

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 72:02 For the Fifteenth Sunday after Trinity

Warum betrübst du dich, mein Herz? BWV 138
Was Gott tut, das ist wohlgetan II BWV 99
Jauchzet Gott in allen Landen! BWV 51
Was Gott tut, das ist wohlgetan III BWV 100

Malin Hartelius *soprano*, William Towers *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Unser Lieben Frauen, Bremen, 28/9/2000

The Monteverdi Choir
Sopranos
Angela Kazimierczuk
Charlotte Mobbs
Angharad Gruffydd Jones
Elin Manahan Thomas
Gill Ross
Donna Deam

Altos
Margaret Cameron
Richard Wyn Roberts
David Clegg
William Towers

Tenors
Rory O'Connor
Nicolas Robertson
Peter Butterfield

Basses
Simon Oberst
Richard Savage
Michael McCarthy

The English
Baroque Soloists

First Violins
Maya Homburger
Anne Schumann
Penelope Spencer
Roy Mowatt
Deirdre Ward

Second Violins
Adrian Butterfield
Rebecca Livermore
Hildburg Williams
Desmond Heath

Violas
Clare Barwick
Colin Kitching
Penelope Veryard

Cellos
Åsa Åkerberg
Catherine Rimer
Double Bass
Cecelia Bruggemeyer

Flute
Marten Root

Oboes
Michael Niesemann
Mark Baigent

Bassoon
Alastair Mitchell

Trumpet
Niklas Eklund

Cornetto
Michael Harrison

Horns
Mark Bennett
Gavin Edwards

Timpani
David T. Corkhill

Harpsichord
Alastair Ross

Organ
Howard Moody

The Bach Cantata Pilgrimage

On Christmas Day 1999 a unique celebration of the new Millennium began in the 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

Sopranos

Donna Deam

Katharine Fuge

Elin Manahan Thomas

Belinda Yates

Suzanne Flowers

Emma Preston-Dunlop

Altos

Richard Wyn Roberts

Charles Humphries

Robin Tyson

Carol Hall

Tenors

Nicolas Robertson

Andrew Busher

Paul Tindall

Basses

Julian Clarkson

Thomas Guthrie

Michael McCarthy

Geoffrey Davidson

The English

Baroque Soloists

First Violins

Maya Homburger

Nicolette Moonen

Anne Schumann

Sarah Bealby-Wright

Roy Mowatt

Second Violins

Peter Lissauer

Hetty Wayne

Alison Townley

Hildburg Williams

Violas

Annette Isserlis

Rosemary Nalden

Colin Kitching

Cellos

Rainer Zipperling

Catherine Rimer

Double Bass

Cecelia Bruggemeyer

Flutes

Rachel Beckett

Marion Scott

Oboes

Michael Niesemann

James Eastaway

Bassoon

Nathaniel Harrison

Trumpet

Mike Harrison

Harpsichord

Silas Standage

Organ

Ian Watson

CD 2 73:02

For the Sixteenth Sunday after Trinity

Komm, du süße Todesstunde BWV 161

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende? BWV 27

Liebster Gott, wenn werd ich sterben? BWV 8

Christus, der ist mein Leben BWV 95

Katharine Fuge *soprano*, Robin Tyson *alto*

Mark Padmore *tenor*, Thomas Guthrie *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage

Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, 7/10/20

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

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

The Recordings

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

Cantata BWV 51 was endowed
by Sir Edwin and Lady Nixon
under the Endow a Cantata
scheme.

Recorded live at Unser
Lieben Frauen, Bremen,
on 28 September 2000 (CD 1)
and Santo Domingo de Bonaval,
Santiago de Compostela,
on 7 October 2000 (CD 2), as part
of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineer: Everett Porter
Recording engineers:
Matthijs Ruijter, Rob Aarden
(Eurosound) (CD 1);
Thijs Hoekstra, Mario Nozza
(Eurosound) (CD 2)
Tape editor: Sebastian Stein
Edition by Reinhold Kubik
published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer:
Isabella de Sabata

Cover: Pakistan, 1985
© 1999 Steve McCurry
Series design: Untitled
Photo p.6 by Steve Forrest
Photos pp. 8 & 10
by Catherine Rimer
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2005 The copyright in this
sound recording is owned by
Monteverdi Productions Ltd
© 2005 Monteverdi
Productions Ltd
P.O. Box 46876
London SW11 2YD
www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 8: Bremen / Santiago

CD 1 72:02 For the Fifteenth Sunday after Trinity

Warum betrübst du dich, mein Herz? BWV 138

- 1 (5:02) 1. *Coro (Choral) e Recitativo: Alto, Tenor* Warum betrübst du dich, mein Herz?
- 2 (0:53) 2. *Recitativo: Bass* Ich bin veracht'
- 3 (3:14) 3. *Choral e Recitativo: Soprano, Alto* Er kann und will dich lassen nicht
- 4 (0:58) 4. *Recitativo: Tenor* Ach, süßer Trost!
- 5 (4:27) 5. *Aria: Bass* Auf Gott steht meine Zuversicht
- 6 (0:20) 6. *Recitativo: Alto* Ei nun!
- 7 (2:09) 7. *Choral* Weil du mein Gott und Vater bist

Was Gott tut, das ist wohlgetan II BWV 99

- 8 (4:14) 1. *Coro (Choral)* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 9 (0:57) 2. *Recitativo: Bass* Sein Wort der Wahrheit stehet fest
- 10 (5:24) 3. *Aria: Tenor* Erschüttre dich nur nicht, verzagte Seele
- 11 (0:57) 4. *Recitativo: Alto* Nun, der von Ewigkeit geschlossene Bund
- 12 (4:21) 5. *Aria (Duetto): Soprano, Alto* Wenn des Kreuzes Bitterkeiten
- 13 (0:50) 6. *Choral* Was Gott tut, das ist wohlgetan

Jauchzet Gott in allen Landen! BWV 51

- 14 (4:07) 1. *Aria: Soprano* Jauchzet Gott in allen Landen!
- 15 (2:09) 2. *Recitativo: Soprano* Wir beten zu dem Tempel an
- 16 (4:31) 3. *Aria: Soprano* Höchster, mache deine Güte
- 17 (3:39) 4. *Choral: Soprano* Sei Lob und Preis mit Ehren
- 18 (2:10) 5. *Aria: Soprano* Alleluja!

Was Gott tut, das ist wohlgetan III BWV 100

- 19 (4:19) 1. *Coro* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 20 (3:03) 2. *Duetto: Alto, Tenor* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 21 (4:43) 3. *Aria: Soprano* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 22 (3:09) 4. *Aria: Bass* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 23 (3:52) 5. *Aria: Alto* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 24 (1:55) 6. *Choral* Was Gott tut, das ist wohlgetan

CD 2 73:02 For the Sixteenth Sunday after Trinity

Komm, du süße Todesstunde BWV 161

- 1 (6:05) 1. *Aria: Alto con Choral* Komm, du süße Todesstunde
- 2 (1:57) 2. *Recitativo: Tenor* Welt, deine Lust ist Last
- 3 (6:25) 3. *Aria: Tenor* Mein Verlangen
- 4 (2:28) 4. *Recitativo: Alto* Der Schluss ist schon gemacht
- 5 (3:06) 5. *Coro* Wenn es meines Gottes Wille
- 6 (1:27) 6. *Choral* Der Leib zwar in der Erden

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende? BWV 27

- 7 (4:45) 1. *Coro e Recitativo: Soprano, Alto, Tenor* Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?
- 8 (0:50) 2. *Recitativo: Tenor* Mein Leben hat kein ander Ziel
- 9 (4:13) 3. *Aria: Alto* Willkommen! will ich sagen
- 10 (0:41) 4. *Recitativo: Soprano* Ach, wer doch schon im Himmel wär!
- 11 (2:37) 5. *Aria: Bass* Gute Nacht, du Weltgetümmel!
- 12 (1:15) 6. *Choral* Welt, ade! Ich bin dein müde

Liebster Gott, wenn werd ich sterben? BWV 8

- 13 (6:13) 1. *Coro* Liebster Gott, wenn werd ich sterben?
- 14 (4:23) 2. *Aria: Tenor* Was willst du dich, mein Geist, entsetzen
- 15 (0:55) 3. *Recitativo: Alto* Zwar fühlt mein schwaches Herz
- 16 (4:55) 4. *Aria: Bass* Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!
- 17 (1:02) 5. *Recitativo: Soprano* Behalte nur, o Welt, das Meine!
- 18 (1:10) 6. *Choral* Herrscher über Tod und Leben

Christus, der ist mein Leben BWV 95

- 19 (4:53) 1. *Coro (Choral) e Recitativo: Tenor* Christus, der ist mein Leben
- 20 (0:51) 2. *Recitativo: Soprano* Nun, falsche Welt!
- 21 (1:52) 3. *Choral: Soprano* Valet will ich dir geben
- 22 (0:37) 4. *Recitativo: Tenor* Ach, könnte mir doch bald so wohl geschehn
- 23 (7:21) 5. *Aria: Tenor* Ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde
- 24 (1:23) 6. *Recitativo: Bass* Denn ich weiß dies
- 25 (1:08) 7. *Choral* Weil du vom Tod erstanden bist



Introduction
John Eliot Gardiner

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

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

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

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

Cantatas for the Fifteenth Sunday after Trinity



Unser Lieben Frauen, Bremen

With two feasts occurring so close together in 2000 – St Michael Archangel (29 September) and Trinity 15 (1 October) – and our pilgrimage finances ever more strained, we took advantage of an offer of two concerts from the Bremen Musikfest. Bremen, the once wealthy trading port in northwestern Germany, had been the scene of a prolonged and bloody stand-off between the two ill-tempered forms of Protestantism in the sixteenth century – mainly merchant class Calvinists and aristocrat-led Lutherans. For us the offer meant that we were able to perform (and record) our two concerts in a single venue (the church of Unser Lieben Frauen), then repeat the two programmes in the Franciscan abbey of Neviges and, on Trinity 15 itself, in Bonn's Münster-Basilika.

Some of Bach's cantata music contains more darkness than light; but in the case of those cantatas that he composed for Trinity 15 it is a deep, rich darkness with shafts of light that are both subtle and brilliant. BWV 138 **Warum betrübst du dich** is a case in point: a poignant work from Bach's first Leipzig cycle, it charts the beleaguered Christian's journey from profound distress of mind and soul, punctuated by (choral) injunctions to hold fast, to an eventual solidity of faith. The cantata's structure has come in for some harsh criticism: Philipp Spitta (1881) found it unintelligible that 'two chorale movements treated in various ways [should] follow consecutively' (but why not?), while Albert Schweitzer (1911) felt 'that Bach had set to work on it without any very clear plan'. I found that these strictures largely disappear in performance. There is no question that BWV 138 is a highly original, experimental work, one that is simultaneously archaic, especially in the motet-like writing in Nos 1 and 2 (which put one in mind of his early Mülhausen and Weimar pieces), and modern in Bach's way of grappling with three successive stanzas of a sixteenth-century chorale, in anticipation of the chorale-based cantatas of his second Leipzig cycle. It is a clever device which allows him to pile on the tension between anxiety (the solo recitative interjections) and belief (the choral delivery of the hymn stanzas). The cantata's turning-point occurs midway – a dawning realisation that God *will* come to the believer's rescue (in No.3), with an outspoken declaration of trust in His providential care (in No.4). The elaborate fantasia in 6/8 for the final chorale is a perfect – and well-planned – counterbalance to the gloom and distress of the opening movements.

Jauchzet Gott BWV 51, one of the very few genuinely popular of Bach's surviving cantatas, seems never to lose its glitter and charm – provided, of course, that there is a soprano and a trumpeter equal to its ferocious technical demands (which was certainly the case here with the two Swedes, Malin Hartelius and Niklas Eklund). For all the brilliance of the outer trumpet-centred movements, I find that it is the inner movements which have the greater musical appeal – the *accompagnato* (No.2) and the heavenly 12/8 'Höchster, mache deine Güte'. Is it too fanciful to discern Bach's tender feelings for his second wife Anna Magdalena in this music? She was an extremely accomplished *Kammersängerin*, with whom he may have performed this work at the Weissenfels court some time in the 1730s.

Although they have successive BWV numbers, Bach's first and third settings of Samuel Rodigast's hymn **Was Gott tut, das ist wohlgetan** are separated by at least a decade, and their points of difference are as intriguing as their shared material (for example, the addition of two *corni da caccia* and timpani in BWV 100 to the string band with flute and oboe d'amore in BWV 99). In the earlier version, Bach provides just a single aria (No.3), for tenor with flute obbligato. It describes the bitter taste of the 'cross's cup' and how God 'can pour no fatal poison for you even though its sweetness lies concealed'. A chromatic ascent in both flute and voice suggests the bitter-tasting liquid (you can almost sense it gurgling through the veins) and then the balm provided by God 'the wise physician'. It is followed by a quintet (No.5) for soprano and alto with flute, oboe d'amore and continuo depicting the heavy tread to Calvary.

In performance it seemed like a return to those woe-begone Epiphany and Lenten themes – the 'bitter sorrows of the cross' struggling with the weakness of the flesh. You cannot but sense the 'unerträglich' (unbearable) enormity of the weight of the cross and the hollow victory of those who give up midway. It is a salutary piece of musical sermonising, but still a bitter pill to swallow amid the cheerier admonitions of the opening chorus and closing chorale.

In his third version (BWV 100), which was first performed in Leipzig in 1734, Bach continues the words of the opening chorale unaltered through all six verses while managing never to repeat himself musically nor to allow the hymn tune to outlive its welcome. You sense Bach either responding to criticism ('Why do you make your cantatas so complicated? Couldn't you restrict them to a single theological theme?') or setting himself a new challenge, to provide maximum variety within the constraints of the verse form. The four middle movements are hugely challenging and gripping, without a single recitative to break up the pattern. An alto/tenor duet (No.2), demanding giant lungs and firm control of coloratura, is followed by a *siciliano* for soprano and flute obbligato (No.3) – probably the most technically challenging of all Bach's flute obbligati, with its *roulades* of twenty-four successive demisemiquavers per bar. Then comes a jaunty bass aria accompanied by full strings with lilted syncopations (No.4), and a glorious 12/8 aria for alto with oboe d'amore (No.5) – lyrical and soothing. Bach rounds off the cantata with a repeat (No.6) of the setting we first performed on Trinity 1 (BWV 75), but this time with added horns and timpani.

Cantatas for the Sixteenth Sunday after Trinity



Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela Northern Galicia was bathed in warm autumn sunshine with cloudless skies as we flew in to the most famous pilgrimage site of all. The four cantatas for Trinity 16 draw their inspiration from the Gospel story of the raising of the widow of Nain's son. All four – BWV 161, 27, 8 and 95 – articulate the Lutheran yearning for death, and all but one feature the tolling of 'Leichenglocken', funerary bells. Yet for all their unity of theme, there is immense diversity of texture, structure and mood, and together they make a satisfying and deeply moving quartet – music that is both healing and uplifting.

It was a delight to be able to revive BWV 161 **Komm, du süße Todesstunde**, that astonishing cantata from Bach's Weimar years, barely two and

a half months after we had given it in Iona Abbey on Bach's death-day (28 July). Whereas there it had been the pastoral textures that had made the strongest impression, no doubt because of the way they fitted so perfectly with the island landscape, here it was the heart-tugging beauty of the tenor aria 'Mein Verlangen' (No.3), with its sensual string textures, which was most moving, especially as sung by Mark Padmore.¹

With two of its movements in triple time (Nos.3 and 5), BWV 161 seems to be setting a pattern for Bach's later cantatas dealing with the call of death – or is this quite by chance? Could this be a deliberate device to lull and soothe the grieving heart? Three of the four main movements in BWV 95 are in triple metre. So too is the magical opening chorus of BWV 27 **Wer weiß, wie nahe mir mein Ende**, an elegiac lament into which Bach has woven the modal tune linked to Georg Neumark's hymn 'Wer nur den lieben Gott lässt walten', which seemed to make such a deep impression on performers and listeners alike every time it surfaced along our pilgrimage route. The passage of time is suggested here by the slow pendulum strokes in the bass of the orchestra; against this the downward falling figure in the upper strings and a poignant broken theme in the oboes provide the backcloth for the haunting chorale melody, interlaced with contemplative recitative. Even the harpsichord obbligato and continuo line of the chirpy alto aria (No.3) seem to be imbued with the spirit of measured time (heard here in the percussive articulation of the harpsichord keys), a recurrent feature in these death-knell cantatas. The bass aria in G minor (No.5) shows a strong kinship with Peter's

aria of denial 'Ach mein Sinn' in Bach's *St John Passion*, at least in its valedictory opening bars. Then it erupts in animated imitation of the 'world's turmoil', which the departing soul will gladly leave behind. The vigorous writing for strings here, an updating of Monteverdi's *stilo concitato*, is not Bach's only nod to the past. For the closing chorale (No.6), most unusually, he quotes almost unaltered a predecessor's composition, Johann Rosenmüller's five-part 'Welt, ade! ich bin dein müde', which was first printed in Leipzig in 1652. It feels utterly appropriate. Perhaps Bach, matchless as he was at setting chorales, felt that on this occasion there was nothing here that could be bettered.

The opening movement of BWV 8 **Liebster Gott, wenn werd ich sterben?** is an extraordinary tableau in sound. It consists of almost continuous semiquaver movement in 12/8 in E major for the two oboes d'amore over a muted staccato quaver accompaniment by the upper strings, pizzicato in the bass. Soaring above this is the high chiming of the flute, playing out of its normal range.² There is something Brahmsian in the oboe-writing, but something too of Berlioz and *L'Enfance du Christ* in the instrumentation and some of the harmonic progressions, while the entry of the hymn-tune sung by the sopranos (doubled by cornetto) has an almost fairground swing. There is an elegiac and iridescent tenderness to this whole movement which gives it its special allure. The funeral bells return (at least by inference) in the detached quavers of the tenor aria (No.2) with the words 'wenn meine letzte Stunde schlä-ä-ä-ä-ä-gt', and in the pizzicato continuo. This is beautifully balanced by the bass aria (No.4), an optimistic

affirmation of trust in Jesus' summons to a better life. Here Bach provides singer, flute and strings with unabashed dance music, a 12/8 *gigue* in A major with some of the swagger and ebullience of the finale from the sixth Brandenburg concerto.

I was so pleased to be performing BWV 95 **Christus, der ist mein Leben** at last, a cantata I first heard in the late 60s in a Karl Richter performance. I had been struck then and since by the fascinating and utterly original combination of 'corno' (which some scholars think to mean 'cornetto') and oboes. In the second part of the opening chorus Bach locks them together in a combative tussle to introduce Luther's paraphrase of the *Nunc Dimittis*. Jazz trumpets, I'd thought then, and there is indeed something of a jam session feel to this passage, but in fact we have no idea precisely what instrument Bach intended here. When performed on the archaic cornetto it involves the player in elaborate and treacherous cross-fingerings, which inhibits the projection of sound. So, bravely, Mike Harrison brought along his German *ventiltrompete* in C as an alternative, if anachronistic, solution. It sounded fabulous. Ultimately it is not the form, make or date of the instrument that guarantees conviction, but the skill and imagination of the player, and Mike managed to make it sound credibly cornetto-like in timbre. There was a real frisson to his dialogue with the oboes in the Santiago performance, in which one could sense the final struggle between the forces of life and death before the soul at last reaches its longed-for destination. It put me in mind of the climax of John Bunyan's *Pilgrim's Progress* when Christian 'passed over, and the trumpets sounded for him on the other side'.

You cannot avoid being struck in this cantata by Bach's most unusual use of four successive funeral hymns as the supporting pillars of his structure, giving encouragement to the (tenor) believer as he contemplates his death. The rather muscular Christianity of the syncopated opening exchanges between paired oboes and violins, pulsating with vitality, paves the way for the first triple-rhythm chorale which dissolves at the word 'Sterben' (to die), a voice-by-voice entry building up a diminished seventh chord, coming to a rest, before re-exploding with '...ist mein Gewinn' (is my reward). This culminates with the line 'mit Freud fahr ich dahin' as the connecting link to the next chorale, Luther's paraphrase of the *Nunc Dimittis*. Linking the two chorale statements is a triple metre arioso for tenor, 'Mit Freuden, ja, mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden'. This breaks up into segments of free rhythm – and here Bach is highly experimental in the way he holds them in check by interjecting fragments of the opening syncopated motif: you gain the impression of a succession of 7/4 bars. At its climax the tenor sings unaccompanied 'Mein Sterbelied ist schon gemacht...' – silence – '...ach dürft ich's' (sung with astonishing pathos by Mark Padmore), 'ach dürft ich's heute singen!'. With no break whatsoever the dialogue between 'corno' and oboes mentioned above now introduces the second chorale, Luther's ebullient 'Mit Fried und Freud'. At its conclusion the soprano soloist rushes in with the exclamation, 'Nun, falsche Welt! nun hab ich weiter nichts mit dir zu tun' which leads, also without a break, into a captivating arched melody, 'Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt', and then, via a secco recitative for tenor, to the only true aria in this

cantata, the mesmerising 'Ach, schlage doch bald' with its pizzicato 'Leichenglocken'.

After the concert there was big dissension in the hotel bar as to the meaning and imagery suggested by the 'Leichenglocken'. Some insisted that the high-repeated quavers of the flute in BWV 161 (No.4) and in BWV 8 (No.1) symbolise the high pitched funeral bells associated with infant death. One member of our team was convinced that the music in BWV 95 (No.5) represents the workings of a clock, the tenor waiting for the chiming of his final hour while the strings imitate the clock's mechanical ticking. The oboes imitate the wheel mechanism which on the stroke of twelve grinds to a halt – just as time seems to do when you are impatient. The second oboe's echo (in bar 4) nudges the clock around by pulling on the counter-weight thus setting the clock in motion once more. Ingenious and plausible...

One cannot help wondering whether the vivid memory of a recent death in the family guided Bach while he was composing these pieces. Was it possibly an inner preparation for the likely death of a frail child that inspired in him this succession of compositions based on faith and trust, so child-like in their simplicity? His daughter Christiane Sophia (b.1723) was indeed weakly and was to die on 29 June 1726 – just a few months before he sat down to compose BWV 27.

© John Eliot Gardiner 2004

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

1. In Iona we performed the cantata in its original Weimar version of 1715/6 with the strings playing in C, but tuned at A=466 (almost a tone higher than what is considered to be standard Leipzig pitch of A=415) and recorders reading in E flat at low French pitch to sound in C at the high Weimar pitch. Here in Santiago, since it was being performed cheek-by-jowl with three Leipzig cantatas, we opted to reconstruct Bach's Leipzig version (some time between 1737 and 1746), performing it in D major at A=415.

2. Although when Bach revived the cantata in 1746-7 he transposed it down a tone in D, well within the range of the transverse flute, in this earlier version we felt the most likely and appropriate instrument was a 'sixth flute' – a recorder written in D but sounding in E.

Biographies

Sir John Eliot Gardiner is one of the most versatile conductors of our time. Acknowledged as a key figure in the early music revival, he is the founder and artistic director of the Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique. The extent of John Eliot Gardiner's repertoire is illustrated in over 250 recordings made for major European record companies, which have received numerous international awards. Over the years Gardiner has won more Gramophone awards than any other artist. His latest recording with the Monteverdi Choir, *Santiago a Cappella*, is a collection of Spanish, French and Portuguese polyphony.

Alongside activities with his own ensembles, John Eliot Gardiner appears regularly as guest conductor with the most important European symphony orchestras and opera houses. He has received many personal honours, including a CBE and France's Commandeur dans l'Ordre des Arts and des Lettres. In 1998 he was knighted for his services to music.

Among the first non-collegiate choirs to achieve international acclaim in the 60s and 70s, forty years on the **Monteverdi Choir** is still widely considered the gold standard for chamber choirs worldwide. Its repertoire spans nine centuries, from the twelfth-century Codex Calixtinus to contemporary composers, in concert as well as on the opera stage and on many award-winning recordings. The Bach Cantata Pilgrimage in 2000 was the choir's most

ambitious project to date, and an opportunity for several of its members to establish their solistic credentials.

The English Baroque Soloists were formed in 1978 to perform music from the seventeenth and eighteenth centuries on period instruments. The orchestra has made over one hundred recordings, from sacred music by Bach, Handel, Haydn and Monteverdi to Mozart operas, and is now considered one of the world's leading period-instrument ensembles. Invitations abroad have included such prestigious venues as La Scala, Milan, the Philharmonie Hall in Berlin, the Châtelet in Paris, New York's Lincoln Center, the Sydney Opera House, Amsterdam's Concertgebouw, St Mark's, Venice and the Salzburg Festival.

Einleitung John Eliot Gardiner

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

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

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

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

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

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

Kantaten für den 15. Sonntag nach Trinitatis

Da im Jahr 2000 zwei Feiertage so dicht aufeinander folgten – Erzengel Michael (29. September) und der 15. Sonntag nach Trinitatis (1. Oktober) – und die Finanzlage unserer ‚Cantata-Pilgrimage‘-Projektes angespannter denn je war, machten wir von dem Angebot Gebrauch, beim Musikfest Bremen zwei Konzerte aufzuführen. Die einst wohlhabende Hafenstadt Bremen war im 16. Jahrhundert Schauplatz einer langen blutigen und ausweglosen Auseinandersetzung zwischen den missgestimmten Anhängern beider Ausprägungen des Protestantismus – den Calvinisten, die vorwiegend dem Kaufmannsstand angehörten, und den Lutheranern unter der Führung des Adels. Für uns bedeutete das Angebot, dass wir unsere beiden Konzerte an einem einzigen Ort (in der Kirche Unser Lieben Frauen) aufführen (und einspielen) und beide Programme dann in der Franziskanerabtei Neviges und – am 15. Sonntag nach Trinitatis – in der Bonner Münsterbasilika wiederholen konnten.

Ein Teil der Kantatenmusik Bachs enthält mehr Dunkelheit als Licht; in den Kantaten jedoch, die er für den 15. Sonntag nach Trinitatis komponiert hat, wird eine tiefe, satte Dunkelheit von zartem Lichtglanz durchflutet. BWV 138 **Warum betrübst du dich**, ein herzerreißendes Werk aus Bachs erstem Leipziger Zyklus, ist dafür ein typisches Beispiel: Es schildert, unterbrochen von aufmunternden Rufen des Chores, standhaft zu bleiben, die Reise des bekümmerten

Christen aus tiefer Verzweiflung zur Festigkeit im Glauben. Die Form der Kantate wurde heftig kritisiert. Philipp Spitta (1881) vermochte nicht einzusehen, dass zwei auf unterschiedliche Weise angelegte Choralsätze aufeinander folgten (warum eigentlich nicht?), während Albert Schweitzer (1911) die Meinung vertrat, Bach habe ohne einen sehr klaren Plan zu komponieren begonnen. Ich fand, dass dergleichen heftige Kritik nicht mehr angemessen ist, sobald das Werk aufgeführt wird. Es steht außer Frage, dass BWV 138 eine ausgesprochen originelle, neue Möglichkeiten auslotende Komposition ist, zum einen altertümlich, vor allem in dem motettenartigen Satz in den Nummern 1 und 2 (die an seine frühen Stücke aus Mülhausen und Weimar erinnern), und gleichzeitig modern in der Weise, wie Bach drei aufeinander folgende Strophen eines Chorals aus dem 16. Jahrhundert in den Griff bekommt und dabei den auf Chorälen basierenden Satz der Kantaten aus seinem zweiten Leipziger Zyklus vorwegnimmt. Es ist ein kluger Kunstgriff, der ihm die Möglichkeit gibt, zwischen Angst (den rezitativischen Einwüfen des Solisten) und Glauben (den vom Chor dargebotenen Choralversen) die Spannung aufzubauen. Die Kantate gelangt nach halber Wegstrecke zu ihrem Wendepunkt – dem Gläubigen beginnt die Vorstellung zu dämmern, dass Gott zu seiner Rettung kommen *wird* (in Nr. 3), und er äußert sein Vertrauen in die göttliche Fürsorge (in Nr. 4). Die kunstvoll ausgestaltete Fantasia im 6/8-Takt des Schlusschorals bietet ein perfektes – und wohlkalkuliertes – Gegengewicht zu der düsteren und bekümmerten Stimmung der Anfangssätze.

Jauchzet Gott BWV 51, von den uns erhaltenen Kantaten Bachs eine der sehr wenigen, die wirklich

populär wurden, scheint nie ihren gleißenden Charme zu verlieren – vorausgesetzt allerdings, Sopran und Trompete sind den gewaltigen technischen Anforderungen gewachsen (was hier auf die beiden Schweden, Malin Hartelius und Niklas Eklund, mit Sicherheit zutrifft). Bei aller Brillanz der Ecksätze, die der Trompete den ersten Rang einräumen, sind meiner Meinung nach die Binnensätze – das *Accompagnato* (Nr. 2) und die himmlische Aria ‚Höchster, mache deine Güte‘ im 12/8-Takt – von musikalisch größerem Reiz. Wäre es zu weit hergeholt, in dieser Musik Bachs zärtliche Gefühle gegenüber seiner zweiten Frau zu entdecken? Sie war eine arrivierte Kammersängerin, und mit ihr hat er möglicherweise in den 1730er Jahren das Werk am Weißenfelser Hof aufgeführt.

Obwohl Bachs Vertonungen des Choraltexes **Was Gott tut, das ist wohlgetan** von Samuel Rodigast aufeinander folgende BWV-Nummern haben, liegen zwischen ihnen mindestens zehn Jahre, und ihre Unterschiede sind ebenso verblüffend wie ihre Gemeinsamkeiten (zum Beispiel die beiden *Corni da caccia* und Pauken in BWV 100 zusätzlich zu den Streichern mit Flöte und Oboe d’amore in BWV 99). In der früheren Fassung liefert Bach nur eine einzelne Aria (Nr. 3), für Tenor mit obligater Flöte. Sie beschreibt den bitteren Geschmack des Kreuzeskelches und weist darauf hin, dass Gott ‚dir kein tödlich Gift einschenken kann, obgleich die Süßigkeit verborgen steckt‘. Chromatisch aufsteigende Noten in der Flöte wie in der Singstimme lassen den bitteren Trank schmecken (wir können fast fühlen, wie er durch die Adern rinnt) und schließlich die Labsal kosten, die Gott als ‚weiser Arzt‘ gewährt. Das

folgende Quintett (Nr. 5) für Sopran und Alt mit Flöte, Oboe d'amore und Continuo schildert den beschwerlichen Gang nach Golgatha. In der Aufführung wirkte es wie eine Rückkehr zu den leidvollen Themen Epiphanius und Fastenzeit – ‚des Kreuzes Bitterkeiten‘ im Streit mit der Schwachheit des Fleisches. Wir spüren nicht nur das ‚unerträgliche‘ Gewicht des Kreuzes, auch der eitle Sieg jener, die auf halbem Wege aufgeben, wird uns deutlich vor Augen geführt. Auf heilsame Weise predigt hier die Musik, doch zwischen den frohgemuten Ermahnungen des Anfangschores und dem abschließenden Choral ist eine bittere Pille zu schlucken.

In seiner dritten Fassung (BWV 100), die 1734 in Leipzig uraufgeführt wurde, führt Bach den Text des Anfangschorals unverändert durch alle sechs Strophen, wobei es ihm gelingt, sich weder musikalisch zu wiederholen noch die Liedmelodie langweilig werden zu lassen. Wir spüren, dass sich Bach entweder mit den Fragen seiner Kritiker auseinandersetzt, warum er seine Kantaten so kompliziert gestaltet und ob er sie nicht auf ein einziges theologisches Thema beschränken könne, oder sich der neuen Herausforderung stellt, innerhalb der Einschränkungen, die ihm die Versform auferlegt, eine möglichst große Abwechslung zu bieten. Die vier Mittelsätze, die kein einziges Rezitativ enthalten, das den Fluss stören könnte, sind im höchsten Maße fesselnd und faszinierend. Auf ein Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 2), das einen riesigen Atem und eine sichere Beherrschung der Koloratur verlangt, folgt ein *Siciliano* für Sopran und obligate Flöte (Nr. 3) – mit seinen Rouladen aus vierundzwanzig Zweiunddreißigsteln je Takt sicher das anspruchsvollste aller

Flötenobligati Bachs. Dann folgt nach einer munteren Bassarie, die von den gesamten Streichern mit kecken Synkopierungen begleitet wird (Nr. 4), eine herrliche Aria im 12/8-Takt für Alt und Oboe d'amore (Nr. 5) – lyrisch und trostreich. Bach beschließt die Kantate mit einer Wiederholung (Nr. 6) der Fassung, die wir zum ersten Mal am 1. Sonntag nach Trinitatis (BWV 75) aufgeführt haben, diesmal jedoch mit zusätzlichen Hörnern und Pauken.

Kantaten für den 16. Sonntag nach Trinitatis

Nordgalizien war in warmes Herbstlicht getaucht, die Sonne strahlte von einem wolkenlosen Himmel, als wir zum berühmtesten aller Pilgerziele flogen. Die vier Kantaten für den 16. Sonntag nach Trinitatis gehen auf die Geschichte aus dem Evangelium von der Auferweckung des Jünglings zu Nain zurück. Alle vier – BWV 161, 27, 8 und 95 – drücken die lutherische Todessehnsucht aus, und alle bis auf eine enthalten das Läuten der ‚Leichenglocken‘. Doch ungeachtet der gleichen Thematik weisen Satz, Form und Stimmung eine ungeheure Vielfalt auf, und zusammen bilden sie eine überzeugende und tief bewegende Tetralogie – eine Musik, die heilsam und erhebend ist.

Es war eine Freude, **Komm, du süße Todesstunde** BWV 161, jene erstaunliche Kantate aus Bachs Weimarer Jahren, noch einmal aufzuführen, nachdem wir sie an Bachs Todestag (28. Juli) in der Abtei Iona gegeben hatten. Während dort in erster Linie die pastorale Textur den stärksten Eindruck hinterlassen hatte, ohne Zweifel deshalb, weil sie sich so herrlich in die Landschaft der Insel fügte, war es hier die herzerreißende Schönheit der Tenorarie ‚Mein Verlangen‘ (Nr. 3) mit ihrem sinnlichen Streichersatz, die besonders berührte, vor allem in der Weise, wie Mark Padmore sie sang.¹

Mit zwei ihrer Sätze im Dreiertakt (Nr. 3 und 5) scheint die Kantate BWV 161 für Bachs spätere Kantaten, die sich mit dem Ruf nach dem Tod befassen, das Muster vorzugeben – oder ist das

nur ein Zufall? Könnte es ein absichtlicher Kunstgriff gewesen sein, das bekümmerte Herz zu beschwichtigen? Drei der vier Hauptsätze in BWV 95 weisen einen Dreierhythmus auf. Das gilt auch für den zauberhaften Anfangschor von BWV 27 **Wer weiß, wie nahe mir mein Ende**, eine elegische Klage, in die Bach die modale Melodie des Kirchenliedes ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘ von Georg Neumark einflochten hat und die Ausführende und Hörer jedes Mal, wenn sie auf unserer Pilgerroute begegnete, in gleicher Weise begeisterte. Die Vergänglichkeit der Zeit wird hier durch die langsamen Pendelschläge in den Bässen des Orchesters angedeutet; als Gegengewicht dazu schaffen die fallende Figur in den hohen Streichern und ein schmerzlich aufgebrochenes Thema in den Oboen den Hintergrund für die bedrückende Choralmelodie, die mit dem besinnlichen Rezitativ verflochten ist. Sogar das obligate Cembalo und die Continuuolinie der munteren Altarie (Nr. 3) scheinen vom Geist der gemessenen Zeit inspiriert (hier im harten Anschlag der Cembalotasten zu hören), ein Merkmal, das in diesen Totenglocken-Kantaten häufig wiederkehrt. Die Bassarie in g-moll (Nr. 5) weist eine enge Verwandtschaft mit Petrus’ Verleugungsarie ‚Ach mein Sinn‘ in Bachs *Johannespassion* auf, zumindest in den einleitenden Takten des Abschieds vom eruptierenden ‚Weltgetümmel‘, das die scheidende Seele mit Freuden zurücklassen wird. Der kraftgeladene Streichersatz hier, eine Aktualisierung von Monteverdis *stilo concitato*, ist nicht Bachs einziger Blick zurück in die Vergangenheit. In dem abschließenden Choral (Nr. 6) zitiert er, was bei ihm ganz ungewöhnlich ist, fast unverändert

die Komposition eines Vorgängers – Johann Rosenmüllers fünfstimmige Aria ‚Welt, ade! ich bin dein müde‘, die 1652 in Leipzig im Druck erschienen war. Sie wirkt durchaus passend. Bach, der auf so unnachahmliche Weise Choräle vertonte, war vielleicht der Meinung, dass hier nichts besser gemacht werden konnte.

Der Anfangssatz von BWV 8 **Liebster Gott, wenn werd ich sterben?** ist ein ungewöhnliches Klangtableau. Es besteht aus einer fast ununterbrochenen Bewegung aus Sechzehnteln der beiden Oboen d’amore in E-dur im 12/8-Takt über einer gedämpften Staccato-Begleitung der hohen Streicher und einem Pizzicato im Bass. Über diese hinaus erhebt sich die Flöte, die außerhalb ihres normalen Tonbereichs spielt.² Der Oboensatz lässt an Brahms denken, aber auch an Berlioz und an *L’Enfance du Christ* in der Instrumentierung und einigen der harmonischen Fortschreitungen, während der Beginn der vom Sopran gesungenen (und vom Zinken verdoppelten) Chormelodie fast den Schwung einer Jahrmarktsmusik aufweist. Der ganze Satz ist von einer elegischen und schillernden Zärtlichkeit geprägt, die ihm seinen besonderen Charme verleiht. Die Totenglocken kehren (zumindest als Schlussfolgerung) in den lose aneinander gefügten Achtelnoten der Tenorarie (Nr. 2) bei den Worten ‚wenn meine letzte Stunde schlä-ä-ä-ä-ä-ä-gt‘ und im Pizzicato der Continuo-Begleitung wieder. Als schönes Gegengewicht versichert die Bassarie (Nr. 4) voller Zuversicht, Jesus werde den Menschen ein besseres Leben zuteil werden lassen. Hier stattet Bach Sänger, Flöte und Streicher mit einer ungenierten Tanzmusik aus, einer Gigue in A-dur und im 12/8-Takt, die in

ihrem prahlerischen Überschwang an das Finale des sechsten Brandenburgischen Konzertes erinnert.

Ich habe mich so gefreut, endlich BWV 95 **Christus, der ist mein Leben** aufführen zu können, eine Kantate, die ich zum ersten Mal Ende der sechziger Jahre in einer Aufführung mit Karl Richter gehört hatte. Ich war damals erstaunt und staune immer noch über die ausgesprochen originelle Kombination des ‚Corno‘ (das einigen Musikwissenschaftlern zufolge ‚Cornetto‘ bedeuten könnte) mit Oboen. Im zweiten Teil des Anfangschors verbindet Bach diese Instrumente in einem kampflustigen Gerangel, das Luthers Paraphrase des *Nunc dimittis* einleitet. Jazztrompeten, hatte ich damals gedacht, und diese Passage hat tatsächlich Ähnlichkeiten mit einer Jamsession, aber in Wahrheit haben wir keine genaue Vorstellung davon, welches Instrument Bach hier gemeint hat. Wenn auf dem altertümlichen Cornetto oder Zink gespielt wird, müsste sich der Spieler, um den gewünschten Klang zu erzielen, mit zahlreichen verzwickten Doppelgriffen auseinandersetzen. Mike Harrison war jedoch mutig genug, als alternative, wenn auch anachronistische Lösung seine deutsche Ventiltrompete in C vorzuschlagen. Es klang phantastisch. Letzten Endes ist es nicht die Form, Bauart oder Entstehungszeit des Instrumentes, die es überzeugend klingen lässt, sondern die Fertigkeit und Vorstellungskraft des Spielers, und Mike ist es gelungen, seiner Trompete einen täuschenden echten zinkenartigen Klang zu geben. Ein Schaudern durchlief in der Aufführung in Santiago sein Zwiegespräch mit den Oboen, das den letzten Kampf zwischen den Kräften des Lebens und des Todes spüren ließ, bis die Seele endlich

zu ihrem ersehnten Ziel gelangte. Es erinnerte mich an den Höhepunkt von John Bunyan's *Pilgrim's Progress*, als der Christ ‚verschied und auf der anderen Seite für ihn die Trompeten erklangen‘.

Man muss einfach beeindruckt sein von dieser Kantate, in der Bach auf sehr ungewöhnliche Weise vier Trauerchoräle als formstützende Pfeiler aneinanderfügt und den Gläubigen (Tenor), während dieser über seinen Tod sinniert, Mut fassen lässt. Die recht fest im christlichen Glauben verwurzelten synkoptierten Dialoge zwischen paarigen Oboen und Violinen, die das Werk einleiten, strotzen vor Vitalität und ebnen den Weg zu dem ersten Choral im Dreiertakt, der bei dem Wort ‚sterben‘ verlischt, die nacheinander einsetzenden Stimmen einen verminderten Septakkord aufbauen lässt, zur Ruhe kommt und sich schließlich bei den Worten ‚...ist mein Gewinn‘ noch einmal voller Kraft entlädt. Den Höhepunkt bildet die Zeile ‚mit Freud fahr ich dahin‘ als Bindeglied zum nächsten Choral, Luthers Paraphrase des *Nunc dimittis*. Die Aussagen der beiden Choräle sind durch ein Arioso für Tenor im Dreiertakt verbunden, ‚Mit Freuden, ja, mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden‘. Diese löst sich in Abschnitte mit freiem Rhythmus auf – und hier ist Bach ausgesprochen experimentierfreudig, indem er sie mit Einfügungen aus dem synkoptierten Anfangsmotiv in Schach hält. Wir gewinnen den Eindruck, es handle sich um eine Abfolge von 7/4-Takten. Auf dem Höhepunkt singt der Tenor unbegleitet ‚Mein Sterbelied ist schon gemacht...‘ – Stille – ‚...ach, dürft ich's (von Mark Padmore mit erstaunlichem Pathos vorgetragen), ach, dürft ich's heute singen!‘. Bruchlos leitet der zwischen ‚Corno‘

und Oboen erwähnte Dialog den zweiten Choral ein, Luthers überschäumendes ‚Mit Fried und Freud ich fahr dahin‘. Daraufhin lässt sich der Solosopran mit dem Ruf vernehmen: ‚Nun, falsche Welt! nun hab ich weiter nichts mit dir zu tun‘, der seinerseits bruchlos in eine bezaubernde bogenförmig geführte Melodie überleitet: ‚Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt‘, und dann, auf dem Weg über ein Seccorezitativ, zu der einzigen wirklichen Arie in dieser Kantate führt, ‚Ach, schlage doch bald‘, deren ‚Leichenglocken‘-Pizzicati faszinierend sind.

Nach dem Konzert gab es in der Hotelbar eine bewegte Diskussion über die Bedeutung und Symbolik der ‚Leichenglocken‘. Einige vertraten die Meinung, die hohen wiederholten Achtel auf der Flöte in BWV 161 (Nr. 4) und BWV 8 (Nr. 1) symbolisierten die hellen Totenglocken, die beim Begräbnis eines Kindes läuten. Ein Mitglied aus unserem Team war überzeugt, die Musik in BWV 95 (Nr. 5) stelle ein laufendes Uhrwerk dar, der Tenor warte darauf, dass seine letzte Stunde schlage, während die Streicher das mechanische Ticken der Uhr nachahmen. Die Oboen imitieren den Mechanismus des Rades, das Schlag zwölf schleifend zum Stillstand kommt – so wie die Zeit es zu tun scheint, wenn man ungeduldig ist. Das Echo der zweiten Oboe (in Takt 4) stößt die Uhr sanft an, indem sie am Gewicht auf der Gegenseite zieht, und setzt sie damit wieder in Gang. Raffiniert und plausibel...

Man kann nicht umhin, sich die Frage zu stellen, ob nicht die lebhafteste Erinnerung an einen Todesfall unlängst in der Familie bei der Komposition dieser Stücke Bach die Hand geführt habe. War es vielleicht die innere Auseinandersetzung mit dem drohenden

Tod eines schwächlichen Kindes, die ihn zu dieser Folge von Kompositionen inspiriert hat, in denen es um Glauben und Vertrauen geht und die in ihrer Schlichtheit so kindhaft sind? Seine Tochter Christiane Sophia (*1723) kränkelte tatsächlich und starb am 29. Juni 1726 – ein paar Monate bevor er mit der Komposition von BWV 27 begann.

© John Eliot Gardiner 2004

Aus einem Tagebuch während der
,Bach Cantata Pilgrimage‘

1. Auf Iona haben wir die Kantate in ihrer ursprünglichen Weimarer Fassung von 1715/6 aufgeführt, in der die Streicher in C spielen, aber mit dem Stimmton A=466 (fast einen Ton höher als der übliche Leipziger Stimmton A=415); die Blockflöten haben es mit tiefem französischem Kammerton, damit sie wie C auf dem hohen Weimarer Chorton klingen. Da das Werk hier in Santiago Seite an Seite mit drei Leipziger Kantaten aufgeführt wurde, haben wir beschlossen, Bachs Leipziger Fassung (aus der Zeit zwischen 1737 und 1746) zu rekonstruieren und sie in D-dur mit A=415 zu spielen.

2. Obwohl Bach die Kantate bei ihrer Wiederaufführung 1746/47 einen Ton tiefer nach D transponiert hat, einen Bereich, den die Traversflöte immer noch gut bewältigen kann, waren wir der Meinung, in dieser früheren Fassung sei eine ,sechste Flöte‘ das wahrscheinlichere und geeignetere Instrument – eine Blockflöte, die in D notiert ist, aber wie E klingt.

Sir John Eliot Gardiner ist einer der wandlungsfähigsten Dirigenten unserer Zeit. Als eine der Schlüsselfiguren der *Early Music*-Bewegung ist er Gründer und Künstlerischer Leiter des Monteverdi Choir, der English Baroque Soloists und des Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Das ganze Spektrum seines Repertoires spricht aus einer Diskographie von mehr als 250 Aufnahmen, die er für die großen europäischen Tonträgerfirmen gemacht hat und die mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet wurden. Im Laufe der Jahre hat Gardiner mehr *Gramophone-Awards* als jeder andere Künstler gewonnen. *Santiago a Cappella*, seine jüngste

Aufnahme mit dem Monteverdi Choir, ist eine Kollektion polyphoner Werke aus Spanien, Frankreich und Portugal. Neben der Arbeit mit seinen eigenen Ensembles bleibt John Eliot Gardiner immer noch Zeit, regelmäßig als Gastdirigent der wichtigsten europäischen Symphonieorchester und Opernhäuser in Erscheinung zu treten. John Eliot Gardiner hat viele persönliche Ehrungen erfahren. Unter anderem ist er *Commander of the Order of the British Empire* (CBE) und Commandeur des französischen *Ordre des Arts et des Lettres*. Für seine musikalischen Leistungen wurde er 1998 zum Ritter geschlagen.

Der **Monteverdi Choir** war in den sechziger und siebziger Jahren einer der ersten britischen Chöre, die ohne Bindung an eines der traditionsreichen Colleges wie Oxford oder Cambridge internationale

Anerkennung fanden. Auch vierzig Jahre später setzt das Ensemble den höchsten Standard für internationale Kammerchöre. Sein Repertoire umfasst neun Jahrhunderte vom Codex Calixtinus aus dem 12. Jahrhundert bis zu zeitgenössischen Komponisten – und das sowohl im Konzert und auf der Opernbühne als auch auf vielen preisgekrönten Aufnahmen. Die *Bach Cantata Pilgrimage* des Jahres 2000 war das bislang ehrgeizigste Projekt des Chores und bot vielen seiner Mitglieder die Möglichkeit, sich auch solistisch hervorzutun.

Die **English Baroque Soloists** wurden 1978 gegründet, um Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf Originalinstrumenten aufzuführen. Das Orchester gilt heute als eines der führenden Ensembles für Historische Aufführungspraxis. Die Diskographie umfasst mehr als einhundert Aufnahmen, deren Spektrum von geistlichen Werken Bachs, Händels, Haydns und Monteverdis bis zu Opern von Mozart reicht. Zu den internationalen Verpflichtungen der Vergangenheit gehörten unter anderem Konzerte in der Mailänder Scala, der Berliner Philharmonie, dem Pariser Châtelet, dem New Yorker Lincoln Center, dem Opernhaus von Sydney, dem Amsterdamer Concertgebouw, San Marco in Venedig, bei den Salzburger Festspielen und an anderen renommierten Orten.

For the Fifteenth Sunday after Trinity

CD 1

Epistle Galatians 5:25-6:10

Gospel Matthew 6:24-34

BWV 138

Warum betrübst du dich, mein Herz? (1723)

1 1. Coro (Choral) e Recitativo: Alt, Tenor

Warum betrübst du dich, mein Herz?
Bekümmerst dich und trägest Schmerz
nur um das zeitliche Gut?

Ach, ich bin arm,
mich drücken schwere Sorgen.
Vom Abend bis zum Morgen
währt meine liebe Not.
Dass Gott erbarm!
Wer wird mich noch erlösen
vom Leibe dieser bösen
und argen Welt?
Wie elend ist's um mich bestellt!
Ach! Wär ich doch nur tot!

BWV 138

Why are you troubled, my heart?

1. Chorus (Chorale) and Recitative

Why are you troubled, my heart?
Do you grieve and suffer pain
merely for temporal good?

Ah, I am poor,
bowed down by heavy sorrows.
From evening until morning
my distress endures.
May God take pity!
Who shall deliver me
from the body of this evil
and wicked world?
How wretched is my fate!
Ah, if only I were dead!

Vertrau du deinem Herren Gott,
der alle Ding erschaffen hat.

Put trust in your Lord and God,
who has created all things.

2 2. Recitativo: Bass

Ich bin veracht',
der Herr hat mich zum Leiden
am Tage seines Zorns gemacht;
der Vorrat, hauszuhalten,
ist ziemlich klein;
man schenkt mir vor den Wein der Freuden
den bittern Kelch der Tränen ein.
Wie kann ich nun mein Amt mit Ruh verwalten,
wenn Seufzer meine Speise und Tränen
das Getränke sein?

2. Recitative

I am despised,
the Lord has made me suffer
on the day of his great wrath;
provision for my keeping
is somewhat meagre;
they pour for me as wine of gladness
the bitter chalice of tears.
How can I calmly discharge my duties,
when sighs are my meat and tears my drink?

3 3. Choral e Recitativo: Sopran, Alt

Er kann und will dich lassen nicht,
er weiß gar wohl, was dir gebricht,
Himmel und Erd ist sein!

Sopran:

Ach, wie?
Gott sorget freilich vor das Vieh,
er gibt den Vögeln seine Speise,
er sättiget die jungen Raben,
nur ich, ich weiß nicht, auf was Weise
ich armes Kind
mein bisschen Brot soll haben;
wo ist jemand, der sich zu meiner Rettung findet?
Dein Vater und dein Herre Gott,
der dir beisteht in aller Not.

Alt:

Ich bin verlassen,
es scheint,
als wollte mich auch Gott bei meiner Armut hassen,

3. Chorale and Recitative

He can and will not forsake you,
He knows full well what you lack,
heaven and earth are His!

Soprano:

Ah, what?
God, indeed, cares for the beasts,
He gives to the birds His food,
He gives the young ravens their fill,
only I, I do not know in what manner
I, wretched child,
shall receive my scrap of bread;
where is He who shall deliver me?
Your Father and your Lord God,
who stands by you in every need.

Alto:

I am forsaken,
it seems
as though even God would hate me in my poverty,

da er's doch immer gut mit mir gemeint.
Ach, Sorgen,
werdet ihr denn alle Morgen
und alle Tage wieder neu?
So klag ich immerfort;
Ach! Armut, hartes Wort,
wer steht mir denn in meinem Kummer bei?
Dein Vater und dein Herre Gott,
der steht dir bei in aller Not.

4 4. Recitativo: Tenor

Ach, süßer Trost! Wenn Gott mich nicht verlassen
und nicht versäumen will,
so kann ich in der Still
und in Geduld mich fassen.
Die Welt mag immerhin mich hassen,
so werf ich meine Sorgen
mit Freuden auf den Herrn,
und hilft er heute nicht, so hilft er mir doch morgen.
Nun leg ich herzlich gern
die Sorgen unters Kissen
und mag nichts mehr als dies zu meinem Troste
wissen:

5 5. Aria: Bass

Auf Gott steht meine Zuversicht,
mein Glaube lässt ihn walten.
Nun kann mich keine Sorge nagen,
nun kann mich auch kein' Armut plagen.
Auch mitten in dem größten Leide
bleibt er mein Vater, meine Freude,
er will mich wunderbarlich erhalten.

although He has always meant well by me.
Ah sorrows,
will you then every morning
and every day be renewed?
And so I cry continually:
Ah! Poverty, cruel word,
who will stand by me in my distress?
Your Father and your Lord God,
who stands by you in every need.

4. Recitative

Ah, sweet comfort! If God will never leave me
nor forsake me,
then I can in repose
and patience compose myself.
Though the world may still despise me,
I shall cast my sorrows
with joy upon the Lord,
and if He does not help me today, He shall tomorrow.
Now I gladly lay with all my heart
my cares beneath my pillow,
and be satisfied with this for my comfort:

5. Aria

I put my trust in God,
my faith lets Him govern.
Now no worries can prey upon me,
nor can poverty plague me.
Even amid the greatest sorrows,
He remains my Father, my joy,
He shall sustain me in wondrous wise.

6 6. Recitativo: Alt

Ei nun!
So will ich auch recht sanfte ruhn.
Euch, Sorgen, sei der Scheidebrief gegeben!
Nun kann ich wie im Himmel leben.

7 7. Choral

Weil du mein Gott und Vater bist,
dein Kind wirst du verlassen nicht,
du väterliches Herz!
Ich bin ein armer Erdenkloß,
auf Erden weiß ich keinen Trost.

Text: Anon.

BWV 99

Was Gott tut, das ist wohlgetan II (1724)

8 1. Coro (Choral)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
es bleibt gerecht sein Wille;
wie er fängt meine Sachen an,
will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
der in der Not
mich wohl weiß zu erhalten;
drum lass ich ihn nur walten.

9 2. Recitativo: Bass

Sein Wort der Wahrheit stehet fest
und wird mich nicht betrügen,
weil es die Gläubigen nicht fallen noch
verderben lässt.

6. Recitative

Well then!
I shall now rest in gentle repose.
Sorrows, receive your farewell letter!
Now I can live as though in heaven.

7. Chorale

Since Thou art my God and Father,
Thou shalt not forsake Thy child,
O paternal heart!
I am a poor clod of earth,
on earth I know of no comfort.

BWV 99

What God doth, is well done II

1. Chorus (Chorale)

What God doth, is well done,
His will is just and lasts forever;
however He acts on my behalf
I shall stand by Him calmly.
He is my God,
who sustains me
when I am in distress;
that is why I let Him prevail.

2. Recitative

His word of truth stands secure
and shall not deceive me,
for it lets the faithful neither fall nor perish.

Ja, weil es mich den Weg zum Leben führet,
so fasst mein Herze sich und lasset sich begnügen
an Gottes Vätertreu und Huld
und hat Geduld,
wenn mich ein Unfall rühret.
Gott kann mit seinen Allmachtshänden
mein Unglück wenden.

10 3. Aria: Tenor

Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele,
wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt!
Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann,
so dir kein tödlich Gift einschenken kann,
obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.

11 4. Recitativo: Alt

Nun, der von Ewigkeit geschlossene Bund
bleibt meines Glaubens Grund.
Er spricht mit Zuversicht
im Tod und Leben:
Gott ist mein Licht,
ihm will ich mich ergeben.
Und haben alle Tage
gleich ihre eigne Plage,
doch auf das überstandne Leid,
wenn man genug geweinet,
kommt endlich die Errettungszeit,
da Gottes treuer Sinn erscheint.

12 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Wenn des Kreuzes Bitterkeiten
mit des Fleisches Schwachheit streiten,
ist es dennoch wohlgetan.
Wer das Kreuz durch falschen Wahn

Yea, since it leads me on the path to life,
my heart grows calm and contents itself
with God's paternal faith and grace
and is patient
when disaster strikes.
God can with His almighty hands
avert my misfortune.

3. Aria

Be not upset, disheartened soul,
if the cross's cup tastes so bitter!
God is your wise physician and works wonders,
who can pour no fatal poison for you,
even though its sweetness lies concealed.

4. Recitativo

Now, the eternally contracted covenant
remains the base of my belief.
It says with confidence
in death and life:
God is my light,
I shall devote myself to Him.
And though each day
has its own torment,
when the pain has been endured,
when we have wept enough,
the day of salvation comes at last,
when God's true will appears.

5. Aria (Duet)

When the bitter sorrows of the cross
struggle with the flesh's weakness,
it is, notwithstanding, well done.
He who, through false delusion,

sich vor unerträglich schätzt,
wird auch künftig nicht ergötzet.

13 6. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die raue Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
so wird Gott mich
ganz väterlich
in seinen Armen halten;
drum lass ich ihn nur walten.

Text: Samuel Rodigast (1, 6); anon. (2-5)

BWV 51

Jauchzet Gott in allen Landen! (c.1730)

14 1. Aria: Sopran

Jauchzet Gott in allen Landen!
Was der Himmel und die Welt
an Geschöpfen in sich hält,
müssen dessen Ruhm erhöhen,
und wir wollen unserm Gott
gleichfalls itzt ein Opfer bringen,
dass er uns in Kreuz und Not
allezeit hat beigestanden.

15 2. Recitativo: Sopran

Wir beten zu dem Tempel an,
da Gottes Ehre wohnt,
da dessen Treu,
so täglich neu,
mit lauter Segen lohnet.

considers the cross too heavy to be borne,
will have no pleasure in times to come.

6. Chorale

What God doth, is well done;
to this I shall be constant.
Though I be cast onto the rough road
by affliction, death and misery,
God shall uphold me
just like a father
in His arms;
that is why I let Him prevail.

BWV 51

Rejoice unto God in all lands!

1. Aria

Rejoice unto God in all lands!
Every creature
in heaven and the world
must exalt His fame,
and we would likewise bring
our God an offering now,
for that He has always stood beside us
in affliction and distress.

2. Recitative

We worship in the temple,
where God's own glory dwells,
since His faith,
which is new every morning,
rewards with pure blessings.

Wir preisen, was er an uns hat getan.
Muss gleich der schwache Mund von seinen
Wundern lallen,
so kann ein schlechtes Lob ihm dennoch
wohlgefallen.

16 3. Aria: Sopran

Höchster, mache deine Güte
ferner alle Morgen neu.
So soll vor die Vätertreu
auch ein dankbares Gemüte
durch ein frommes Leben weisen,
dass wir deine Kinder heißen.

17 4. Choral: Sopran

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
Der woll' in uns vermehren,
was er uns aus Gnaden verheißt,
dass wir ihm fest vertrauen,
gänzlich uns lass'n auf ihn,
von Herzen auf ihn bauen,
dass uns'r Herz, Mut und Sinn
ihm festiglich anhangen;
drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werden's erlangen,
glaub'n wir aus Herzensgrund.

18 5. Aria: Sopran

Alleluja!

Text: Johann Gramann (4); anon. (1-3)

We praise Him for what He hath done us.
Though our feeble voices babble about His wonders,
a modest praise can nonetheless still please Him.

3. Aria

Highest One, renew Thy goodness
each morning again.
Thus for Thy father's love
shall a grateful soul
show through a righteous life
that we are called Thy children.

4. Chorale

Laud and praise with honour
God the Father, Son and Holy Ghost!
May He increase in us
what He pledges us in mercy:
that we may firmly trust in Him,
wholly depend on Him
and rely on Him with our hearts,
that our heart, mind and will
steadfastly cling to Him;
to this now let us sing:
Amen, we shall achieve it,
if we believe with all our heart.

5. Aria

Alleluia!

19 1. Coro

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
es bleibt gerecht sein Wille;
wie er fängt meine Sachen an,
will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
der in der Not
mich wohl weiß zu erhalten;
drum lass ich ihn nur walten.

20 2. Duetto: Alt, Tenor

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
er wird mich nicht betrügen;
er führet mich auf rechter Bahn,
so lass ich mich begnügen
an seiner Huld
und hab Geduld,
er wird mein Unglück wenden,
es steht in seinen Händen.

21 3. Aria: Sopran

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
er wird mich wohl bedenken;
er, als mein Arzt und Wundermann,
wird mir nicht Gift einschenken
vor Arznei.
Gott ist getreu,
drum will ich auf ihn bauen
und seiner Gnade trauen.

1. Chorus

What God doth, is well done,
His will is just and lasts forever;
however He acts on my behalf
I shall stand by him calmly.
He is my God,
who sustains me
when I am in distress;
that is why I let Him prevail.

2. Duet

What God doth, is well done,
He will not deceive me;
He leads me on the proper path,
and so I am content
to enjoy His favour
and show patience.
He shall avert my misfortune,
He has the power to do so.

3. Aria

What God doth, is well done,
He will not forget me;
He, who heals me and works wonders,
will not pour me poison
in place of medicine.
God is true,
therefore shall I build on Him
and trust to His grace.

22 4. Aria: Bass

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
er ist mein Licht, mein Leben,
der mir nichts Böses gönnen kann,
ich will mich ihm ergeben
in Freud und Leid!
Es kommt die Zeit,
da öffentlich erscheint,
wie treulich er es meinet.

23 5. Aria: Alt

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
muss ich den Kelch gleich schmecken,
der bitter ist nach meinem Wahn,
lass ich mich doch nicht schrecken,
weil doch zuletzt
ich werd ergötzt
mit süßem Trost im Herzen;
da weichen alle Schmerzen.

24 6. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
derbei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die raue Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
so wird Gott mich
ganz väterlich
in seinen Armen halten;
drum lass ich ihn nur walten.

Text: Samuel Rodigast

4. Aria

What God doth, is well done,
He is my light, my life,
who wishes me no evil,
I shall devote myself to Him
in joy and sorrow!
The time will come
when all shall see
how true are His intentions.

5. Aria

What God doth, is well done,
though I must drink of the cup
that tastes bitter according to my misconception,
I shall feel no terror,
for at the last
I shall find joy
with sweet comfort in my heart;
all pain shall then yield.

6. Chorale

What God doth, is well done,
to this I shall be constant.
Though I be cast onto the rough road
by affliction, death and misery,
God shall hold me
just like a father
in His arms;
that is why I let Him prevail.

For the Sixteenth Sunday after Trinity

CD 2

Epistle Ephesians 3:13-21

Gospel Luke 7:11-17

BWV 161

Komm, du süße Todesstunde (1715)

1 1. Aria: Alt con Choral

Komm, du süße Todesstunde,
da mein Geist
Honig speist
aus des Löwen Munde;
mache meinen Abschied süße,
säume nicht,
letztes Licht,
dass ich meinen Heiland küsse.

2 2. Recitativo: Tenor

Welt, deine Lust ist Last,
dein Zucker ist mir als ein Gift verhasst,
dein Freudenlicht
ist mein Komete,

BWV 161

Come, O sweet hour of death

1. Aria with Chorale

Come, O sweet hour of death,
when my spirit
feeds on honey
from the lion's mouth;
make my departure sweet,
do not delay,
O my last light,
the moment when I shall kiss my Saviour.

2. Recitative

World, your delights weigh heavily,
your sweetness is loathsome to me as poison,
your light of joy
is my comet, leading me astray;

und wo man deine Rosen bricht,
sind Dornen ohne Zahl
zu meiner Seele Qual.
Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
mit solcher geht mir auf die Sonne
der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz ich recht von Herzensgrunde
nur nach der letzten Todesstunde.
Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,
ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden.

3. Aria: Tenor

Mein Verlangen
ist, den Heiland zu umfassen
und bei Christo bald zu sein.
Ob ich sterblich' Asch und Erde
durch den Tod zermalmet werde,
wird der Seele reiner Schein
dennoch gleich den Engeln prangen.

4. Recitativo: Alt

Der Schluss ist schon gemacht,
Welt, gute Nacht!
Und kann ich nur den Trost erwerben,
in Jesu Armen bald zu sterben:
Er ist mein sanfter Schlaf.
Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
bis Jesus mich wird auferwecken,
bis er sein Schaf
führt auf die süße Lebensweide,
dass mich der Tod von ihm nicht scheidet.
So brich herein, du froher Todestag,
so schlage doch, du letzter Stundenschlag!

and where your roses are picked,
are thorns without number
to torment my soul.
Pale death is my dawn,
with it the sun of splendour
and heavenly rapture rises for me.
And so I sigh from the depth of my heart
for nothing but my final hour.
I long soon to feed with Christ,
I long to depart from this world.

3. Aria

My desire
is to embrace the Saviour
and soon to be with Christ.
Though death crushes me
as mortal earth and ashes,
the pure gleam of my soul
will shine like the angels' glory.

4. Recitative

The decision is already made;
world, good night!
And my only comfort is that soon
I shall die in the arms of Jesus:
He is my gentle sleep.
The cool grave shall cover me with roses
till Jesus shall wake me again,
till He leads His sheep
onto life's sweet pasture,
that death might not keep me from Him.
Close in, then, happy day of death,
ring out, then, O final hour!

5 5. Coro

Wenn es meines Gottes Wille,
wünsch ich, dass des Leibes Last
heute noch die Erde fülle,
und der Geist, des Leibes Gast,
mit Unsterblichkeit sich kleide
in der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort.

6 6. Choral

Der Leib zwar in der Erden
von Würmern wird verzehrt,
doch auferweckt soll werden,
durch Christum schön verklärt,
wird leuchten als die Sonne
und leben ohne Not
in himml'scher Freud und Wonne.
Was schadt mir denn der Tod?

5. Chorus

If it is my God's will,
let the earth even today
take the burden of my body.
And let the spirit, the body's guest,
dress in immortality
in the sweet delight of heaven.
Jesus, come and take me hence!
Let this be my final word.

6. Chorale

Though the body be consumed
in the earth by worms,
yet it shall be awakened
and through Christ be transfigured,
and shine like the sun
and live without affliction
in heavenly joy and rapture.
How can death, then, harm me?

Text: Salomo Franck (1-5); Christoph Knoll (6)

7 1. Coro e Recitativo: Sopran, Alt, Tenor

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?

Sopran:

Das weiß der liebe Gott allein,
ob meine Wallfahrt auf der Erden
kurz oder länger möge sein.

Hin geht die Zeit, her kommt der Tod,

Alt:

Und endlich kommt es doch so weit,
dass sie zusammentreffen werden.

Ach, wie geschwinde und behende
kann kommen meine Todesnot!

Tenor:

Wer weiß, ob heute nicht
mein Mund die letzten Worte spricht.
Drum bet ich alle Zeit:

Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,
mach's nur mit meinem Ende gut!

8 2. Recitativo: Tenor

Mein Leben hat kein ander Ziel,
als dass ich möge selig sterben
und meines Glaubens Anteil erben;
drum leb ich allezeit
zum Grabe fertig und bereit,
und was das Werk der Hände tut,
ist gleichsam, ob ich sicher wüsste,
dass ich noch heute sterben müsste:
Denn Ende gut, macht alles gut!

1. Chorale and Recitative

Who knows how near is my end?

Soprano:

Dear God alone can know,
whether my pilgrimage on earth
is to be short or longer:

time goes by, death approaches,

Alto:

And finally the moment arrives
when they meet each other.

Ah, how swiftly and nimbly
can my trial of death draw near!

Tenor:

Who knows, whether today
my mouth will utter its last words.
That is why I always pray:

My God, I beseech Thee through Christ's blood,
grant me a happy end!

2. Recitative

My life has no other aim
than that I may die blessed
and inherit my faith's portion;
thus shall I always live
ready and prepared for the grave,
and as for the work of my hands,
it is as if I knew for certain
that I must die today:
for all is well that ends well!

9 3. Aria: Alt

Willkommen! will ich sagen,
wenn der Tod ans Bette tritt.
Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft,
in die Gruft,
alle meine Plagen
nehm ich mit.

10 4. Recitativo: Sopran

Ach, wer doch schon im Himmel wär!
Ich habe Lust zu scheiden
und mit dem Lamm,
das aller Frommen Bräutigam,
mich in der Seligkeit zu weiden.
Flügel her!
Ach, wer doch schon im Himmel wär!

11 5. Aria: Bass

Gute Nacht, du Weltgetümmel!
Itzt mach ich mit dir Beschluss;
ich steh schon mit einem Fuß
bei dem lieben Gott im Himmel.

12 6. Choral

Welt, ade! Ich bin dein müde,
Ich will nach dem Himmel zu,
da wird sein der rechte Friede
und die ew'ge, stolze Ruh.
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
nichts denn lauter Eitelkeit,
in dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.

*Text: Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1);
Johann Georg Albinus (6); anon. (2-5)*

3. Aria

Welcome! is what I shall say
when death comes to my bedside.
Gladly shall I follow, when death calls;
into the grave,
all my afflictions
shall I take with me.

4. Recitative

Ah, who would not rather be in Heaven now!
I have a desire to depart,
and with the Lamb,
the bridegroom of all innocents,
to savour blessedness.
Give me wings!
Ah, who would not rather be in Heaven now!

5. Aria

Good night, O turmoil of the world!
Now I take my leave of you;
already with one foot I stand
with my dear God in Heaven.

6. Chorale

World, farewell! I am weary of you,
I wish to enter heaven,
where there is true peace
and eternal, stately rest.
World, you know but war and strife,
naught but merest vanity;
in Heaven there always reigns
peace, happiness and bliss.

Liebster Gott, wenn werd ich sterben? (1724)

13 1. Coro

Liebster Gott, wenn werd ich sterben?
Meine Zeit läuft immer hin,
und des alten Adams Erben,
unter denen ich auch bin,
haben dies zum Vatterteil,
dass sie eine kleine Weil
arm und elend sein auf Erden
und denn selber Erde werden.

14 2. Aria: Tenor

Was willst du dich, mein Geist, entsetzen,
wenn meine letzte Stunde schlägt?
Mein Leib neigt täglich sich zur Erden,
und da muss seine Ruhstatt werden,
wohin man so viel tausend trägt.

15 3. Recitativo: Alt

Zwar fühlt mein schwaches Herz
Furcht, Sorge, Schmerz:
Wo wird mein Leib die Ruhe finden?
Wer wird die Seele doch
vom aufgelegten Sündenjoch
befreien und entbinden?
Das Meine wird zerstreut,
und wohin werden meine Lieben
in ihrer Traurigkeit
zertrennt vertrieben?

Dearest God, when shall I die?

1. Chorus

Dearest God, when shall I die?
My days run ever on,
and old Adam's heirs,
of whom I am also one,
have this as their inheritance,
that they for a little while
are poor and wretched on earth,
and then become earth themselves.

2. Aria

Why, my spirit, would you be fearful,
when my final hour strikes?
Daily my body bows nearer the earth,
and there its place of rest must be,
whither so many thousands are borne.

3. Recitative

In truth, my faint heart feels
fear, sorrow, pain:
where shall my body find rest?
Who shall free and release
my soul from the yoke of sin
that weighs upon it?
What is mine will be dispersed,
and whither will my loved ones
in their sadness
be scattered and banished?

16 4. Aria: Bass

Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!
Mich rufet mein Jesus: wer sollte nicht gehn?
Nichts, was mir gefällt,
besitzt die Welt.
Erscheine mir, seliger, fröhlicher Morgen,
verkläret und herrlich vor Jesu zu stehn.

17 5. Recitativo: Sopran

Behalte nur, o Welt, das Meine!
Du nimmst ja selbst mein Fleisch und mein Gebeine,
so nimm auch meine Armut hin;
genug, dass mir aus Gottes Überfluss
das höchste Gut noch werden muss,
genug, dass ich dort reich und selig bin.
Was aber ist von mir zu erben
als meines Gottes Vätertreu?
Die wird ja alle Morgen neu
und kann nicht sterben.

18 6. Choral

Herrscher über Tod und Leben,
mach einmal mein Ende gut,
lehre mich den Geist aufgeben
mit recht wohlgefasstem Mut.
Hilf, dass ich ein ehrlich Grab
neben frommen Christen hab
und auch endlich in der Erde
nimmermehr zuschanden werde!

Text: Caspar Neumann (1, 6); anon. (2-5)

4. Aria

But vanish, you foolish, vain worries!
My Jesus calls me: who would then not go?
Naught that I desire
is of this world.
Appear to me, blessed, happy morning,
transfigured and glorious before Jesus I'll stand.

5. Recitative

You may keep, O world, what is mine!
Since you take my flesh and bones,
take my poverty as well;
it is enough, that from God's abundant store
the greatest blessing shall be mine,
it is enough, that I shall be rich and blessed there.
But what is to be inherited from me
except my faith in God the Father?
For it is renewed each morning
and cannot die.

6. Chorale

Ruler over death and life,
let at the last my end be good,
teach me to give up the ghost
with courage firm and sure.
Help me earn an honest grave
next to godly Christian folk,
and finally covered by earth
never more be confounded!

19 1. Coro (Choral) e Recitativo: Tenor

Christus, der ist mein Leben,
sterben ist mein Gewinn;
dem tu ich mich ergeben,
mit Freud fahr ich dahin.
Mit Freuden,
ja, mit Herzenslust
will ich von hinnen scheiden.
Und hieß es heute noch: Du musst!
So bin ich willig und bereit.
Den armen Leib, die abgezehrten Glieder,
das Kleid der Sterblichkeit
der Erde wieder
in ihren Schoß zu bringen.
Mein Sterbelied ist schon gemacht;
Ach, dürft ich's heute singen!
Mit Fried und Freud ich fahr dahin,
nach Gottes Willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

20 2. Recitativo: Sopran

Nun, falsche Welt!
Nun habe ich weiter nichts mit dir zu tun;
mein Haus ist schon bestellt,
ich kann weit sanfter ruhn,
als da ich sonst bei dir,
an deines Babels Flüssen,
das Wollustsalz verschlucken müssen,

1. Chorus (Chorale) and Recitative

Christ is my life,
to die is my reward;
I shall surrender to Him,
with gladness I depart.
With gladness,
yea, with joyful heart
I shall depart from here.
And if today I were told: You must!
I would be willing and prepared
to return my wretched body,
my wasted limbs,
mortality's cloak,
into earth's bosom.
My dying words are on my lips;
ah, could I but this day sing them!
In peace and joy I now depart,
according to God's will,
I am consoled in heart and mind,
calm and quiet.
As God has promised me:
death has become my sleep.

2. Recitative

Now, false world!
Now I have nothing more to do with you;
my house is now in order,
I can rest far more gently
than I could with you,
beside your Babel's waters,
where I had to swallow the salt of lust,

wenn ich an deinem Lustrevier
nur Sodomsäpfel konnte brechen.
Nein, nein! nun kann ich mit gelassner'm
Mute sprechen:

21 3. Choral: Sopran

Valet will ich dir geben,
du arge, falsche Welt,
dein sündlich böses Leben
durchaus mir nicht gefällt.
Im Himmel ist gut wohnen,
hinauf steht mein Begier.
Da wird Gott ewig lohnen
dem, der ihm dient allhier.

22 4. Recitativo: Tenor

Ach, könnte mir doch bald so wohl geschehn,
dass ich den Tod,
das Ende aller Not,
in meinen Gliedern könnte sehn;
ich wollte ihn zu meinem Leibgedinge wählen
und alle Stunden nach ihm zählen.

23 5. Aria: Tenor

Ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde,
den allerletzten Glockenschlag!
Komm, komm, ich reiche dir die Hände,
komm, mache meiner Not ein Ende,
du längst erseufzter Sterbenstag!

when, in your pleasure gardens,
I could only gather Sodom's apples.
No, no! Now I can say with calmer spirit:

3. Chorale

I take my leave of you,
O false and wicked world,
Your sinful evil existence
displeases me greatly.
It is good to live in heaven,
that is where I desire to be.
There God will always reward
those who served Him here.

4. Recitative

Ah, could it but swiftly come to pass
that I might behold death,
the end of all distress,
within my body;
I would choose death as my best reward,
and count every moment till it descended.

5. Aria

Ah, strike then soon, blessèd hour,
your last and final stroke!
Come, come, I extend my arms to you,
come, set an end to my distress,
O long-desired day of death!

24 6. Recitativo: Bass

Denn ich weiß dies
und glaub es ganz gewiss,
dass ich aus meinem Grabe
ganz einen sichern Zugang zu dem Vater habe.
Mein Tod ist nur ein Schlaf,
dadurch der Leib, der hier von Sorgen abgenommen,
zur Ruhe kommen.
Sucht nun ein Hirte sein verlornes Schaf,
wie sollte Jesus mich nicht wieder finden,
da er mein Haupt und ich sein Gliedmaß bin!
So kann ich nun mit frohen Sinnen
mein selig Auferstehn auf meinen Heiland gründen.

25 7. Choral

Weil du vom Tod erstanden bist,
werd ich im Grab nicht bleiben;
dein letztes Wort mein Auffahrt ist,
Tod'sfurcht kannst du vertreiben.
Denn wo du bist, da komm ich hin,
dass ich stets bei dir leb und bin;
drum fahr ich hin mit Freuden.

*Text: Martin Luther (1); Valerius Herberger (3);
Nikolaus Herman (7); anon. (1-2, 4-6)*

6. Recitative

For I know this
and believe it most truly,
that from my grave
I have sure admittance to my Father.
My death is but a sleep,
through which the body, weakened here
through sorrow, can come to rest.
If a shepherd seeks his lost sheep,
why should Jesus not find me again
since He is my head and I am His limbs!
Thus I can now with happy spirit
build on my Saviour my blessed resurrection.

7. Chorale

Since Thou hast arisen from death,
I shall not remain in the grave;
thy final word is my ascent,
Thou canst banish the fear of death.
For where Thou art, I shall come,
that I with Thee may ever live and be;
thus I depart with joy.

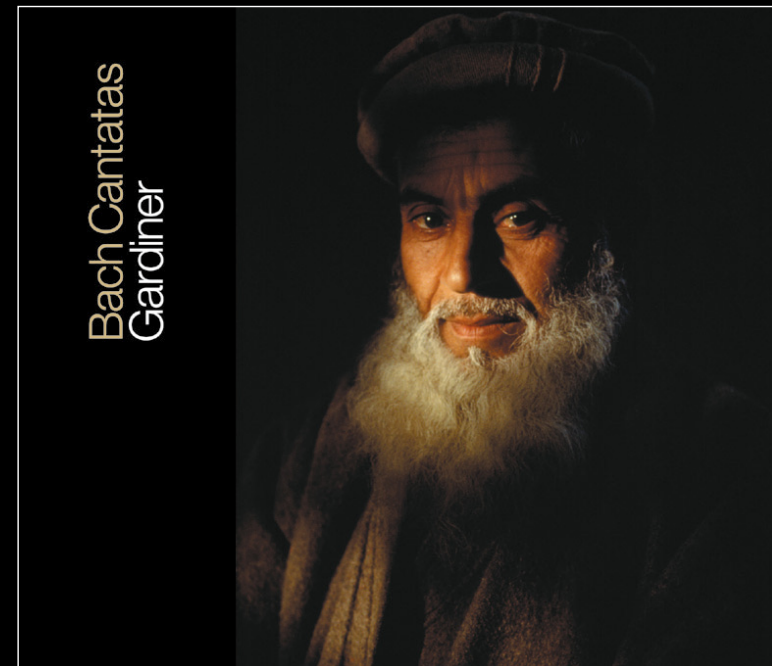
*English translations by Richard Stokes
from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
Scarecrow Press, reproduced by permission.
Translations in other languages are available at
www.bach-cantatas.com*

Also available

Bach Cantatas Vol 1: City of London

For the Feast of St John the Baptist
BWV 167 / 7 / 30

For the First Sunday after Trinity
BWV 75 / 39 / 20



'In Santo Domingo de Bonaval in Santiago I sang my solos from the pulpit – although there was no pulpit left, just a long series of stairs that came to a full stop on a ledge. I had never sung BWV 161 before, even though it is well-known, so I came to it fresh. Though John Eliot led the interpretation, there was always a sense of work-in-progress for everybody involved, a sense of flexibility and the possibility of trying things in different ways. One of the most memorable things of this weekend was *Christus, der ist mein Leben* (BWV 95) with its tenor aria 'Ach, schlage doch bald'. John Eliot pointed out that its effect was as if Bach was speaking about death in a deliberately naive way comprehensible to children – possibly it was even a way of explaining to his own children the death of one of their siblings. Death is not portrayed as frightening. Realising the psychological depth of Bach's response to these texts was one of the most astonishing things about the whole Bach Cantata Pilgrimage. The fact is that he was producing cantatas week after week always with something significant to say about such texts, while continuing to produce material from the depth of his soul.'

Mark Padmore *tenor*

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 8: Bremen / Santiago

CD 1 72:02 **For the Fifteenth Sunday after Trinity**

Warum betrübst du dich, mein Herz? BWV 138
Was Gott tut, das ist wohlgetan II BWV 99
Jauchzet Gott in allen Landen! BWV 51
Was Gott tut, das ist wohlgetan III BWV 100

Malin Hartelius *soprano*, William Towers *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

CD 2 73:02 **For the Sixteenth Sunday after Trinity**

Komm, du süße Todesstunde BWV 161
Wer weiß, wie nahe mir mein Ende? BWV 27
Liebster Gott, wenn werd ich sterben? BWV 8
Christus, der ist mein Leben BWV 95

Katharine Fuge *soprano*, Robin Tyson *alto*
Mark Padmore *tenor*, Thomas Guthrie *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Unser Lieben Frauen, Bremen, 28/9/2000
Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, 7/10/2000



Soli Deo Gloria

Volume 8 SDG 104
© 2005 Monteverdi Productions Ltd
© 2005 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf und Härtel
Manufactured in Italy LC13772

