein
das A und O, der Anfang und das Ende sein.
Das Leben trägest du in deiner Hand,
und unsre Tage sind bei dir geschrieben;
dein Auge steht auf Stadt und Land;
du zählst unser Wohl und kennest unser Leiden,
ach! gib von beiden,
was deine Weisheit will, worzu dich dein
Erbarmen angetrieben.

11 4. Aria: Tenor

Woferne du den edlen Frieden
für unsern Leib und Stand beschieden,
so lass der Seele doch dein selig machend Wort.
 Wenn uns dies Heil begegnet,
 so sind wir hier gesegnet
 und Auserwählte dort!

12 5. Recitativo: Bass e Coro

Doch weil der Feind bei Tag und Nacht
zu unserm Schaden wacht
und unsre Ruhe will verstören,
so wollest du, o Herre Gott, erhören,
wenn wir in heiliger Gemeinde beten:
 Den Satan unter unsre Füße treten.
So bleiben wir zu deinem Ruhm
dein auserwähltes Eigentum
und können auch nach Kreuz und Leiden
zur Herrlichkeit von hinnen scheiden.

3. Recitative

Ah, Thy hand, Thy blessing must alone be
the A and O, the beginning and the end.
Thou dost hold our life in Thy hand,
and our days are numbered by Thee;
Thine eye doth watch over town and country;
Thou dost count our weal and know our grief.
Ah! Give of both,
according to Thy wisdom, and as Thy mercy
prompts Thee.

4. Aria

Just as Thou hast granted noble peace
for our body and state,
so grant my soul Thy beneficent Word.
 If this Salvation be ours,
 we shall be blessed here
 and Thine elected there!

5. Recitative and Chorus

But since the foe both day and night
lies awake to harm us
and seeks to destroy our peace,
may it please Thee, O Lord God, to hear us
when we beg Thee, as a holy congregation,
 to trample Satan beneath our feet.
And we shall forever to Thy praise
belong to Thee as Thine elect,
and shall, after suffering and sorrow,
depart from here to great glory.

13 6. Choral

Dein ist allein die Ehre,
 dein ist allein der Ruhm;
 Geduld im Kreuz uns lehre,
 regier all unser Tun,
 bis wir fröhlich abscheiden
 ins ewig Himmelreich,
 zu wahren Fried und Freude,
 den Heil'gen Gottes gleich.
 Indes mach's mit uns allen
 nach deinem Wohlgefallen:
 Solch's singet heut ohn Scherzen
 die christgläubige Schar
 und wünscht mit Mund und Herzen
 ein selig's neues Jahr.

Text: Johannes Herman (1,6); anon. (2-5)

BWV 16**Herr Gott, dich loben wir (1726)****14 1. Coro (Choral)**

Herr Gott, dich loben wir,
 Herr Gott, wir danken dir.
 Dich, Gott Vater in Ewigkeit,
 ehret die Welt weit und breit.

15 2. Recitativo: Bass

So stimmen wir
 bei dieser frohen Zeit
 mit heißer Andacht an
 und legen dir,
 o Gott, auf dieses neue Jahr

6. Chorale

Thine alone is the glory,
 Thine alone is the praise;
 teach us to bear affliction,
 govern all our deeds,
 till we depart in rapture
 into heaven's eternal realm,
 into true peace and joy,
 even as the saints of God.
 Meanwhile, deal with us all
 according to Thy pleasure:
 thus in earnest they sing to you today,
 the faithful Christian throng,
 and wish with voice and spirit
 for a blessed new year.

BWV 16**Lord God, we give Thee praise****1. Chorus (Chorale)**

Lord God, we give Thee praise,
 Lord God, we give Thee thanks.
 All the world, far and wide,
 lauds Thee, God the Father, eternally.

2. Recitativo

Thus shall we raise our song
 on this joyful day
 in ardent worship
 and shall give to Thee,
 O God, for this new year,

das erste Herzensopfer dar.
Was hast du nicht von Ewigkeit
vor Heil an uns getan,
und was muss unsre Brust
noch itzt vor Lieb und Treu verspüren!
Dein Zion sieht vollkommne Ruh,
es fällt ihm Glück und Segen zu;
der Tempel schallt
von Psaltern und von Harfen,
und unsre Seele wallt,
wenn wir nur Andachtsglut in Herz und Munde führen.
Oh, sollte darum nicht ein neues Lied erklingen
und wir in heißer Liebe singen?

16 3. Aria: Bass e Coro

Chor

Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen:
Gottes Güt und Treu
bleibet alle Morgen neu.

Bass

Krönt und segnet seine Hand,
ach so glaubt, dass unser Stand
ewig, ewig glücklich sei.

17 4. Recitativo: Alt

Ach treuer Hort,
beschütz auch fernerhin dein wertes Wort,
beschütze Kirch und Schule,
so wird dein Reich vermehrt
und Satans arge List gestört;
erhalte nur den Frieden
und die beliebte Ruh,
so ist uns schon genug beschieden,
und uns fällt lauter Wohlsein zu.

our heart's first sacrifice.
What hast Thou not done, since time began,
for our salvation?
And how much does our breast
still perceive of Thy love and faith!
Thy Zion beholds perfect peace,
bliss and happiness are its portion;
the temple rings
with the sound of psaltery and harp,
and our soul surges, if we but feel
the fire of worship in our hearts and on our lips.
Ah, should not, therefore, a new song ring out,
and should not we sing in fervent love?

3. Aria and Chorus

Chorus

Let us rejoice, let us be glad:
God's goodness and faith
is renewed each morning.

Bass

If His hand crowns and blesses,
ah, be sure, that we shall
always be content.

4. Recitative

Ah, faithful refuge,
protect as in the past Thy precious Word,
protect both church and school,
that Thy kingdom might increase
and Satan's wicked guile be destroyed;
if Thou but preservest peace
and blessed repose,
our lot, indeed, shall be sufficient,
and we shall have naught but happiness.

Ach! Gott, du wirst das Land
noch ferner wässern,
du wirst es stets verbessern,
du wirst es selbst mit deiner Hand
und deinem Segen bauen.
Wohl uns, wenn wir
dir für und für,
mein Jesus und mein Heil, vertrauen.

18 5. Aria: Tenor

Geliebter Jesu, du allein
sollst meiner Seelen Reichtum sein.
Wir wollen dich vor allen Schätzen
in unser treues Herze setzen,
ja, wenn das Lebensband zerreißt,
stimmt unser gottvergnügter Geist
noch mit den Lippen sehnlich ein:
Geliebter Jesu, du allein
sollst meiner Seelen Reichtum sein.

19 6. Choral

All solch dein Güt wir preisen,
Vater ins Himmels Thron,
die du uns tust beweisen
durch Christum, deinen Sohn,
und bitten ferner dich,
gib uns ein friedlich Jahre,
vor allem Leid bewahre
und nähr uns mildiglich.

*Text: Martin Luther (1); Georg Christian Lehms (2-5);
Paul Eber (6)*

Ah! God, Thou shalt continue
to water this land,
Thou shalt always improve it,
Thou shalt cultivate it with Thy very hand
and very blessing.
Happy us, if we
for evermore
trust Thee, my Jesus, my Saviour.

5. Aria

Beloved Jesus, Thou alone
shalt be my soul's wealth.
We shall, before all other riches,
enthroned Thee in our faithful heart,
yea, when the thread of life breaks,
our spirit shall, content in God,
still sing with fervent lips:
Beloved Jesus, Thou alone
shalt be my soul's wealth.

6. Chorale

We praise Thee for all Thy kindness,
Father on heaven's throne,
that Thou showest us
through Christ, Thy Son,
and beseech Thee now as well
to grant us a peaceful year,
to protect us from all sorrow
and gently to sustain us.

20 1. Coro

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis
an der Welt Ende.

21 2. Aria: Tenor

Herr, so weit die Wolken gehen,
gehst deines Namens Ruhm.

Alles, was die Lippen rührt,
alles, was noch Odem führt,
wird dich in der Macht erhöhen.

22 3. Recitativo: Alt

Du süßer Jesus-Name du,
in dir ist meine Ruh,
du bist mein Trost auf Erden,
wie kann denn mir
im Kreuze bange werden?
Du bist mein festes Schloss und mein Panier,
da lauf ich hin,
wenn ich verfolgt bin.
Du bist mein Leben und mein Licht,
mein Ehre, meine Zuversicht,
mein Beistand in Gefahr
und mein Geschenk zum neuen Jahr.

1. Chorus

According to Thy name, O God, so is Thy praise
unto the ends of the earth.

2. Aria

Lord, as far as the clouds extend,
extends the glory of Thy name.

Everything that moves its lips,
everything that still draws breath
shall exalt Thee in Thy might.

3. Recitative

Thou sweet name of Jesus thou,
in Thee is my repose.
Thou art my solace here on earth,
how can I then
be fearful of the cross?
Thou art my fortress and my banner,
to Thee I run
when I am persecuted.
Thou art my life and my light,
my honour and my faith,
my Helper in distress
and my gift for the New Year.

25 6. Choral

Lass uns das Jahr vollbringen
zu Lob dem Namen dein,
dass wir demselben singen
in der Christen Gemein.
Wollst uns das Leben fristen
durch dein allmächtig Hand,
erhalt dein liebe Christen
und unser Vaterland!
Dein Segen zu uns wende,
gib Fried an allem Ende,
gib unverfälscht im Lande
dein seligmachend Wort,
die Teufel mach zuschanden
hier und an allem Ort!

*Text: Psalm 48:10 (1); Picander (2-5);
Johannes Herman (6)*

6. Chorale

Let us complete this year
in praise of Thy name,
that we may sing to it
in the Christian fold.
Extend our life
through Thine almighty hand,
preserve Thy beloved Christians
and our fatherland!
Turn Thy blessing upon us,
give peace to all around,
give throughout the land
Thy pure and joy-inspiring Word,
destroy all the devils
here and everywhere!

For the Sunday after New Year

CD 2

Epistle I Peter 4:12-19

Gospel Matthew 2:13-23

BWV 153

Schau, lieber Gott, wie meine Feind (1724)

1 1. Choral

Schau, lieber Gott, wie meine Feind,
damit ich stets muss kämpfen,
so listig und so mächtig sind,
dass sie mich leichtlich dämpfen!
Herr, wo mich deine Gnad nicht hält,
so kann der Teufel, Fleisch und Welt
mich leicht in Unglück stürzen.

2 2. Recitativo: Alt

Mein liebster Gott, ach lass dich's doch erbarmen,
ach hilf doch, hilf mir Armen!
Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen,

BWV 153

Behold, dear God, how my enemies

1. Chorale

Behold, dear God, how mine enemies,
with whom I must always battle,
are so cunning and powerful
that they with ease subdue me!
Lord, if Thy grace does not sustain me,
the devil, flesh and world will
plunge me into misery.

2. Recitative

My dearest God, ah, grant me Thy mercy,
ah! help me, help this wretch!
I dwell here among very lions and dragons,

und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit
in kurzer Zeit
den Garaus völlig machen.

3 3. Arioso: Bass

Fürchte dich nicht, ich bin mit dir. Weiche nicht, ich bin
dein Gott; ich stärke dich, ich helfe dir auch durch die
rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

4 4. Recitativo: Tenor

Du sprichst zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh
mir einen Trost in meinen Leiden zu.
Ach, aber meine Plage
vergrößert sich von Tag zu Tage,
denn meiner Feinde sind so viel,
mein Leben ist ihr Ziel,
ihr Bogen wird auf mich gespannt,
sie richten ihre Pfeile zum Verderben,
ich soll von ihren Händen sterben;
Gott! meine Not ist dir bekannt,
die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle;
hilf, Helfer, hilf! Errette meine Seele!

5 5. Choral

Und ob gleich alle Teufel
dir wollten widerstehn,
so wird doch ohne Zweifel
Gott nicht zurücke gehn;
was er ihm fürgenommen
und was er haben will,
das muss doch endlich kommen
zu seinem Zweck und Ziel.

who wish through grim ferocity
to destroy me
without delay.

3. Arioso

Fear thou not; for I am with thee: be not dismayed;
for I am thy God: I will strengthen thee; yea, I will help
thee; yea, I will uphold thee with the right hand of my
righteousness.

4. Recitative

Thou dost comfort me, dear God, in my suffering,
and bring peace to my soul.
But ah! my torment
increases from day to day,
for my enemies are so numerous,
my life is now their aim,
their bows are bent,
they aim their shafts to destroy me,
I shall perish at their hands.
God! my distress is known to Thee,
the whole world becomes for me a den of torment;
help, Helper, help! Save my soul!

5. Chorale

And even though all the devils
were to oppose you,
there would be no question
of God retreating;
what He has undertaken
and what He desires
must finally be accomplished
according to His intent and aim.

6 6. Aria: Tenor

Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter,
wallt, ihr Fluten, auf mich los!
Schlagt, ihr Unglücksflammen,
über mich zusammen,
stört, ihr Feinde, meine Ruh,
spricht mir doch Gott tröstlich zu:
Ich bin dein Hort und Erretter.

7 7. Recitativo: Bass

Getrost! mein Herz,
erdulde deinen Schmerz,
lass dich dein Kreuz nicht unterdrücken!
Gott wird dich schon
zu rechter Zeit erquicken;
muss doch sein lieber Sohn,
dein Jesus, in noch zarten Jahren
viel größere Not erfahren,
da ihm der Wüterich Herodes
die äußerste Gefahr des Todes
mit mörderischen Fäusten droht!
Kaum kömmt er auf die Erden,
so muss er schon ein Flüchtling werden!
Wohlan, mit Jesu tröste dich
und glaube festiglich:
Denjenigen, die hier mit Christo leiden,
will er das Himmelreich bescheiden.

6. Aria

Rage, then, rage, afflictions' storms,
sweep down, you waters, onto me!
Engulf me,
you flames of misfortune,
disturb, O enemies, my repose,
for God speaks to me consolingly:
I am your refuge and Redeemer.

7. Recitative

Fear not, O heart,
endure your pain,
let your affliction not crush you!
God will restore you
at the right time;
His dear Son, your Jesus, suffered,
after all, when still young,
much greater affliction,
when the raging tyrant Herod
threatened Him with the greatest peril – death –
with his murderous fists!
Hardly had He come to earth,
than He was forced to flee!
So be it! Take comfort with Jesus
and believe steadfastly:
Christ shall bestow the kingdom of heaven
on all who suffer here with Him.

8 8. Aria: Alt

Soll ich meinen Lebenslauf
unter Kreuz und Trübsal führen,
hört es doch im Himmel auf.
Da ist lauter Jubilieren,
daselbst verwechselt mein Jesus das Leiden
mit seliger Wonne, mit ewigen Freuden.

9 9. Choral

Drum will ich, weil ich lebe noch,
das Kreuz dir fröhlich tragen nach;
mein Gott, mach mich darzu bereit,
es dient zum Besten allezeit!

Hilf mir, mein Sach recht greifen an,
dass ich mein' Lauf vollenden kann,
hilf mir auch zwingen Fleisch und Blut,
für Sünd und Schanden mich behüt!

Erhalt mein Herz im Glauben rein,
so leb und sterb ich dir allein;
Jesu, mein Trost, hör mein Begier,
O mein Heiland, wär ich bei dir!

*Text: David Denicke (1); Isaiah 41:10 (3);
Paul Gerhardt (5); Martin Moller (9); anon. (2,4,6-8)*

8. Aria

Though I live my life
full of affliction and sorrow,
it shall cease in heaven.
There is naught but jubilation,
there Jesus exchanges suffering
for blessed rapture and eternal joy.

9. Chorale

Thus shall I, because I still live,
happily bear my cross and follow Thee;
my God, prepare me for this,
the cross will always serve me well!

Help me to set about my task
that I can bring my life to a close,
help me to conquer flesh and blood,
protect me from sin and shame!

Keep my heart pure in faith,
and I shall live and die in Thee alone;
Jesus, my comfort, hear my pleading,
O my Saviour, could I but be with Thee!

Dialogus

10 1. Aria: Bass con Choral: Sopran

Ach Gott, wie manches Herzeleid
Nur Geduld, Geduld, mein Herze,
begegnet mir zu dieser Zeit!
es ist eine böse Zeit!

Der schmale Weg ist Trübsals voll,
Doch der Gang zur Seligkeit
den ich zum Himmel wandern soll.
führt zur Freude nach dem Schmerze.
Nur Geduld, Geduld, mein Herze,
es ist eine böse Zeit!

11 2. Recitativo: Bass

Verfolgt dich gleich die arge Welt,
so hast du dennoch Gott zum Freunde,
der wider deine Feinde
dir stets den Rücken hält.
Und wenn der wütende Herodes
das Urteil eines schmähen Todes
gleich über unsern Heiland fällt,
so kommt ein Engel in der Nacht,
der lässet Joseph träumen,
dass er dem Würger soll entfliehen
und nach Ägypten ziehen.
Gott hat ein Wort, das dich vertrauend macht.
Er spricht: Wenn Berg und Hügel niedersinken,
wenn dich die Flut des Wassers will ertrinken,
so will ich dich doch nicht verlassen noch versäumen.

Dialogue

1. Aria with Chorale

Ah God, what deep affliction
Patience, patience, O my heart,
befalls me at this time!
these are bad times!

The narrow path is full of sorrow
Yet the path to salvation
on which I must go to Heaven.
leads to joy after pain.
Patience, patience, O my heart,
these are bad times!

2. Recitative

Though the wicked world persecutes you,
you still have God as a friend,
who, in the face of your foes,
will always support you.
And even though furious Herod
sentenced our Saviour
to shameful death,
there came an angel in the night
and sent a dream to Joseph,
that He should escape the butcher
and flee into Egypt.
God's Word gives you confidence.
He saith: when hills and mountains crumble,
when flood waters submerge you,
I shall neither leave you nor forsake you.

12 3. Aria: Sopran

Ich bin vergnügt in meinem Leiden,
denn Gott ist meine Zuversicht.
Ich habe sichern Brief und Siegel,
und dieses ist der feste Riegel,
den bricht die Hölle selber nicht.

13 4. Recitativo: Sopran

Kann es die Welt nicht lassen,
mich zu verfolgen und zu hassen,
so weist mir Gottes Hand
ein andres Land.
Ach! könnt es heute noch geschehen,
dass ich mein Eden möchte sehen!

14 5. Aria: Bass con Choral: Sopran

Ich hab vor mir ein schwere Reis
Nur getrost, getrost, ihr Herzen,
zu dir ins Himmels Paradeis,
hier ist Angst, dort Herrlichkeit!
da ist mein rechtes Vaterland,
Und die Freude jener Zeit
daran du dein Blut hast gewandt.
überwieget alle Schmerzen.
Nur getrost, getrost, ihr Herzen,
hier ist Angst, dort Herrlichkeit!

Text: Martin Moller (1); Martin Behm (5); anon. (2-4)

3. Aria

I am content in my suffering,
for God is my reassurance.
I have a trustworthy seal and charter,
and this is the solid bolt
that Hell itself cannot break.

4. Recitative

Though the world cannot refrain
from persecuting and hating me,
God's hand reveals to me
another land.
Ah, could it but come to pass today
that I might behold my Eden!

5. Aria with Chorale

I have a difficult journey to go
Be consoled, consoled, O hearts,
to reach Thee in heaven's paradise;
here is fear, there glory reigns!
that is my true fatherland,
And the joy of that day
for which Thou hast shed Thy blood.
outweighs all pain.
Be consoled, consoled, O hearts,
here is fear, there glory reigns!

*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*

Gabriele Cassone *horn, trumpet*

To play Bach conducted by John Eliot Gardiner in Berlin on New Year's Day 2000 was, for me, a dream come true! But at the same time I was very apprehensive about the instrumental problems presented by some of the scores: rarely performed in our own time, and still less with instruments bearing any resemblance to those originally used, they had always fascinated me. For example, Bach's *corno da tirarsi*, the details of which are still a mystery, or the parts for *corno acuto*, which rely on the player's ability to extend the instrument's range upwards. I found studying the parts under John Eliot's direction and researching suitable instruments completely absorbing, and this process continued throughout the year until the final concert in New York. Among the musicians there was a tremendous spirit of collaboration, and the awareness of being part of such an important undertaking was deeply felt by us all.

Nearly nine years later, the memory of being able to take my family with me to several events in the course of the Pilgrimage is still very vivid. The whole family remembers Lübeck, Leipzig, Berlin and New York, and can recall the travel, rehearsals, concerts, visits to places connected with Bach, the museums, parties with the orchestra and above all the music and the wonderful choir they heard when they were with me. All this transformed our own family relationships, and performing became not just my work but a mission on which I felt truly supported and appreciated for the effort to give my best.

My impression of Berlin was of an enormous building-site in the process of turning the city into a metropolis of ultra-modern architecture,

the setting for a new social, economic and artistic way of life – while we were on a journey into the past accompanied by the music of Bach. Knowing that the tour would take us to many of the churches built in Bach's own time, and that we would be playing music that would have seemed incredibly new to his musicians, it felt as though we were celebrating the onward march of life itself, and that it was this that made the music immortal.

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 17: Berlin

CD 1 69:26 For New Year's Day

Lobe den Herrn, meine Seele II BWV 143
Jesu, nun sei gepreiset BWV 41
Herr Gott, dich loben wir BWV 16
Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm BWV 171

Ruth Holton *soprano*, Lucy Ballard *alto*
Charles Humphries *alto*, James Gilchrist *tenor*
Peter Harvey *bass*

CD 2 26:28 For the Sunday after New Year

Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153
Ach Gott, wie manches Herzeleid II BWV 58

Ruth Holton *soprano*, Sally Bruce-Payne *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Gethsemanekirche, Berlin, 1 & 2 January 2000



Soli Deo Gloria

Volume 17 SDG 150
© 2008 Monteverdi Productions Ltd
© 2008 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01502 3