

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 70:45 **For the Nineteenth Sunday after Trinity**

1-7 15:56 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen BWV 48
8-14 21:37 Wo soll ich fliehen hin BWV 5
15-19 12:44 Es reißet euch ein schrecklich Ende BWV 90
(For the Twenty-fifth Sunday after Trinity)
20-24 20:05 Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56

Joanne Lunn *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
Erlöserkirche, Potsdam, 29 October 2000

The Monteverdi Choir
Sopranos
Lucinda Houghton
Charlotte Mobbs
Joanne Lunn
Elin Manahan Thomas
Gill Ross
Belinda Yates

Altos
Elinor Carter
Richard Wyn Roberts
William Towers
Angus Davidson

Tenors
Peter Butterfield
Robert Murray
Andrew Hewitt
David Roy

Basses
Jonathan Brown
Lawrence Wallington
Charles Pott

The English
Baroque Soloists

First Violins
Kati Debretzeni
Nicolette Moonen
Alida Schatt
Penelope Spencer
Ulrike Engel

Second Violins
Anne Schumann
Rebecca Livermore
Matthew Truscott
Deirdre Ward

Violas
Jane Rogers
Katherine McGillivray
Rosemary Nalden

Cellos
Rainer Zipperling
Catherine Rimer

Bass
Judith Evans

Oboes
Xenia Löffler
James Eastaway
Mark Baigent

Bassoon
Alastair Mitchell

Trumpet
Neil Brough

Harpichord
Matthew Halls

Organ
Silas John Standage

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

Lucinda Houghton

Charlotte Mobbs

Joanne Lunn

Elin Manahan Thomas

Gill Ross

Belinda Yates

Altos

Elinor Carter

Richard Wyn Roberts

William Towers

Angus Davidson

Tenors

Peter Butterfield

Robert Murray

Andrew Hewitt

David Roy

Basses

Jonathan Brown

Lawrence Wallington

Charles Pott

The English

Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni

Nicolette Moonen

Alida Schatt

Penelope Spencer

Ulrike Engel

Second Violins

Anne Schumann

Rebecca Livermore

Matthew Truscott

Deirdre Ward

Violas

Jane Rogers

Katherine McGillivray

Rosemary Nalden

Cellos

Rainer Zipperling

Catherine Rimer

Bass

Judith Evans

Flutes

Rachel Beckett

Neil McLaren

Oboes

Xenia Löffler

James Eastaway

Mark Baigent

Bassoon

Alastair Mitchell

Bass sackbut

Fernando Gunter

Trumpet

Neil Brough

Horns

Neil Brough

Gavin Edwards

Timpani

Adrian Bending

Harpichord

Matthew Halls

Organ

Silas John Standage

CD 2 51:01

1-6 15:06

7-9 10:40

10-17 25:09

For the Feast of the Reformation

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79

Nun danket alle Gott BWV 192

(Occasion unspecified)

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80

Joanne Lunn *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

Schlosskirche, Wittenberg, 31 October 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 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 used for the project, made by Andrew Wooderson, and the organ, made by Robin Jennings, were bought and generously made available to the Monteverdi by Sir David and Lady Walker (harpsichord) and Lord and Lady Burns (organ).

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

The Recordings

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

Recorded live at the Erlöserkirche, Potsdam, on 29 October 2000 (CD 1) and at the Schlosskirche, Wittenberg, on 31 October 2000 (CD 2), as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineer: Everett Porter
Recording engineers:
Carl Schuurbiers (Polyhymnia),
Paul Meeldijk
Tape editor: Sebastian Stein
Edition by Reinhold Kubik
published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer:
Isabella de Sabata

Cover: Herat, Afghanistan, 1994
© Steve McCurry/
Magnum Photos
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest
(p.6); Catherine Rimer (p.8);
Constantin Beyer (p.12)
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 10: Potsdam/Wittenberg

CD 1 70:45 For the Nineteenth Sunday after Trinity

15:56 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen BWV 48

- 1 (6:09) 1. *Coro con Choral* Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen
- 2 (1:22) 2. *Recitativo: Alt* O Schmerz, o Elend, so mich trifft
- 3 (0:48) 3. *Choral* Soll's ja so sein
- 4 (2:42) 4. *Aria: Alt* Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder
- 5 (0:41) 5. *Recitativo: Tenor* Hier aber tut des Heilands Hand
- 6 (3:08) 6. *Aria: Tenor* Vergibt mir Jesus meine Sünden
- 7 (1:02) 7. *Choral* Herr Jesu Christ, einiger Trost

21:37 Wo soll ich fliehen hin BWV 5

- 8 (4:08) 1. *Coro (Choral)* Wo soll ich fliehen hin
- 9 (1:05) 2. *Recitativo: Bass* Der Sünden Wust hat mich nicht nur befleckt
- 10 (6:56) 3. *Aria: Tenor* Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle
- 11 (1:16) 4. *Recitativo: Alt e Choral* Mein treuer Heiland tröstet mich
- 12 (6:23) 5. *Aria: Bass* Verstumme, Höllenheer
- 13 (0:57) 6. *Recitativo: Sopran* Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt
- 14 (0:51) 7. *Choral* Führ auch mein Herz und Sinn

12:44 Es reißet euch ein schrecklich Ende BWV 90

(For the Twenty-fifth Sunday after Trinity)

- 15 (6:06) 1. *Aria: Tenor* Es reißet euch ein schrecklich Ende
16 (1:24) 2. *Recitativo: Alt* Des Höchsten Güte wird von Tag zu Tage neu
17 (3:22) 3. *Aria: Bass* So löschet im Eifer der rächende Richter
18 (0:48) 4. *Recitativo: Tenor* Doch Gottes Auge sieht auf uns als Auserwählte
19 (1:01) 5. *Choral* Leit uns mit deiner rechten Hand

20:05 Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56

- 20 (7:35) 1. *Aria: Bass* Ich will den Kreuzstab gerne tragen
21 (2:05) 2. *Recitativo: Bass* Mein Wandel auf der Welt
22 (6:44) 3. *Aria: Bass* Endlich, endlich wird mein Joch
23 (1:44) 4. *Recitativo ed Arioso: Bass* Ich stehe fertig und bereit
24 (1:55) 5. *Choral* Komm, o Tod, du Schlafes Bruder

CD 2 51:01 For the Feast of the Reformation

15:06 Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79

- 1 (5:00) 1. *Coro* Gott der Herr ist Sonn und Schild
- 2 (3:18) 2. *Aria: Alt* Gott ist unser Sonn und Schild!
- 3 (2:02) 3. *Choral* Nun danket alle Gott
- 4 (0:56) 4. *Recitativo: Bass* Gottlob, wir wissen
- 5 (2:56) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* Gott, ach Gott,
verlass die Deinen nimmermehr!
- 6 (0:53) 6. *Choral* Erhalt uns in der Wahrheit

10:40 Nun danket alle Gott BWV 192

(Occasion unspecified)

- 7 (5:25) 1. *Coro* Nun danket alle Gott
- 8 (2:40) 2. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* Der ewig reiche Gott
- 9 (2:34) 3. *Coro* Lob, Ehr und Preis sei Gott

25:09 Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80

- 10 (5:11) 1. *Coro (Choral)* Ein feste Burg ist unser Gott
- 11 (3:19) 2. *Aria: Bass con Choral: Sopran* Alles, was von Gott geboren
- 12 (2:11) 3. *Recitativo ed Arioso: Bass* Erwäge doch, Kind Gottes
- 13 (4:00) 4. *Aria: Sopran* Komm in mein Herzenshaus
- 14 (3:29) 5. *Choral* Und wenn die Welt voll Teufel wär
- 15 (1:33) 6. *Recitativo: Tenor* So stehe dann bei Christi blutgefärbter Fahne
- 16 (4:01) 7. *Aria (Duetto): Alt, Tenor* Wie selig sind doch die
- 17 (1:21) 8. *Choral* Das Wort sie sollen lassen stahn



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 Nineteenth Sunday after Trinity



Erlöserkirche, Potsdam

Bach was 62 when he made the long trip from Leipzig to Potsdam in the spring of 1747 to visit his second son Carl Philipp Emanuel, then principal harpsichordist in Prussia's royal *Capelle*. After the shock of being summoned before Frederick the Great whilst still in his travel-stained clothes, he was subjected to a very public test of his improvisatory skills (some think that the fiendish 'royal theme' on which he was invited to extemporise a fugue was a trap set by the sadistic king or, perhaps, by the resentful son to embarrass his father). The next day he was given a tour of Potsdam and required to play and assess its various church organs. The *Erlöserkirche*, the church of the Redeemer, a neo-Gothic building in the Wilhelmine style

where we were due to play, was built many years after Bach's visit.

Now that we are approaching the end of the Trinity season, the thematic emphasis is on the thorny and intractable issues of belief and doubt. With autumn giving way to winter the character of the appointed texts for each Sunday becomes steadily grimmer, underlining the rejection of the world by the faithful and the prospect of eventual union with God – or the horror of exclusion. From week to week this dichotomy appears to grow harsher. For the Nineteenth Sunday after Trinity the Epistle, from Ephesians, focuses on St Paul's uncompromising juxtaposition of a clean mind and a corrupt body, while the Gospel, taken from St Matthew like so many in this late Trinity season, recounts the miracle of the man 'sick of the palsy' healed by Jesus for his faith. As on so many previous occasions throughout the church year, Bach both softens and humanises the severity of the words while in no way diminishing their impact: he has an unfailing knack of being able to vivify the doctrinal message and, when appropriate, of delivering it with a hard dramatic kick, yet balancing this with music of an emollient tenderness.

We began with BWV 48 **Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen**, from Bach's first Leipzig cycle. It opens with a lament in G minor, a chorus constructed as a slow minuet with the flavour of a proto-Romantic tone poem. The 12-bar opening orchestral prelude gives wordless expression to Paul's cry of anguish 'who shall deliver me from the body of this death?' (Romans 7:24) through a sequence of ascending two-bar phrases in the first violins. More than this, it gives structure to the entire

movement by linking the various choral interjections, not via a predictable or systematised pattern but by frequently anticipating and overlapping the successive voice entries, their order constantly reshuffled. The sopranos begin in strict canon with the altos, a fourth apart and at a distance of two bars. Simultaneously Bach superimposes a second canon for trumpet and two oboes, distinct yet woven into the vocal texture and bearing with it a wordless 'answer'. To the imploring questions of the pauline text Bach offers his listeners the solace of Johann Heermann's hymn 'Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir', specified for this Sunday in the *Dresdner Gesangbuch* of 1725/36 and rich in associations of comfort. The scheme sounds simple, but its working out over the course of 138 bars entails the layering of chorale tune (in canon) over the constantly changing fabric of choral voices (also in canon) and, further, the inexorable restatements of the string ritornello, now discrete, now synchronising with the other instruments and voices. I found it poignant and deeply affecting.

Bach then clarifies the association of the suffering believer with Matthew's palsied man. A sombre, string-accompanied recitative (No.2) for alto with unstable chromatic harmonies modulates through a sequence of flat keys from E flat to B flat minor, then via an enharmonic swing to sharp keys before returning to B flat (major). This sudden presence of sharps, which in Lutheran symbolism represent the Cross (*Kreuz* = sharp), in a cantata in which all seven movements have key signatures of two or three flats, is arresting, particularly the appearance of E major at the moment when 'the soul perceives the most lethal poison with which it is infected'. E major is usually a

key associated with serenity and salvation in Bach's church music, but here it seems closer to Johann Mattheson's characterisation – engendering 'a quite deathly sadness, full of doubt... a fatal separation of body and soul'. The four-part chorale setting which follows is the perfect sequel, expressing that 'brünstig Seufzen' (fervent sigh) with which the alto concluded the previous number.

With the palsied man healed and the errant believer 'renewed in the spirit of his mind', the second half of the cantata is much easier on the ear. An aria for alto in close dialogue with obbligato oboe gives the impression of an intimate conversation between the believer and God. Any passing reference to the earlier sickness is dispelled through the healing power of the Saviour in the aria for tenor and strings (No.6) – in modified da capo form, one of those beguiling and ticklish triple-time arias which Bach relishes. Here, after setting up an apparently regular pattern of alternating 3/4 and 3/2 bars, he suddenly adds a whole chain of additional hemiolas – perhaps a sign of health restored, a celebration of soundness in body and soul? – the inflections of speech seeming to determine, or at least strongly influence, the unusual rhythmic patterns. After this the straightforward but richly harmonised version of the chorale melody announced first in the opening movement is pure balm.

Quite a different hymn by Johann Heerman, but also specified for this Sunday in the *Dresdner Gesangbuch*, provides the anchor as well as the title for Bach's cantata for the following year, BWV 5 **Wo soll ich fliehen hin**. In its exegetical unfolding it corresponds to the pattern of 'Ich elender Mensch',

establishing a correlation between the palsied man and the sin-burdened soul in its first three movements, and describing the extension of Christ's forgiveness to believers in the last four numbers. But there the similarity ends. Heermann's hymn and its associated melody 'Auf meinen lieben Gott' governs both the shape and the musical substance of the opening fantasia: even the instrumental prelude, an imitative dialogue for pairs of oboes and violins, is based on the hymn tune in diminution, as are the lower three voice lines. The individual phrases of the big-boned melody stand out from the instrumental backcloth composed of little fragmentary exchanges indicative of the timorous soul.

Where in the previous year's cantata Bach dealt with bodily torment and the poison of sin, here he is concerned with the healing, purgative power of holy blood, one drop of which 'performs such wonders [that it] cleanses me from all my blemishes' (No.2). (It immediately made me think of those miraculous preparations used in biodynamic agriculture: a concentration of five grams per sixty litres of water can fertilise one hectare of field crops.) This spiritual alchemy is given vivid expression in the entrancing tenor aria with viola obbligato depicting the gushing, curative effect of the divine spring. Every one of the vocal entries takes its cue from the tumbling liquid gestures of the viola – the cleansing motions of some prototype baroque washing machine.

In the pivotal fourth movement Bach re-introduces the tune of Heermann's hymn in counterpoint to the alto's measured recitation. It is assigned to an oboe; but just as in the opening chorus of BWV 48, no words would have been needed to

trigger the apt association in the contemporary listener's mind so that, for example, the singer's claim that 'fear and torment need no longer bring danger' could be registered against the hymn's 'He can at all times save me from sadness, fear and affliction.' This assertion of liberation and triumph is the cue for one of Bach's most robust, declamatory bass arias (No.5), with trumpet (a ferociously demanding obbligato) set against the rest of the orchestra to defy the 'Höllengeheer', the hordes of hell. But if, as was apparently often the case, the more fashionable members of the congregation decided that this was the point to arrive in the four-hour service, just in time to hear the sermon, then the repeated injunctions 'Verstumme! Verstumme!' ('Be silent!') might have checked them momentarily in their pew-finding and social greetings.

Easter coming so late this year (2000), we were running out of post-Trinity Sundays in which to accommodate Bach's music for the very end of the liturgical year, and needed to find suitable lots for their inclusion. The magnificently theatrical and terse D minor cantata BWV 90 **Es reißet euch ein schrecklich Ende**, for the Twenty-fifth Sunday after Trinity, provided a strong contrast to the sequence of three cantatas, all turning on G minor, composed for Trinity 19. Its theme is eschatological, its subject matter the polarity between the 'schrecklich Ende', the terrifying outcome awaiting all sinners at the Last Judgement given graphic articulation in the tenor and bass arias, and the genial protection God gives to His elect described in the final recitative and chorale. It opens with fire and brimstone, the tenor/preacher predicting the fate of the unrepentant,

a fury aria which, in its use of *tirades* (flourishes of fourteen consecutive demisemiquavers), curtailed phrase-endings, big jumps in tessitura and dramatic pauses mid-word ('schreck...lich'), is as brilliant and theatrical as anything in Handel. Bach seems, in fact, to be taking on his entire generation of Italian opera composers and beating them at their own game. The unflagging energy of his melodic invention and rhythmic propulsion is always directed towards giving truthful expression to the text, and here it is as matchless as it is exciting. In this vein, only Rameau, two or more decades later, is a serious competitor to Bach. The second (bass) aria for B flat trumpet and strings is in some respects still more impressive, a chilling portrayal of 'the avenging judge', zealously extinguishing 'the lamp of His Word' as punishment. There is a military tread to the pervasive dactylic rhythm which turns especially sinister at the point when the trumpet persists with low Ds against the violins' A major arpeggio.

Dazed by the seeming intensity of these twin tableaux one can easily overlook the felicitous and intelligent word-setting in the two recitatives, proof, if needed, that Bach was the best composer of secco recitatives since Monteverdi, and the astonishing beauty of the final chorale, a versification of the Lord's Prayer. It feels like the thanksgiving of a community chastened by some colossal natural disaster – a hurricane or earthquake – and even after repeated hearings I found myself still startled by the sudden lurch to the flattened tonic at the mention of the 'sel'ges Stündelein', the 'blessed hour' when the faithful are ushered into the divine presence.

A great deal more familiar to modern audiences than the other works in this programme, BWV 56 **Ich will den Kreuzstab gerne tragen** is a cantata for solo bass. For this, his third cantata for Trinity 19, composed in 1726, Bach takes his lead from the first verse of the Gospel for the day, 'And he entered into a ship, and passed over, and came into his own city.' Following a medieval tradition, Bach treats the course of human life allegorically as a sea voyage, a nautical Pilgrim's Progress.

No stranger himself to life's tribulations, Bach has left us several memorable evocations of adversity, yet none more poignant than this cantata. The opening aria introduces a pun on the word 'Kreuzstab' (cross-staff) – raised to a sharpened seventh. What lifts it from the commonplace is the very modern, or at least Romantic, word-painting: the successive changes in mood and adjustments to the melodic outline, from its initial upward climb via an excruciating arpeggio to the benign 'es kommt von Gottes lieber Hand' and the more measured 'der führet mich...'. Bach reserves the biggest change for the B section, switching to triplet rhythm in the voice part in a kind of *arioso* as the pilgrim lowers all his griefs into his own grave: 'Then shall my Saviour wipe the tears from my eyes'.

The idea of life as a sea voyage comes first in the *arioso* (No.2) with cello arpeggiation to depict the lapping waves while the voice-line describes 'the sorrow, affliction and distress [which] engulf me'. Where the first movement was forward-looking, this *arioso* seems to hark back to the music of Bach's forebears, the music he learnt as a child. One can pick up hints of an early reliance on God's protection in the whispered comfort of 'Ich bin bei dir' – with the death

of both of his parents when he was only nine years old, there was no human substitute on whom he could wholly depend. As the waves die down and the cello comes to rest on a bottom D, the voice of the pilgrim continues in secco recitative with the Bunyan-like words: 'So I step from my ship into my own city, which is the kingdom of heaven, where I with all the righteous shall enter out of so great tribulation.'

The metaphor of the oboe as guardian angel celebrating with the now jubilant pilgrim comes to mind in the extended da capo aria 'Endlich, endlich wird mein Joch'. Again, the biggest surprise is reserved for the B section where the pilgrim's desire to fly up into the stratosphere like an eagle can hold no bounds, 'Let it happen today!' he exclaims, the emphasis shifting from 'O!' to 'gescheh' to 'heute' and finally to 'noch'.

The cantata ends serenely. An *accompagnato* leads to a return of the words and tripletised rhythms of the opening aria, now slowed to *adagio* and transposed to F minor, and from there by means of melisma floating effortlessly upwards, for the first time, to C major. The final four-voiced chorale is Bach's only setting of Johann Crüger's melody, here set to the sixth verse of Johann Franck's hymn 'Du, o schönes Weltgebäude'. His harmonisation belongs to the late seventeenth century sound-world of his elder cousin, Johann Christoph Bach, organist in Eisenach, possibly his first keyboard teacher and mentor – the one he called a 'profound composer'.

Cantatas for the Feast of the Reformation



Schlosskirche, Wittenberg

Approach Wittenberg from the south across the Elbe and the first thing you notice is the imposing silhouette of the tall cylindrical tower which acts as a link between the palace and its church. Together palace and church dominate the landscape and town just as they did in Luther's day, though precious little is now left of Frederick the Wise's original structures. But one can still sense that 'a mighty fortress' had been built here, perfectly capable of defending itself. And sure enough, as you get closer, there in huge capitals on the collar of the tower is the inscription 'Ein feste Burg ist unser Gott', for all to read – the true battle-song of the German Reformation. You have arrived in the otherwise inconspicuous little town from which this seismic movement erupted in 1517.

No matter that the old doors of the castle church to which, according to legend, Luther nailed his ninety-five theses have long since disappeared. We were here on the appointed day, 483 years later, to rehearse and perform Bach's three cantatas for the *Reformationsfest*, a red-letter day in the Lutheran calendar.

Entering the sombre *Schlosskirche* – sadly unrecognisable in its neo-Gothic splendour from the simple stone-vaulted university church where Luther preached – we arranged ourselves just east of two bronze memorial slabs raised on plinths: Luther's on the right, his main ally Melanchthon's on the left. We started to rehearse the cantata BWV 80 which Bach based on Luther's defiant hymn (1528/9). The string-doubled voices rang out impressively enough, but there was a problem. The massive instrumental canon that Bach devised to frame his choral counterpoint sounded out of kilter: all top (three oboes in unison) and no bottom (violone and organ). This is, after all, the only cantata of Bach's to differentiate between continuo parts: *violoncello e cembalo* in support of the four-voiced chorale fantasia, *violone et organo* as bass cantus firmus. Even after bringing the string bass right to the front of the stage, the problem remained. The beautiful Jennings cabinet organ which has accompanied us everywhere this year and served us so well does not have pedals nor the sixteen-foot trombone stop specified in one of the sources. So last-minute calls were made to locate a bass sackbut player able to provide the necessary *pondus*. The improbably-named Fernando soon appeared from Leipzig and duly transformed things with his thunderous bottom Ds filling the church

vaults. The visual impact of that splendid brass bell and the trombone slide at full extension added a Breughel-like swagger to the music.

Competing strains of the same iconic hymn wafted in from the outside all through our rehearsal, sung and played on any available instrument and in several keys at once by the crowd of pilgrims, street-hawkers and 'medieval' minstrels thronging the narrow streets. Eventually the noise abated as our concert began in the packed church, but it reminded me of reading somewhere how the Jesuits used to complain that Luther's hymns 'killed more souls than his works and sermons'.

We opened with BWV 79 **Gott der Herr ist Sonn und Schild**, as stirring a way to celebrate this Reformation Festival as one could ever imagine. It dates from 1725. Bach had missed the opportunity eight years earlier to compose something spectacular for the bicentennial celebrations at Weimar – either he was not asked or, more likely, he declined (he was sulking because of the Duke's refusal to let him take up a new post at Cöthen). This time he was determined to put his best foot forward, and there is evidence that, contrary to his usual practice, he began composing BWV 79 six months ahead of its scheduled performance.

The opening movement is fashioned as a kind of ceremonial *Aufzug* or procession – a moving tableau of Lutheran folk on the march. But their militancy is not in the least grim-faced: the 62-bar introduction establishes a mood of outgoing joy and bonhomie. Underpinning the fanfares of the high horns is an insistent drum beat which, interpreted a little fancifully, replicates the hammering of Luther's theses

to the oak door at the back of the church. Even this drops out after twelve bars, time for the horn players to breathe and to make room for an animated three-part fugato between the strings, flutes and oboes. When it returns, the horn theme hovering above the busy working out of the fugato, it is to prepare for the grand entrance of the chorus. The voices enter singly and spaciouly with majestic sweep and a glorious arc to their phrases, a lustre more evocative of cherubim and seraphim than of sturdy Lutheran *Hausfrauen* on the warpath. Bach's control of his material is consummate. After four segments never lasting more than eight bars he adapts the instrumental fugato to suit his choir, now declaiming 'no good thing will He withhold from them that walk uprightly'. He makes six pairs of entries in *strettos*, now at half-bar, now at whole-bar intervals, sometimes at the unison, then at the octave, down a fourth, and so on, with the 'answer' given twice direct and four times inverted. Gillies Whittaker, who besides writing extensive analyses of Bach's church cantatas, conducted them all in Newcastle over several years after the First World War, confessed that he 'rarely felt such spiritual exultation as when conducting this wonderful chorus'. I do remember being tremendously stirred when I conducted it in 1972, but on this occasion, here in Wittenberg, its impact was overwhelming.

With his penchant for pronounced changes of scale and abrupt switches from the public to the private, Bach follows this initial pageantry with an aria for alto with oboe obbligato of deceptive simplicity. Both the syncopated stresses of the first two bars and the varying phrase divisions (6 + 6 bars for the

ritornello, 2 + 2, 2 + 2, then 6 in the vocal line) tease the ear. In the last line comes the warning of a 'blasphemous barking dog' – could this be an allusion to the dog Luther claimed to have found in his bed up in his Wartburg prison? Convinced that it was the devil in disguise he hurled the poor beast out of his window into the night.

Back come the horns and drums with their marching theme from the first movement, now as a backcloth to Martin Rinckart's hymn 'Nun danket alle Gott', familiar in English as 'Now thank we all our God'. Johann Crüger's sturdy tune never moves out of the narrow span of a sixth, though you would never guess it from the breadth and majesty it generates. Bach's harmonisation brings this triptych to a satisfying conclusion, suggesting that originally the sermon may have followed at this point.

The second part of the cantata is perhaps inevitably less impressive, though there is a ravishing duet for soprano and bass (No.5) beginning with parallel motion in tenths, innocent in the way an Adam-and-Eve like couple (pre-Fall) invoke God's protection, hand in hand. There is even a pre-echo here of Papageno and Papagena, a Mozartian impression reinforced by the hint of *Eine kleine Nachtmusik* in the violin ritornelli. Though Bach does his best to counter this genial music and to suggest danger in his treatment of the 'raging of the enemy' his foes remain a lot less threatening than Luther's persistent ghoulish tormentors.

The little three-movement cantata BWV 192 **Nun danket alle Gott** risked giving the impression of a shrinking violet dwarfed by two such hot-house blooms (BWV 79 and 80). In fact with its modest

instrumentation it provides an attractive contrast, an alternative and less bombastic approach to the celebrations. The first movement is a skilful and unconventional chorale fantasia. Twice the sopranos abandon their chief function of intoning Crüger's hymn tune and switch to being an integral part of the four-part choral fabric. Meanwhile the instruments, thematically quite independently and divided by families (flutes, oboes and strings), engage in *concertante* dialogue. But Bach is not content to leave things so neatly separated. Imperceptibly he weaves the two together and then, when all seems done and dusted and with the final strophe of the hymn completed, he suddenly brings back the choir for a final shout of praise over the last bars of the orchestral play-out.

It is fascinating to watch how Bach mitigates the sapping metric regularity of a hymn-stanza when setting it for solo voices as in the soprano/bass duet (verse 2), through subtle variations and repetitions of his material. But he reserves his best music for the third verse, a paraphrased doxology set here as a lilting *gigue*. This is surely first cousin to the one in D which concludes his third Orchestral Suite (BWV 1068). Whittaker is not alone among commentators in finding this movement 'singularly unsuitable for such a day of triumphant national rejoicing'. But to me it seems entirely apt – Bach's particular way of celebrating the joyous throwing off of shackles achieved by Luther's Reformation.

Now, as the climax of our concert came Bach's final version of his cantata on Luther's **Ein feste Burg**, BWV 80. What had started out as a Lenten cantata composed in 1715 in Weimar to a text by Salomo

Franck had subsequently undergone extensive revision in Leipzig. To replace the simple four-part harmonisation of Luther's hymn with which he had opened his cantata in 1723 and again in 1730, Bach, now in the last decade of his life, constructed a stupendous and elaborate new contrapuntal opening movement, 228 bars long. He provides no instrumental prelude whatsoever. Without warning the tenors launch themselves into the fray (surely there was never a more arresting start to a cantata, nor more vigorous words fused to such a stirring tune?), followed in canonic imitation by the three other voice parts in a decorated but fittingly archaic motet style. Then, like two chunky book-ends holding this affirmation of the persuasive force of God's word in place, the mighty canon gets under way – in *stretto*, single beat and three octaves apart. Nothing could bring home more vividly the pivotal role of speech and song (separately and together) in spreading Luther's Reformation across Europe.

Luther's hymn resurfaces in three of the seven subsequent movements. Bach could of course count on his listeners' familiarity with it, and therefore challenge them to pick out the bones of the tune from their ornament-encrusted surroundings, as in the duet (No.2) where the soprano's embellishments are out-decorated by the accompanying oboe. No such problems occur in the central fifth movement, an exuberant *giga* reminiscent of the finale to the third Brandenburg Concerto, in which all the voices in unison and in octaves thunder out each line of Luther's third verse: a collective exorcism through which Bach dispatches Luther's devils with panache.

There are other wonderful examples of Bach's craft and imagination to savour, many of them in the movements carried over from the Weimar cantata of 1715. They include the fine bass arioso (No.3) in which the spirit of Christ is shown to be 'firmly bound to you' by the interweaving of the vocal line with its continuo – expression and rhetoric in perfect accord; the seraphic tenderness of the soprano/cello aria (No.4) with its pleading melismas on 'Verlangen' ('longing'); and the extended alto/tenor duet (No.7) in which Bach's lifelong fascination with, and creative use of, canon is manifest. But even the felicities of the concluding four-part harmonisation of the hymn cannot disguise the fact that it is the opening movement which is the most original – a triumph of word, tune and compositional fabric, of mood and structure. As such it is perhaps the most perfect vindication of Luther's – as well as Bach's – belief in the healing power of music to banish 'der alte böse Feind' ('the wicked old foe') and to overcome the forces of darkness.

At the end of the concert the rather severe-looking pastor came forward. First, he acknowledged that the music-making had given 'der alte böse Feind' a good beating. Then, having spotted in the programme that our next port of call was to be Rome – and perhaps recalling how scandalised Luther had been at the irreligion he found there ('a whore of a city' he called it!) – he fixed me with his gimlet eye: 'Carry the good work on to Rome!' he said, and turned on his heel.

© John Eliot Gardiner 2005

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

Einleitung John Eliot Gardiner

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

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

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

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

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

Kantaten für den Neunzehnten Sonntag nach Trinitatis

Erlöserkirche, Potsdam

Bach war zweiundsechzig Jahre alt, als er im Frühjahr 1747 die lange Reise von Leipzig nach Potsdam antrat, um seinen zweiten Sohn Carl Philipp Emanuel zu besuchen, der damals Kammercembalist in der preußischen Hofkapelle war. Nachdem er den Schock überwunden hatte, zu Friedrich dem Großen gerufen zu werden, während er noch die von der Reise angeschmutzte Kleidung trug, wurde er einer sehr öffentlichen Prüfung seiner improvisatorischen Kunstfertigkeit unterzogen (manche glauben, das teuflische *Thema regium*, auf das er eine Fuge improvisieren sollte, sei eine Falle gewesen, die ihm der sadistische König oder vielleicht der missgünstige Sohn gestellt hatte, der seinen Vater in Verlegenheit bringen wollte). Am nächsten Tag wurde er durch Potsdam geführt und gebeten, die verschiedenen Kirchenorgeln zu spielen und zu taxieren. Die Erlöserkirche, ein neogotischer Bau im Wilhelminischen Stil, wo wir auftreten sollten, war viele Jahre nach Bachs Besuch errichtet worden.

Da nun das Ende der Trinitatiszeit heranrückte, lag der thematische Schwerpunkt auf den heiklen und unlösbaren Fragen des Glaubens und des Zweifels. Je mehr sich der Herbst dem Winter nähert, desto grimmiger und strenger werden die für die sonntägliche Lesung bestimmten Texte; sie heben entweder hervor, dass die Gerechten der Welt entsagt haben und darauf hoffen können, letztendlich mit Gott

vereint zu sein, oder sie betonen, welche Schrecken die Ausgeschlossenen zu gewärtigen haben. Von Woche zu Woche scheint diese Dichotomie schroffer zu werden. Am Neunzehnten Sonntag nach Trinitatis konzentriert sich die Epistel, aus dem Epheserbrief, auf die Ermahnungen des Apostels Paulus, der einen reinen Geist kompromisslos gegen einen verdorbenen Körper setzt, während die Lesung – wie so oft gegen Ende der Trinitatiszeit – aus dem Matthäusevangelium (9, 1–8) das Wunder erzählt, wie Jesus einen Gelähmten heilt, weil er Vertrauen hat. Wie bei so vielen früheren Gelegenheiten während des Kirchenjahres mildert Bach den Ernst der Worte und macht sie menschlich, ohne damit in irgendeiner Weise ihre Wirkung abzuschwächen: Er versteht es auf unnachahmliche Weise, die Botschaft der christlichen Lehre lebendig zu machen, und vermittelt sie, so es angebracht ist, mit einem heftigen dramatischen Querschlag, jedoch ausbalanciert durch eine Musik von herzerweichender Zärtlichkeit.

BWV 48 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen, aus Bachs erstem Leipziger Zyklus, war die erste Kantate unseres Programms. Sie beginnt mit einer Klage in g-moll, einem Chor, der als langsames Menuett angelegt ist und wie eine urromantische Tondichtung anmutet. Das einleitende, aus zwölf Takten bestehende Orchestervorspiel bringt ohne Worte in einer Folge aufsteigender zweitaktiger Phrasen in den ersten Violinen Paulus' Angstschrei ‚Wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes‘ (Römer 7,24) zum Ausdruck. Darüber hinaus liefert es das Gerüst für den gesamten Satz, indem es die verschiedenen Interjektionen des Chores miteinander verbindet, nicht nach einem vorhersagbaren oder

systematisch angelegten Muster, sondern indem es die aufeinander folgenden Einsätze der Stimmen vorwegnimmt oder sie teilweise überdeckt und dabei ihre Reihenfolge ständig verändert. Die Sopranstimmen beginnen als strenger Kanon, die Altstimmen folgen im Abstand einer Quarte und zwei Takte später. Bach legt einen zweiten Kanon für Trompete und zwei Oboen darüber, die deutlich vernehmbar, jedoch mit der vokalen Textur verwoben sind und eine wortlose ‚Antwort‘ beinhalten. Die flehenden Fragen des Paulus-Textes beantwortet Bach seinen Hörern mit dem ermutigenden Choral von Johann Heermann ‚Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir‘, der im *Dresdner Gesangbuch* von 1725/36 für diesen Sonntag vorgesehen ist und trostreiche Bezüge enthält. Das Schema klingt einfach, doch im Laufe der sich über 138 Takte erstreckenden Ausarbeitung legt sich die (im Kanon geführte) Chormelodie in Schichten über das sich ständig verändernde Geflecht der Chorstimmen (ebenfalls im Kanon), während das Streicherritornell unerbittlich wiederkehrt, entweder eigenständig oder im Verein mit den anderen Instrumenten und Stimmen. Ich fand es ergreifend und herzbewegend.

Bach erläutert dann die Beziehung zwischen dem leidenden Gläubigen und dem Gelähmten im Matthäus-Evangelium. Ein düsteres, von den Streichern begleitetes Rezitativ (Nr. 2) für Alt mit instabilen chromatischen Harmonien moduliert über eine Folge von Molltonarten von e-moll nach b-moll, erreicht dann Durtonarten durch enharmonische Verwechslung und kehrt schließlich wieder zu B (dur) zurück. Diese plötzliche Gegenwart von Erhöhungszeichen, die in Luthers Symbolik das Kreuz darstellen,

in einer Kantate, in der alle sieben Sätze Tonartvorzeichnungen mit Erniedrigungszeichen haben, ist überwältigend, vor allem dann, wenn E-dur genau an der Stelle erscheint, wenn ‚allein die Seele fühlet den stärksten Gift, damit sie angestecket‘. E-dur ist eine Tonart, die in Bachs Kirchenmusik gemeinhin mit heiterer Gelassenheit und Erlösung assoziiert wird, doch hier, wo sie ‚eine verzweiflungsvolle und ganz tödliche Traurigkeit‘ hervorruft, ‚mit nichts als einer fatalen Trennung des Leibes und der Seelen [zu] vergleichen‘, kommt sie offensichtlich der Charakteristik von Johann Mattheson näher. Die sich anschließende Vertonung für vierstimmigen Chor ist die perfekte Fortsetzung, drückt sie doch das ‚brünstig Seufzen‘ aus, mit dem die Altstimme die vorige Nummer beendet hatte.

Mit dem Bezug auf den Gelähmten und den gläubigen Sünder, der ‚im Geist erneuert‘ wird, geht die zweite Hälfte der Kantate viel leichter ins Ohr. Die Arie für Altstimme, die mit der obligaten Oboe einen engen Dialog aufnimmt, wirkt wie ein intimes Gespräch zwischen dem Gläubigen und Gott. Jeder sporadische Verweis auf die frühere ‚Schwäche des Leibes‘ wird in der Arie für Tenor und Streicher (Nr. 6) durch die heilende Kraft des Erlösers weggefegt – in abgewandelter Da-Capo-Form, einer jener betörenden und heiklen Arien im Dreiertakt, die Bach so sehr liebte. Nachdem er hier ein scheinbar regelmäßiges Muster einander abwechselnder 3/4- und 3/2-Takte angelegt hat, fügt er plötzlich eine ganze Kette von Hemiolen hinzu – vielleicht ein Zeichen dafür, dass die Gesundheit wieder hergestellt ist, ein Feiern der Gesundheit von Leib und Seele? –, wobei der Tonfall das ungewöhnliche rhythmische Muster

wenn nicht zu bestimmen, so doch stark zu beeinflussen scheint. Danach ist die einfache, aber stark harmonisierte Chormelodie, die bereits im Eröffnungssatz angekündigt wurde, reiner Balsam.

Ein ganz anderer, doch ebenfalls im *Dresdner Gesangbuch* für diesen Sonntag bestimmter Choral von Johann Heermann liefert den Bezugspunkt wie auch den Titel für Bachs Kantate für das folgende Jahr, BWV 5 **Wo soll ich fliehen hin**. Auszulegen ist sie zunächst nach dem Muster von BWV 48 ‚Ich elender Mensch‘: Zwischen dem Gelähmten und der von Sünde beladenen Seele wird in den ersten drei Sätzen eine Verbindung geschaffen, während die letzten vier Nummern schildern, wie Christus seine Vergebung den Gläubigen zuteil werden lässt. Doch damit enden die Parallelen. Heermanns Choral und die dazugehörige Melodie ‚Auf meinen lieben Gott‘ beherrschen die Form und die musikalische Substanz der einleitenden Fantasie; sogar das instrumentale Vorspiel, ein imitierender Dialog für paarige Oboen und Violinen, basiert auf der diminuierten Chormelodie, und das gilt auch für die Melodielinien der drei tieferen Stimmen. Die einzelnen Phrasen der klobigen Melodie heben sich von der instrumentalen Kulisse ab, die aus kleinen Stimmtauschfragmenten besteht und die furchtsame Seele andeutet.

Während sich Bach in der Kantate des vergangenen Jahres mit körperlicher Pein und dem Gift der Sünde befasste, widmet er sich hier der heilenden, reinigenden Kraft des heiligen Blutes, das ‚so große Wunder tut‘ und ‚mich von meinen Flecken leer macht‘ (Nr. 2). Lebendigen Ausdruck findet diese spirituelle Alchimie in der hinreißenden Tenor-Arie

mit obligater Bratsche, in der die heilende Wirkung der sich ‚reichlich ergießenden göttlichen Quelle‘ geschildert wird. Jede der Stimmen entnimmt das Stichwort für ihren Einsatz den schleudernden, fließenden Gesten der Bratsche – den reinigenden Bewegungen des Prototyps einer barocken Waschmaschine.

In dem zentralen vierten Satz greift Bach noch einmal auf die Melodie von Heermanns Choral zurück und setzt sie kontrapunktisch gegen die gemessene Rezitation der Alt. Sie ist für eine Oboe bestimmt; doch wie in dem einleitenden Chor von BWV 48 wäre kein Text nötig gewesen, um bei den Hörern zu Bachs Zeit die geeignete Assoziation auszulösen, so dass zum Beispiel die Behauptung des Sängers, dass ‚Angst und Pein nicht mehr gefährlich sein‘ müssen, wahrgenommen werden konnte als Gegenpart zu dem Trostspruch des Chorals ‚Er kann mich allzeit retten / aus Trübsal, Angst und Nöten‘. Diese Versicherung, dass Befreiung und Triumph in Aussicht stehen, ist das Stichwort für eine der kraftvollsten Bass-Arien Bachs im deklamatorischen Stil (Nr. 5), in der die Trompete (ein ungemein anspruchsvolles Obligato) gegen das übrige Orchester gesetzt ist, um dem ‚Höllenneer‘ zu trotzen. Doch wenn, wie es offensichtlich häufig der Fall war, die vornehmeren Mitglieder der Gemeinde vorzogen, während des vierstündigen Gottesdienstes in diesem Augenblick zu erscheinen, gerade noch rechtzeitig, um die Predigt zu hören, so mögen die wiederholten Rufe ‚Verstumme! Verstumme!‘ sie beim Aufsuchen ihrer Plätze auf der Kirchenbank und Begrüßen von Bekannten und Verwandten für eine Weile im Schach gehalten haben.

Da Ostern in diesem Jahr (2000) spät lag, wurden uns die Sonntage nach Trinitatis knapp, an denen wir Bachs Musik für den Rest des Kirchenjahres unterbringen konnten, und wir mussten sie entsprechend aufteilen. Die wunderbar theatrale und knappe Kantate in d-moll BWV 90 **Es reißet euch ein schrecklich Ende**, für den fünfundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis bestimmt, lieferte einen starken Kontrast zu der Folge von drei Kantaten, die alle g-moll verwendeten und für den neunzehnten Sonntag nach Trinitatis komponiert waren. Ihr Thema, eschatologisch ausgerichtet, ist die Polarität zwischen dem ‚schrecklich‘ Ende‘, das alle Sünder beim Jüngsten Gericht erwartet und in den Tenor- und Bass-Arien anschaulich dargestellt wird, und dem wohlthuenden Schutz, den Gott seinen Auserwählten gewährt und der in dem abschließenden Rezitativ und Choral geschildert wird. Die Kantate beginnt mit Gift und Galle, der Tenor/Prediger prophezeit dem ‚sündlichen Verächter‘ sein Schicksal, in einer wutvoll rasenden Arie, die mit ihren Tiraden (Feuerwerke von vierzehn aufeinander folgenden Zweiunddreißigsteln), beschnittenen Phrasenenden, weiten Sprüngen durch den Tonraum und spannungsvollen Pausen mitten im Wort (‚schreck... lich‘) ebenso brillant und dramatisch ist wie alles bei Händel. Bach scheint in der Tat seine gesamte Generation italienischer Opernkomponisten ins Visier zu nehmen und sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Die unermüdliche Energie seines melodischen Erfindungsreichtums und rhythmischen Schwungs ist immer darauf ausgerichtet, den Text getreu umzusetzen, und das ist ihm hier auf ebenso unnachahmliche wie erregende Weise gelungen. In dieser Hinsicht ist nur

Rameau, zwei oder mehr Jahrzehnte später, ein ernsthafte Konkurrent zu Bach. Die zweite (Bass-) Arie für Trompete in B und Streicher ist in gewisser Hinsicht sogar noch eindrucksvoller, ein gruseliges Portrait des ‚rächenden Richters‘, der ‚im Eifer den Leuchter des Wortes auslöscht‘. In militärischer Manier schreitet der gebieterische daktylische Rhythmus voran, der in dem Augenblick besonders bedrohlich wird, wenn die Trompete im Widerstreit mit dem Arpeggio der Violinen in A-dur auf ihren tiefen Ds verharrt.

Benommen von der Intensität dieser beiden Bilder kann man leicht übersehen, auf welcher gelungenen und intelligenten Weise der Text der zwei Rezitative vertont ist – nötigenfalls ein Beweis dafür, dass Bach seit Monteverdi der beste Komponist von Seccorezitativen war – und welche erstaunliche Schönheit der abschließende Choral aufweist, eine Fassung des Vaterunsers in Versform. Er wirkt wie das Dankgebet einer Gemeinde, die mit einer riesigen Naturkatastrophe gestraft worden war, und selbst nach mehrmaligem Hören merkte ich, dass mich bei der Erwähnung des ‚sel‘gen Stündeleins‘, wenn die Gläubigen in Gottes Gegenwart geführt werden, das plötzliche Schlingern in die erniedrigte Tonika immer noch aufschrecken ließ.

Sehr viel vertrauter als die anderen Werke in diesem Programm ist dem modernen Publikum die Kantate BWV 56 **Ich will den Kreuzstab gerne tragen** für Bass solo. Bei diesem Werk, seiner dritten Kantate für den neunzehnten Sonntag nach Trinitatis, lässt sich Bach vom ersten Vers des Tagesevangeliums leiten: ‚Da trat er in das Schiff und fuhr wieder hinüber und kam in seine Stadt‘.

Nach mittelalterlicher Tradition deutet Bach den Lauf des menschlichen Leben allegorisch als Schifffahrt, als nautischen *Pilgrim's Progress*.

Bach, dem die Drangsal des Lebens selbst nicht fremd war, hat menschliches Ungemach mehrfach auf denkwürdige Weise als Thema verarbeitet, aber nirgendwo so eindringlich wie in dieser Kantate. Die einleitende Arie spielt mit dem Wort ‚Kreuzstab‘ – das eine übermäßige Septime angehoben wird. Was sie aus der Alltäglichkeit heraushebt, ist die sehr moderne – oder wenigstens romantische – Wortmalerei: Die aufeinander folgenden Veränderungen der Stimmung und Anpassungen an den Grundriss der Melodie, von ihrem Aufstieg zu Beginn über ein quälendes Arpeggio hin zu der gutmütigen Erklärung ‚er kommt von Gottes lieber Hand‘ und der gemesseneren dritten Zeile ‚der führet mich...‘. Bach spart die größten Veränderungen für den B-Teil auf, wo er zu einem Triolenrhythmus der Singstimme in einer Art Arioso wechselt, wenn der Pilger ‚den Kummer auf einmal ins Grab legt‘, denn: ‚Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab‘.

Der Gedanke, das Leben sei eine Schifffahrt, taucht zum ersten Mal im Arioso (Nr. 2) auf: Akkordbrechungen auf dem Cello schildern die umgebenden Wellen, während die Gesangslinie die ‚Betrübnis, Kreuz und Not‘ beschreibt, ‚welche mich bedecken‘. Während der erste Satz in die Zukunft gerichtet war, scheint dieses Arioso auf die Musik von Bachs Vorfahren zurückzugreifen, die Musik, der er als Kind begegnete. Wir können dem geflüsterten Trost ‚Ich bin bei dir‘ Hinweise entnehmen, dass er schon früh darauf vertraute, von Gott beschützt zu werden – als er mit neun Jahren beide Eltern verlor,

gab es keinen Menschen, auf den er sich wirklich verlassen konnte. Wenn sich die Wellen legen und das Cello auf einem tiefen D zur Ruhe kommt, fährt die Stimme des Pilgers im Seccorezitativ mit einem Text fort, der wie Bunyan klingt: ‚So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt, / die ist das Himmelreich, / wohin ich mit den Frommen / aus vieler Trübsal werde kommen‘.

Die Oboe könnte in der ausgedehnten Da-Capo-Arie ‚Endlich, endlich wird mein Joch...‘ als Metapher für den Schutzengel gedeutet werden, der gemeinsam mit dem nun jubelnden Pilger feiert. Wieder bleibt die größte Überraschung dem B-Teil vorbehalten, wo die Sehnsucht des Pilgers, wie ein Adler ‚von dieser Erde aufzufahren‘ kein Halten kennt: ‚O gescheh es heute noch!‘, ruft er, und der Akzent wechselt von ‚O!‘ über ‚gescheh‘ und ‚heute‘ schließlich zu ‚noch‘.

Die Kantate endet in heiterer Stimmung. Ein Accompagnato führt zu einer Wiederholung des Textes und der Triolenrhythmen aus der einleitenden Arie, nun in einem gemäßigten Adagio und nach F transponiert, von hier aus weiter über Melismen, die mühelos aufwärts schweben, zum ersten Mal nach C-dur. Der abschließende vierstimmige Choral ist Bachs eigene Vertonung von Johann Crügers Melodie, hier mit dem Text der sechsten Strophe von Johann Francks Choral ‚Du, o schönes Weltgebäude‘. Seine Harmonisierung gehört in die Klangwelt des späten siebzehnten Jahrhunderts, in die Welt seines älteren Veters Johann Christoph Bach, der in Eisenach Organist, sein Mentor und möglicherweise sein erster Lehrer für Tasteninstrumente war – jener, den er einen ‚profunden Componisten‘ nannte.

Kantaten für den Reformationstag

Schlosskirche, Wittenberg

Wenn man sich aus südlicher Richtung über die Elbe Wittenberg nähert, bemerkt man zuallererst die eindrucksvolle Silhouette des großen zylindrischen Turms, der als Verbindung zwischen dem Schloss und der Kirche fungiert. Schloss und Kirche beherrschen, wie einst zu Luthers Zeiten, gemeinsam die Landschaft und die Stadt, wenn auch von den ursprünglichen Gebäuden Friedrichs des Weisen sehr wenig erhalten ist. Doch man hat noch immer das Gefühl, dass hier eine ‚feste Burg‘ errichtet worden war, die sich hervorragend selbst verteidigen konnte. Und wenn man näher kommt, ist tatsächlich auf

dem Spruchband unter der Turmhaube in riesigen Lettern die Inschrift zu lesen: ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ – das wahre Kampflied der Reformation, jener Bewegung, die 1517 in diesem ansonsten unscheinbaren Städtchen ausbrach und wie ein Erdbeben das Deutsche Reich und später die Welt in Aufruhr brachte. Es macht nichts aus, dass die alten Türen der Schlosskirche, an die Luther der Legende nach seine fünfundneunzig Thesen nagelte, längst nicht mehr vorhanden sind. Wir waren hier an dem betreffenden Tag, 483 Jahre später, um Bachs drei Kantaten zum Reformationstag, dem großen Feiertag im lutherischen Kalender, zu proben und aufzuführen.

In der düsteren Schlosskirche – in ihrer neogotischen Pracht leider kaum wieder zu erkennen als jene Universitätskirche mit dem schlichten

Steingewölbe, wo Luther seine Predigten hielt – stellten wir uns gleich östlich der beiden auf Sockeln befindlichen Bronzetafeln auf: zum Gedenken an Luther auf rechten, zur Erinnerung an seinen bedeutenden Mitstreiter Melanchthon auf der linken Seite. Wir probten zunächst die Kantate BWV 80, der Bach Luthers trutzigen Choral (1528/29) zugrunde gelegt hat. Die von den Streichern verdoppelten Stimmen klangen recht eindrucksvoll, aber es gab ein Problem. Der mächtige instrumentale Kanon, den Bach als Rahmen für den Kontrapunkt des Chors bestimmt hatte, klang ungleichgewichtig: alle Stimmen oben (drei Oboen unisono) und keine unten (Violone und Orgel). Das ist immerhin die einzige Kantate Bachs, die zwischen Continuo-stimmen unterscheidet: *violoncello e cembalo* zur Unterstützung der vierstimmigen Choralfantasie, *violone et organo* als Cantus firmus im Bass. Auch nachdem wir den Streichbass nach vorn auf die Bühne geholt hatten, blieb das Problem bestehen. Das schöne Jennings-Harmonium, das uns in diesem Jahr überallhin begleitet und uns so gute Dienste geleistet hatte, besitzt keine Pedale und auch nicht das Posaunenregister 16', das in einer der Quellen genannt wird. Daher haben wir in der letzten Minute versucht, einen Bassposaunisten aufzutreiben, der imstande wäre, das notwendige Gewicht zu liefern. Dieser Musiker namens Fernando Gunter kam flugs aus Leipzig angereist und brachte die Dinge mit seinen donnernden tiefen Ds, die durch das Kirchengewölbe hallten, wieder in Ordnung. Die optische Wirkung der prächtigen Messingtürme und des voll ausgezogenen Stimmzugs gaben der Musik etwas Prahlerisches und erinnerten an Breughel.

Konkurrierende Klänge des Chorals, der in gewisser Weise Kultsymbolcharakter hatte, wehten während unserer Probe die ganze Zeit über von draußen herein, in verschiedenen Tonarten gleichzeitig von den zahlreichen Pilgern, Straßenhändlern und ‚mittelalterlichen‘ Musikanten, die sich in den engen Straßen drängten, gesungen und auf allen möglichen Instrumenten gespielt, die gerade verfügbar waren. Der Lärm legte sich schließlich, als unser Konzert in der bis auf den letzten Platz besetzten Kirche begann, aber ich musste daran denken, dass sich die Jesuiten darüber zu beklagen pflegten, Luthers Lieder ‚töteten mehr Seelen als seine Werke und Predigten‘.

Wir begannen unser Konzert mit BWV 79 **Gott der Herr ist Sonn und Schild** – eine Weise, dieses Reformationsfest zu feiern, wie man sie sich aufwühlender nicht vorstellen kann. Das Werk stammt aus dem Jahr 1725. Bach hatte acht Jahre zuvor die Gelegenheit verpasst, für die Zweihundertjahrfeier in Weimar etwas Spektakuläres zu komponieren – entweder war er nicht gefragt worden oder, was wahrscheinlicher ist, er hatte abgelehnt (er schmolte, weil sich der Herzog weigerte, ihn eine neue Stellung in Köthen antreten zu lassen). Diesmal war er fest entschlossen, sein Bestes zu geben, und es gibt Beweise, dass er im Gegensatz zu seinen sonstigen Gepflogenheiten BWV 79 sechs Monate vor der geplanten Aufführung zu komponieren begann.

Der Eröffnungssatz ist als eine Art feierlicher Aufzug gestaltet – ein bewegendes Bild aufmarschierender Lutheraner. Doch ihr Kampfgeist wirkt in keiner Weise grimmig und verbissen: Die 62-taktige Einleitung schafft eine Atmosphäre geselliger Freude

und Gutmütigkeit. Die Fanfaren der hohen Hörner werden von einem beharrlichen Trommelschlag untermauert, der – mit ein bisschen Phantasie interpretiert – das Geräusch des Hammers nachahmt, mit dem Luther seine Thesen an die Eichentür auf der Rückseite der Kirche schlug. Selbst das verklingt nach zwölf Takten, Zeit für die Hornisten, Luft zu schöpfen und einem munteren dreistimmigen Fugato zwischen den Streichern, Flöten und Oboen Platz zu machen. Wenn es wiederkehrt, während das Hornthema über dem geschäftigen Wirken des Fugatos schwebt, hat es die Aufgabe, auf den großartigen Auftritt des Chores vorzubereiten. Die Stimmen setzen einzeln ein, majestätisch ausladend und mit einem herrlichen Bogen in ihren Phrasen, ein Glanz, der eher an Cherubim und Seraphim denken lässt als an stramme lutherische Hausfrauen auf dem Kriegspfad. Bach hat sein Material hervorragend unter Kontrolle. Nach vier Abschnitten, die nie länger als acht Takte dauern, gleicht er das instrumentale Fugato seinem Chor an, der nun verkündet: ‚Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen‘. Er lässt die Stimmen eng geführt in sechs Paaren einsetzen, hier einen halben Takt, dort einen ganzen Takt Abstand voneinander, manchmal unisono, dann in der Oktave, eine Quarte tiefer und so fort, wobei die ‚Antwort‘ zweimal direkt und viermal in der Umkehrung erfolgt. Gillies Whittaker, der Bachs Kirchenkantaten umfangreiche Analysen gewidmet und alle nach dem Ersten Weltkrieg über mehrere Jahre in Newcastle dirigiert hat, bekannte, er habe ‚selten eine so überirdische Glückseligkeit empfunden wie beim Dirigieren dieses herrlichen Chores‘. Ich selbst erinnere mich, dass ich

ungeheuer aufgewühlt war, als ich ihn 1972 dirigierte, aber dieses Mal, hier in Wittenberg, war seine Wirkung überwältigend.

Mit seiner Neigung zu ausgeprägtem Wechsel der Größe und plötzlichem Umschwenken aus dem öffentlichen in den privaten Bereich lässt Bach auf dieses anfängliche Gepränge eine Arie für Alt mit obligater Oboe von trügerischer Schlichtheit folgen. Die synkopierten Akzente der ersten beiden Takte narren das Ohr in gleicher Weise wie die variierende Aufteilung der Phrasen. In der letzten Zeile wird vor dem ‚bellenden Lästehund‘ gewarnt – könnte das eine Anspielung sein auf den Hund, den Luther in seinem Gefängnis oben auf der Wartburg in seinem Bett vorgefunden haben will? Überzeugt davon, dass es der Teufel war, packte er das arme Tier und warf es aus dem Fenster hinaus in die Nacht.

Die Hörner und Pauken mit ihrem Marschthema aus dem ersten Satz kehren wieder und liefern nun die Kulisse zu dem Choral ‚Nun danket alle Gott‘ mit dem Text von Martin Rinckart. Johann Crügers robuste Melodie bewegt sich nie aus dem engen Tonraum einer Sexte heraus, was man angesichts der Breite und majestätischen Atmosphäre, die sie schafft, nie vermuten würde. Bachs Harmonisierung bringt dieses Triptychon zu einem befriedigenden Abschluss und lässt vermuten, dass an dieser Stelle ursprünglich die Predigt folgte.

Der zweite Teil der Kantate ist wohl zwangsläufig weniger beeindruckend, obwohl er ein hinreißend schönes Duett für Sopran und Bass (Nr. 5) enthält, das mit einer Parallelbewegung in Dezimen beginnt, unschuldig wie ein Paar wie Adam und Eva (vor dem Sündenfall), das Gott um seinen Schutz anfleht,

Hand in Hand. Sogar ein Echo ist vorhanden, das bereits auf Papageno und Papagena hindeutet, ein Hauch Mozart, der durch den Hinweis auf *Eine kleine Nachtmusik* in den Violinritornellen bekräftigt wird. Obwohl Bach sein Bestes gibt, dieser genialen Musik zu begegnen und in den ‚wider uns tobenden Feinden‘ die Gefahr erkennen zu lassen, wirken seine Widersacher sehr viel weniger bedrohlich als Luthers stets teuflische Peiniger.

Bei der kleinen dreisätzigen Kantate BWV 192 **Nun danket alle Gott** bestand die Gefahr, dass sie als zartes Pflänzchen im Schatten der beiden riesigen Treibhausblüten (BWV 79 und 80) verkümmern würde. Mit ihrer bescheidenen Instrumentierung bietet sie jedoch einen reizvollen Kontrast, eine Möglichkeit, das Fest auf eine alternative und weniger bombastische Weise zu feiern. Der erste Satz ist eine geschickt und unkonventionell gestaltete Choral-fantasie. Zweimal verzichten die Sopranstimmen auf ihre Hauptaufgabe, Crügers Choral-melodie anzustimmen, und integrieren sich in den vierstimmigen Chorsatz. Unterdessen nehmen die thematisch völlig eigenständig agierenden und nach Familien (Flöten, Oboen und Streicher) geordneten Instrumente einen konzertanten Dialog auf. Bach gibt sich jedoch nicht damit zufrieden, diese saubere Trennung beizubehalten. Unmerklich verwebt er beide Teile und holt, wenn alles erledigt und die letzte Strophe des Chorals verklungen ist, plötzlich den Chor zurück, der noch einmal über den letzten Takten des Orchesters, das ihn hinausbegleitet, ein lautes Lob anstimmt.

Faszinierend zu beobachten ist, wie Bach die trostlose Regelmäßigkeit einer Choralstrophe

abschwächt, indem er sie für Solostimmen vertont – wie in dem Duett zwischen Sopran und Bass (zweite Strophe) – und sein Material durch subtile Veränderungen und Wiederholungen variiert. Doch seine beste Musik spart er für die dritte Strophe auf, eine Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes, hier in der Form einer munteren Gigue. Sie ist sicher recht eng mit der Gigue in D verwandt, die seine dritte Orchestersuite (BWV 1068) abschließt. Whittaker ist nicht der einzige Kommentator, der diesen Satz ‚für so einen Tag jubelnder Freude eines Volkes merkwürdig unpassend‘ findet. Mir jedoch scheint er völlig angemessen – Bachs feiert auf seine persönliche Weise die freudvolle Befreiung von den Fesseln, die durch Luthers Reformation erreicht wurde.

Als Höhepunkt unseres Konzertes folgte nun Bachs letzte Fassung seiner Kantate auf Luthers Choral **Ein feste Burg** BWV 80. Was zunächst eine Kantate für die Fastenzeit gewesen war, 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck komponiert, wurde später in Leipzig gründlich überarbeitet. Als Ersatz für die schlichte vierstimmige Harmonisierung von Luthers Choral, mit der er seine Kantate 1723 und auch 1730 eingeleitet hatte, schuf Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt nun einen gewaltigen, kunstvoll ausgearbeiteten kontrapunktischen Eröffnungssatz von 228 Takten Länge. Auf ein instrumentales Vorspiel verzichtete er völlig. Ohne Vorwarnung stürzen sich die Tenorstimmen in das Kampfgetümmel (gewiss hat es nie einen erstaunlicheren Anfang für eine Kantate gegeben, auch keinen gewaltigeren Text, der mit einer so mitreißenden Melodie verwoben gewesen wäre?), auf das in kanonartiger Imitation drei weitere

Stimmen in einem verzierten, aber angemessen altertümlichen Motettenstil folgen. Dann macht sich, zwei klotzigen Buchstützen vergleichbar, die diese Bestätigung der überzeugenden Kraft von Gottes Wort an Ort und Stelle halten, der mächtige Kanon auf den Weg – in Engführung, eine Zählzeit entfernt und im Abstand von drei Oktaven. Nichts könnte die wesentliche Rolle, die Sprache und Gesang (unabhängig voneinander und gemeinsam) bei der Verbreitung von Luthers Lehre durch ganz Europa gespielt haben, besser zum Ausdruck bringen.

Luthers Choral taucht in drei der sieben folgenden Sätze noch einmal auf. Bach konnte natürlich darauf bauen, dass seine Hörer mit dem Lied vertraut waren, und er fordert sie daher auf, das Gerüst der Melodie aus der von Ornamenten überkrusteten Umgebung herauszulösen, so wie in dem Duett (Nr. 2), wo die Auszierungen der Sopranstimme von der begleitenden Oboe noch gründlicher ausgeschmückt werden. Solche Probleme gibt es im fünften und mittleren Satz nicht, einer sehr lebhaften Gigue, in der alle Stimmen unisono und im Oktavabstand jede einzelne Zeile von Luthers dritter Strophe hervordonnern: ein gemeinsam in Angriff genommener Exorzismus, mit dem Bach Luthers Teufeln mit Elan den Garaus macht.

Noch weitere wunderbare Beispiele für Bachs Kunstfertigkeit und den Einfallsreichtum gibt es auszukosten, viele davon in den Sätzen, die aus der Weimarer Kantate von 1715 übernommen wurden. Sie enthalten ein schönes Bass-Arioso (Nr. 3), worin zur Reue aufgerufen wird, damit ‚Christi Geist mit dir sich fest verbinde‘, was durch die Verflechtung der Gesangslinie mit ihrer Continuobegleitung

demonstriert wird – Ausdruck und Rhetorik befinden sich völlig im Einklang; die seraphische Zärtlichkeit der Sopran/Cello-Arie (Nr. 4) mit ihren flehenden Melismen bei dem Wort ‚Verlangen‘; und schließlich das ausgedehnte Alt/Tenor-Duett (Nr. 7), worin Bachs lebenslange Begeisterung für den Kanon und den erfinderischen Einsatz dieses Stilmittels deutlich wird. Doch selbst die Glücksgriffe in der abschließenden vierstimmigen Harmonisierung des Chorals können nicht darüber hinweg täuschen, dass es der Eröffnungssatz ist, der am besten gelungen ist und die originellsten Ideen enthält – ein Triumph von Text, Melodie, kompositorischer Textur, Atmosphäre und Form. In dieser Gestalt liefert er vielleicht den vollkommensten Beweis für Luthers – und ebenso Bachs – Glauben an die heilende Kraft der Musik, die den ‚alt‘ bösen Feind‘ zu vertreiben und die Kräfte der Dunkelheit zu überwinden vermag.

Am Ende des Konzertes kam der recht streng blickende Pfarrer nach vorn. Zunächst bestätigte er, dass das Musizieren dem ‚alt‘ bösen Feind‘ eine schwere Niederlage zugefügt hatte. Als er dann im Programm sah, dass unsere nächste Station Rom sein würde – und sich vielleicht daran erinnerte, wie schockiert Luther über die Gottlosigkeit war, die er dort vorgefunden hatte (eine ‚Hure‘ hatte er die Stadt genannt!) –, fixierte er mich mit seinen Luchsaugen: ‚Führen Sie die gute Tat in Rom fort!‘, sagte er und machte auf dem Absatz kehrt.

© John Eliot Gardiner 2005
Aus einem Tagebuch während der
‚Bach Cantata Pilgrimage‘

For the Nineteenth Sunday after Trinity

CD 1

Epistle Ephesians 4:22-28

Gospel Matthew 9:1-8

BWV 48

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen (1723)

1 1. Coro con Choral

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom
Leibe dieses Todes?

2 2. Recitativo: Alt

O Schmerz, o Elend, so mich trifft,
indem der Sünden Gift
bei mir in Brust und Adern wütet:
Die Welt wird mir ein Siech- und Sterbehaus,
der Leib muss seine Plagen
bis zu dem Grabe mit sich tragen.
Allein die Seele fühlet den stärksten Gift,
damit sie angestecket;
drum, wenn der Schmerz den Leib des Todes trifft,
wenn ihr der Kreuzkelch bitter schmecket,
so treibt er ihr ein brünstig Seufzen aus.

3 3. Choral

Soll's ja so sein,
dass Straf und Pein
auf Sünde folgen müssen,
so fahr hier fort
und schone dort
und lass mich hier wohl büßen.

BWV 48

O wretched man that I am! who shall deliver me

1. Chorus with instrumental chorale

O wretched man that I am! who shall deliver me
from the body of this death?

2. Recitative

O pain, O misery that strikes at me,
while the poison born of sin
rages in my breast and veins:
my world becomes a house of infirmity and death,
my body must bear all its torments
into the very grave.
But the soul perceives the most lethal poison
with which it is infected;
thus, when pain strikes the body of death,
when the cross's chalice tastes bitter to the soul,
it forces from it a fervent sigh.

3. Chorale

If it has to be
that punishment and agony
must follow after sin,
then continue here on earth
and spare me there in heaven
and let me here do penance.

4 4. Aria: Alt

Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder,
wofern es dein Wille, zerstöret darnieder!
Nur schone der Seele und mache sie rein,
um vor dir ein heiliges Zion zu sein.

5 5. Recitativo: Tenor

Hier aber tut des Heilands Hand
auch unter denen Toten Wunder.
Scheint deine Seele gleich erstorben,
der Leib geschwächt und ganz verdorben,
doch wird uns Jesu Kraft bekannt:
Er weiß im geistlich Schwachen
den Leib gesund, die Seele stark zu machen.

6 6. Aria: Tenor

Vergibt mir Jesus meine Sünden,
so wird mir Leib und Seel gesund.
Er kann die Toten lebend machen
und zeigt sich kräftig in den Schwachen,
er hält den längst geschlossenen Bund,
dass wir im Glauben Hilfe finden.

7 7. Choral

Herr Jesu Christ, einiger Trost,
zu dir will ich mich wenden;
mein Herzleid ist dir wohl bewusst,
du kannst und wirst es enden.
In deinen Willen seis gestellt,
mach's, lieber Gott, wie dir's gefällt:
Dein bin und will ich bleiben.

*Text: Romans 7:24 (1); Martin Rutilius (3);
anon. (2, 4-7)*

4. Aria

Ah, lay low the Sodom of sinful members,
if that be Thy will!
Spare, though, the soul and make it pure,
to be a hallowed Zion before Thee.

5. Recitative

But here the hand of the Saviour
shows wonders also to the dead.
Though your soul appears dead,
the body weakened and corrupted,
the power of Jesus is made known to us:
those who are weak in spirit,
He can make their body sound, their soul strong.

6. Aria

If Jesus forgives me my sins,
my body and soul shall be healed.
He can bring the dead to life
and shows His power to the weak;
He keeps the long contracted covenant
that we shall find help in faith.

7. Chorale

Lord Jesus Christ, my only comfort,
to Thee will I turn;
my heart's distress is known to Thee,
Thou canst and shalt dispel it.
Upon Thy will let all depend,
act, dear God, as it pleases Thee:
I am Thine and shall remain so.

Wo soll ich fliehen hin (1724)**8 1. Coro (Choral)**

Wo soll ich fliehen hin,
 weil ich beschweret bin
 mit viel und großen Sünden?
 Wo soll ich Rettung finden?
 Wenn alle Welt herkäme,
 mein Angst sie nicht wegnähme.

9 2. Recitativo: Bass

Der Sünden Wust hat mich nicht nur befleckt,
 er hat vielmehr den ganzen Geist bedeckt,
 Gott müsste mich als unrein von sich treiben;
 doch weil ein Tropfen heil'ges Blut
 so große Wunder tut,
 kann ich noch unverstoßen bleiben.
 Die Wunden sind ein offnes Meer,
 dahin ich meine Sünden senke,
 und wenn ich mich zu diesem Strome lenke,
 so macht er mich von meinen Flecken leer.

10 3. Aria: Tenor

Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle,
 ach, walle mit blutigen Strömen auf mich!
 Es fühlet mein Herze die tröstliche Stunde,
 nun sinken die drückenden Lasten zu Grunde,
 es wäschet die sündlichen Flecken von sich.

Whither shall I flee?**1. Chorus (Chorale)**

Whither shall I flee,
 seeing that I am burdened
 with so many grievous sins?
 Where shall I find salvation?
 Were all the world to gather here,
 it would not take away my fear.

2. Recitative

Sin's turmoil has not merely stained me,
 it has, rather, covered my whole spirit,
 so that God would have banished me as unclean;
 but since one drop of holy blood
 performs such wonders,
 I am able to remain unrejected.
 The wounds are an open sea,
 in which I submerge my sins,
 and if I steer my course into these waters,
 He cleanses me from all my blemishes.

3. Aria

Flow abundantly, O divine spring,
 ah, flood over me with streams of blood!
 My heart feels the comforting hour,
 oppressing burdens fall away from me,
 all my iniquities are washed away.

11 4. Recitativo: Alt e Choral

Mein treuer Heiland tröstet mich,
es sei verscharrt in seinem Grabe,
was ich gesündigt habe;
ist mein Verbrechen noch so groß,
er macht mich frei und los.
Wenn Gläubige die Zuflucht bei ihm finden,
muss Angst und Pein
nicht mehr gefährlich sein
und alsobald verschwinden;
ihr Seelenschatz, ihr höchstes Gut
ist Jesu unschätzbare Blut;
es ist ihr Schutz vor Teufel, Tod und Sünden,
in dem sie überwinden.

12 5. Aria: Bass

Verstumme, Hölleheer,
du machst mich nicht verzagt!
 Ich darf dies Blut dir zeigen,
 so musst du plötzlich schweigen,
 es ist in Gott gewagt.

13 6. Recitativo: Sopran

Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt,
und da des Blutes edler Saft
unendlich große Kraft
bewährt erhält,
dass jeder Tropfen, so auch noch so klein,
die ganze Welt kann rein
von Sünden machen,
so lass dein Blut
ja nicht an mir verderben,
es komme mir zugut,
dass ich den Himmel kann ererben.

4. Recitative with instrumental chorale

My dear Saviour comforts me,
in His tomb be all the sins buried
that I have committed;
however great my crime,
He frees and liberates me.
When the faithful find refuge in Him,
fear and torment
need no longer bring danger,
and forthwith shall vanish;
their souls' treasure, their greatest possession
is the priceless blood of Jesus;
it is their shield against devil, death and sin,
through which they triumph.

5. Aria

Be silent, horde of hell,
you shall not make me afraid!
 If I but show you this blood,
 you will suddenly fall silent,
 for God gives me the courage.

6. Recitative

I am, after all, the world's most tiny part,
and since the blood's precious liquid
preserves within it
infinitely great power,
so that each drop, however tiny,
can make the whole world
pure of sin,
let not Thy blood
bring ruin on me;
may it benefit me,
that I may inherit Heaven.

14 7. Choral

Führ auch mein Herz und Sinn
 durch deinen Geist dahin,
 dass ich mög alles meiden,
 was mich und dich kann scheiden,
 und ich an deinem Leibe
 ein Gliedmaß ewig bleibe.

Text: Johann Heermann (1, 7); anon. (2-6)

BWV 90

Es reißet euch ein schrecklich Ende (1723)
 (For the Twenty-fifth Sunday after Trinity)

Epistle 1 Thessalonians 4:13-18
 Gospel Matthew 24:15-28

15 1. Aria: Tenor

Es reißet euch ein schrecklich Ende,
 ihr sündlichen Verächter, hin.
 Der Sünden Maß ist voll gemessen,
 doch euer ganz verstockter Sinn
 hat seines Richters ganz vergessen.

16 2. Recitativo: Alt

Des Höchsten Güte wird von Tag zu Tage neu,
 der Undank aber sündigt stets auf Gnade.
 O, ein verzweifelt böser Schade,
 so dich in dein Verderben führt.
 Ach! wird dein Herze nicht gerührt?
 Dass Gottes Güte dich
 zur wahren Buße leitet?

7. Chorale

Lead both my heart and mind
 through Thy spirit hence,
 that I may shun all things
 which could sever me from Thee,
 and that I may ever remain
 a member of Thy body.

BWV 90

A terrible end shall sweep you away

1. Aria

A terrible end shall sweep you away,
 you disdainful sinners.
 Your cup of sin now overflows,
 but your wholly stubborn minds
 have quite forgotten your judge.

2. Recitative

God's kindness is renewed each day,
 but ingratitude always sins against mercy.
 Oh, a desperate act of evil
 leads you to your destruction.
 Ah! is your heart not touched,
 that the goodness of God
 brings you to true repentance?

Sein treues Herze lässet sich
zu ungezählter Wohltat schauen:
Bald lässt er Tempel auferbauen,
bald wird die Aue zubereitet,
auf die des Wortes Manna fällt,
so dich erhält.

Jedoch, o! Bosheit dieses Lebens,
die Wohltat ist an dir vergebens.

17 3. Aria: Bass

So löschet im Eifer der rächende Richter
den Leuchter des Wortes zur Strafe doch aus.

Ihr müsset, o Sünder, durch euer Verschulden
den Greuel an heiliger Stätte erdulden,
ihr machet aus Tempeln ein mörderisch Haus.

18 4. Recitativo: Tenor

Doch Gottes Auge sieht auf uns als Auserwählte:
Und wenn kein Mensch der Feinde Menge zählte,
so schützt uns doch der Held in Israel,
es hemmt sein Arm der Feinde Lauf
und hilft uns auf;
des Wortes Kraft wird in Gefahr
um so viel mehr erkannt und offenbar.

19 5. Choral

Leit uns mit deiner rechten Hand
und segne unser Stadt und Land;
gib uns allzeit dein heil'ges Wort,
behüt fürs Teufels List und Mord;
verleih ein sel'ges Stündelein,
auf dass wir ewig bei dir sein!

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

His faithful heart is revealed
in countless good deeds:
now He builds temples,
now a pasture is prepared
on which the Word's manna will fall,
which sustains you.

And yet, oh the wickedness of this life!
Good deeds are lavished on you in vain.

3. Aria

The avenging judge will extinguish with zeal
the lamp of His Word as punishment.

You must, O sinners, through your transgressions,
suffer outrage on your holy places,
you make of your temples a den of thieves.

4. Recitative

Yet God's eye looks on us as His elect:
and though no man can count the hostile host,
the hero protects us in Israel,
his arm restrains the foe's attack
and helps us to our feet;
the power of His Word becomes in peril
much more perceived and manifest.

5. Chorale

Lead us with Thy right hand
and bless our town and our country;
give us always Thy holy Word,
protect us from Satan's guile and murder;
grant us one single blessed hour,
that we forever may be with Thee!

Ich will den Kreuzstab gerne tragen (1726)**20 1. Aria: Bass**

Ich will den Kreuzstab gerne tragen,
 er kommt von Gottes lieber Hand,
 der führet mich nach meinen Plagen
 zu Gott, in das gelobte Land.
 Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,
 da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

21 2. Recitativo: Bass

Mein Wandel auf der Welt
 ist einer Schifffahrt gleich:
 Betrübniß, Kreuz und Not
 sind Wellen, welche mich bedecken
 und auf den Tod
 mich täglich schrecken;
 mein Anker aber, der mich hält,
 ist die Barmherzigkeit,
 womit mein Gott mich oft erfreut.
 Der rufet so zu mir:
 Ich bin bei dir,
 ich will dich nicht verlassen noch versäumen!
 Und wenn das wütenvolle Schäumen
 sein Ende hat,
 so tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,
 die ist das Himmelreich,
 wohin ich mit den Frommen
 aus vieler Trübsal werde kommen.

Gladly shall I bear the cross**1. Aria**

Gladly shall I bear the cross;
 it comes from God's beloved hand,
 and leads me, after my torments,
 to God, into the promised land.
 Then into my grave shall I place all my grief,
 that shall my Saviour wipe the tears from my eyes.

2. Recitative

My life on earth
 is like a voyage at sea:
 sorrow, affliction and distress
 engulf me like waves
 and daily frighten me
 to death;
 my anchor, though, which sustains me,
 is God's mercy,
 with which He often gladdens my heart.
 He calls out to me:
 I am with you,
 I shall never leave you nor forsake you!
 And when at length the raging foam
 is calmed,
 I shall step from my ship into my own city,
 which is the kingdom of Heaven,
 where I with all the righteous
 shall enter out of so great tribulation.

22 3. Aria: Bass

Endlich, endlich wird mein Joch
wieder von mir weichen müssen.

Da krieg ich in dem Herren Kraft,
da hab ich Adlers Eigenschaft,
da fahr ich auf von dieser Erden
und laufe sonder matt zu werden.
O gescheh es heute noch!

23 4. Recitativo ed Arioso: Bass

Ich stehe fertig und bereit,
das Erbe meiner Seligkeit
mit Sehnen und Verlangen
von Jesu Händen zu empfangen.
Wie wohl wird mir geschehn,
wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.
Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,
da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

24 5. Choral

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,
komm und führe mich nur fort;
löse meines Schiffeins Ruder,
bringe mich an sichern Port!
Es mag, wer da will, dich scheuen,
du kannst mich vielmehr erfreuen;
denn durch dich komm ich herein
zu dem schönsten Jesulein.

Text: Johann Franck (5); anon. (1-4)

3. Aria

At last, at last my yoke
shall fall from me again.

Then shall I find strength in the Lord,
then shall I, like an eagle,
rise up from this earth
without ever growing weary.
O may it come to pass today!

4. Recitative and Arioso

I stand here ready and prepared,
to receive my heritage of bliss
with yearning and desire
from the hands of Jesus.
How happy I shall be,
when I behold the harbour of rest.
Then into my grave shall I place all my grief,
than shall my Saviour wipe the tears from my eyes.

5. Chorale

Come, O death, brother of sleep,
come now and lead me away;
loosen now my small bark's rudder,
bring me safely into port.
Let them who wish to, shun you;
you can all the more delight me.
For it is through you that I shall enter,
to be with my sweetest Jesus.

For the Feast of the Reformation

CD 2

BWV 79

Gott der Herr ist Sonn und Schild (1725)

1 1. Coro

Gott der Herr ist Sonn und Schild. Der Herr gibt Gnade und Ehre, er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.

2 2. Aria: Alt

Gott ist unser Sonn und Schild!
Darum rühmet dessen Güte
unser dankbares Gemüte,
die er für sein Häuflein hegt.
Denn er will uns ferner schützen,
ob die Feinde Pfeile schnitzen
und ein Lästerhund gleich bellt.

3 3. Choral

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen,
der große Dinge tut
an uns und allen Enden,
der uns von Mutterleib
und Kindesbeinen an
unzählig viel zugut
und noch itzund getan.

BWV 79

The Lord God is a sun and shield

1. Chorus

The Lord God is a sun and shield: the Lord will give grace and glory: no good thing will He withhold from them that walk uprightly.

2. Aria

God is our sun and shield!
Our thankful souls therefore praise
His goodness
which He fosters for His little band.
For He will protect us further,
though our foes sharpen their arrows
and the blaspheming dog howls.

3. Chorale

Now thank we all our God
with heart and voice and hands,
who doth work great things for us
wherever we may be,
who since our mother's womb
and from our infancy
hath favoured us so many times
and continues so to do.

4 4. Recitativo: Bass

Gottlob, wir wissen
den rechten Weg zur Seligkeit;
denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,
drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.
Weil aber viele noch
zu dieser Zeit
an fremdem Joch
aus Blindheit ziehen müssen,
ach! so erbarme dich
auch ihrer gnädiglich,
dass sie den rechten Weg erkennen
und dich bloß ihren Mittler nennen.

5 5. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Gott, ach Gott, verlass die Deinen
nimmermehr!
Lass dein Wort uns helle scheinen;
obgleich sehr
wider uns die Feinde toben,
so soll unser Mund dich loben.

6 6. Choral

Erhalt uns in der Wahrheit,
gib ewigliche Freiheit,
zu preisen deinen Namen
durch Jesum Christum. Amen.

*Text: Psalm 84:11 (1); Martin Rinckart (3);
Ludwig Helmbold (6); anon. (2, 4-5)*

4. Recitative

Thank God, we know
the proper path to blessedness;
for, Jesus, Thou hast shown it to us through Thy Word,
wherefore Thy name is praised in every age.
But since many still
until this day
must bear, out of blindness,
an alien yoke,
ah! have mercy
on them too, graciously,
that they may know the proper path
and simply call Thee their intercessor.

5. Aria (Duet)

God, ah God, forsake Thy people
nevermore!
Let Thy Word shine on us brightly;
even though
the enemy rages against us,
our mouths shall praise Thee.

6. Chorale

Sustain us in the truth,
grant everlasting freedom,
to praise Thy name
through Jesus Christ. Amen.

7 1. Coro

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen,
der große Dinge tut
an uns und allen Enden,
der uns von Mutterleib
und Kindesbeinen an
unzählig viel zugut
und noch jetzund getan.

8 2. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Der ewig reiche Gott
woll uns bei unserm Leben
ein immer fröhlich Herz
und edlen Frieden geben
und uns in seiner Gnad
erhalten fort und fort
und uns aus aller Not
erlösen hier und dort.

9 3. Coro

Lob, Ehr und Preis sei Gott,
dem Vater und dem Sohne
und dem, der beiden gleich
im hohen Himmelsthronen,
dem dreieinigen Gott,
als der ursprünglich war
und ist und bleiben wird
jetzund und immerdar.

Text: Martin Rinckart

1. Chorus

Now thank we all our God
with heart and voice and hands,
who doth work great things for us
wherever we may be,
who since our mother's womb
and from our infancy
hath favoured us so many times
and continues so to do.

2. Aria (Duet)

May the ever bounteous God
give us in our life
an ever joyful heart
and noble peace
and keep us in His grace
for evermore
and deliver us from every want
both here and there.

3. Chorus

Laud, honour and praise to God,
the Father and the Son
and to Him, who is equal to both,
on the high throne of heaven,
to God the Three-in-One,
as He was in the beginning
and is and ever shall be
now and for evermore.

10 1. Coro (Choral)

Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen;
er hilft uns frei aus aller Not,
die uns itzt hat betroffen.
Der alte böse Feind,
mit Ernst er's jetzt meint,
groß Macht und viel List
sein grausam Rüstung ist,
auf Erd ist nicht seinsgleichen.

11 2. Aria: Bass con Choral: Sopran

Alles, was von Gott geboren,
ist zum Siegen auserkoren.
Mit unsrer Macht ist nichts getan,
wir sind gar bald verloren.
Es streit vor uns der rechte Mann,
den Gott hat selbst erkoren.
Wer bei Christi Blutpanier
in der Taufe Treu geschworen,
siegt im Geiste für und für.
Fragst du, wer er ist?
Er heißt Jesus Christ,
der Herre Zebaoth,
und ist kein andrer Gott,
das Feld muss er behalten.
Alles, was von Gott geboren,
ist zum Siegen auserkoren.

1. Chorus (Chorale)

A mighty fortress is our God,
a sure defence and sword;
He helps us free from every harm
that has befallen us.
The ancient wicked enemy
truly now besets us.
He is cruelly equipped
with great strength and deceit,
on earth he has no equal.

2. Aria with Chorale

Every creature born of God
is destined for victory.
We can do nothing with our own might,
all too soon we are lost.
It is the righteous man,
chosen by God, who fights for us.
He who at baptism swore loyalty
on Christ's bleeding banner,
his spirit conquers evermore.
Do you ask who He is?
He is called Jesus Christ,
the Lord of Sabaoth,
there is no other God,
He must hold the field.
Every creature born of God
is destined for victory.

12 3. Recitativo ed Arioso: Bass

Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe,
da Jesus sich
mit seinem Blute dir verschriebe,
wormit er dich
zum Kriege wider Satans Heer und wider Welt,
und Sünde
geworben hat!
Gib nicht in deiner Seele
dem Satan und den Lastern statt!
Lass nicht dein Herz,
den Himmel Gottes auf der Erden,
zur Wüste werden!
Bereue deine Schuld mit Schmerz,
dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

13 4. Aria: Sopran

Komm in mein Herzenshaus,
Herr Jesu, mein Verlangen!
Treib Welt und Satan aus
und lass dein Bild in mir erneuert prangen!
Weg, schnöder Sündengraus!

14 5. Choral

Und wenn die Welt voll Teufel wär
und wollten uns verschlingen,
so fürchten wir uns nicht so sehr,
es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
wie sau'r er sich stellt,
tut er uns doch nicht,
das macht, er ist gericht',
ein Wörtlein kann ihn fällen.

3. Recitative and Arioso

Consider this immense love, child of God,
with which Jesus
dedicated Himself to you with His blood,
through which
He enlisted you
to fight against Satan's army,
the world and sin!
Let not Satan and his vices
enter your soul!
Let not your heart,
God's kingdom on earth,
become a desert!
Repent your guilt with grief,
that Christ's spirit be firmly bound to you!

4. Aria

Come into my heart's abode,
Lord Jesus, my desiring!
Drive out Satan and the world
and let you image gleam in me anew!
Hence, vile and dreadful sin!

5. Chorale

And if the world were filled with devils
about to devour us,
that would scarcely frighten us
for we shall conquer.
The prince of this world,
however grim he be,
yet cannot harm us,
for he has been judged,
a single word can destroy him.

15 6. Recitativo: Tenor

So stehe dann bei Christi blutgefärbter Fahne,
o Seele, fest
und glaube, dass dein Haupt dich nicht verlässt,
ja, dass sein Sieg
auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!
Tritt freudig an den Krieg!
Wirst du nur Gottes Wort
so hören als bewahren,
so wird der Feind gezwungen auszufahren,
dein Heiland bleibt dein Hort!

16 7. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen,
doch sel'ger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!
Es bleibt unbesiegt und kann die Feinde schlagen
und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.

17 8. Choral

Das Wort sie sollen lassen stahn
und kein Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,
lass fahren dahin,
sie haben's kein Gewinn;
das Reich muss uns doch bleiben.

*Text: Martin Luther (1-2, 5, 8);
Salomo Franck (3-4, 6-7)*

6. Recitative

Stand, then, beside Christ's bloodstained banner,
O soul, stand firm
and believe that your leader will not desert you,
believe that His victory
shall lead you also to your crown!
March gladly on to war!
If you will only hear and keep
the Word of God,
the enemy shall be forced to flee,
thy Saviour remains thy shield.

7. Aria (Duet)

How blessed are they who have God's Word on their lips,
but more blessed the heart that holds Him strong in faith!
It remains unconquered and can defeat the foe,
and shall at last be crowned, when it defeats death.

8. Chorale

Man should not touch God's Word
nor interpret it,
He is surely with us
with His gifts and spirit.
If the foe take our body,
goods, honour, children and wife,
let them do so,
it will bring them no profit;
for His kingdom shall remain ours.

*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

Bach Cantatas
Gardiner



Bach Cantatas Vol 8: Bremen/Santiago

For the Fifteenth Sunday after Trinity

BWV 138 / 99 / 51 / 100

For the Sixteenth Sunday after Trinity

BWV 161 / 27 / 8 / 95

Bach Cantatas
Gardiner



Bach Cantatas Vol 24: Altenburg/Warwick

For the Third Sunday after Easter

BWV 12 / 103 / 146

For the Fourth Sunday after Easter

BWV 166 / 108 / 117

Bach Cantatas
Gardiner



**For further information, to join the mailing list
and to buy online, visit www.solideogloria.co.uk**

Anne Schumann *violin*

When I think of Wittenberg, the first thing I see is the great castle tower with its inscription *Ein feste Burg ist unser Gott*. The tower and words together suggest an invincible fortress. I had never before spent so much time thinking about the Reformation and its meaning as I did during our time here. Of course I knew Wittenberg from childhood trips; I had learned about Martin Luther and had seen the famous door on which he nailed his theses. But as we rehearsed Bach's Cantatas for the Feast of the Reformation in the Schlosskirche, I became aware of a whole new context. I realised that although it had taken place two hundred years before his time, the Reformation was a crucial historical event for Bach, whom today we revere as the greatest of Protestant Church musicians. In Wittenberg, 250 years after Bach's death, the link became obvious: Luther's steadfastness of belief also lends Bach's Cantatas their greatness and immortality. Particularly in a region that is currently having to cope with economic difficulties, reflecting on these cultural roots ought to give new faith.

Our concert was woven into the activities of a three-day medieval fair. The Reformation hymn 'Ein feste Burg ist unser Gott' could be heard all around us, and in the most varied styles. All kinds of things were on offer until late into the night. Everyone sat peacefully around a large fire and ate and drank. Now and then someone appeared dressed as Luther, then disappeared again.

And above all this, ineradicable and solemn in large letters on the mighty castle tower, hung the inscription *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 10: Potsdam/Wittenberg

CD 1 70:45 For the Nineteenth Sunday after Trinity

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen BWV 48
Wo soll ich fliehen hin BWV 5
Es reißet euch ein schrecklich Ende BWV 90
(For the Twenty-fifth Sunday after Trinity)
Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56

CD 2 51:01 For the Feast of the Reformation

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79
Nun danket alle Gott BWV 192
(Occasion unspecified)
Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Erlöserkirche, Potsdam, 29 October 2000
Schlosskirche, Wittenberg, 31 October 2000



Soli Deo Gloria

Volume 10 SDG 110
© 2005 Monteverdi Productions Ltd
© 2005 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772

