

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 59:28 **For the Second Sunday after Epiphany**

- 1-5 11:38 Mein Gott, wie lang, ach lange? BWV 155
 6-11 22:52 Ach Gott, wie manches Herzeleid I BWV 3
 12-17 24:35 Meine Seufzer, meine Tränen BWV 13

Joanne Lunn *soprano*, Richard Wyn Roberts *alto*
 Julian Podger *tenor*, Gerald Finley *bass*

The Monteverdi Choir
 The English Baroque Soloists
 John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
 Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, 16 & 17 January 2000

The Monteverdi Choir
Sopranos
 Lucinda Houghton
 Joanne Lunn
 Charlotte Mobbs
 Elisabeth Priday
 Gill Ross
 Rachel Wheatley
 Katharine Fuge
 Elin Manahan Thomas

Altos
 James Burton
 Mark Chambers
 William Towers
 Richard Wyn Roberts

Tenors
 John Bowley
 Robert Murray
 Julian Podger
 Christopher Watson
 Iain Rhodes

Basses
 Jonathan Brown
 Christopher Dixon
 Simon Oberst
 Lawrence Wallington

The English
 Baroque Soloists

First Violins
 Maya Homburger
 Nicolette Moonen
 Lucy Howard
 Sarah Bealby-Wright

Second Violins
 Adrian Butterfield
 Roy Mowatt
 Emelia Benjamin

Violas
 Jane Rogers
 Katherine McGillivray

Cellos
 David Watkin
 Ruth Alford

Double Bass
 Judith Evans

Recorders
 Catherine Latham
 Marion Scott

Oboes
 Xenia Löffler
 James Eastaway

Bassoon
 Philip Turbett
 Alastair Mitchell

Bass sackbut
 Stephen Saunders

Organ
 Alastair Ross

Harpsichord
 Silas John Standage

The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

The Monteverdi Choir	<i>Basses</i>	<i>Cellos</i>
<i>Sopranos</i>	Simon Oberst	Melanie Beck
Lucinda Houghton	Jonathan Brown	Ruth Alford
Rachel Wheatley	Christopher Dixon	<i>Double Bass</i>
Joanne Lunn	Paul im Thurn	Cecelia Bruggemeyer
Charlotte Mobbs	<i>The English</i>	<i>Flute</i>
Gill Ross	Baroque Soloists	Stephen Preston
Elisabeth Priday	<i>First Violins</i>	<i>Recorders</i>
Elin Manahan Thomas	Maya Homburger	Marion Scott
Katharine Fuge	Foskien Kooistra	Philip Thorby
<i>Altos</i>	Brian Brookes	<i>Oboes</i>
Mark Chambers	Emelia Benjamin	Michael Niesemann
James Burton	Roy Mowatt	James Eastaway
William Towers	<i>Second Violins</i>	Mark Radcliffe
Charles Humphries	Adrian Butterfield	<i>Bassoon</i>
<i>Tenors</i>	Peter Lissauer	Philip Turbett
Julian Podger	Alison Townley	<i>High horn</i>
Robert Murray	Hildburg Williams	Gabriele Cassone
Christopher Watson	<i>Violas</i>	<i>Organ</i>
John Bowley	Annette Isserlis	Howard Moody
	Rosemary Nalden	<i>Harpsichord</i>
	Colin Kitching	Silas John Standage

CD 2 68:05

1-6 15:26

7-13 16:14

14-18 14:35

19-29 21:03

For the Fourth Sunday after Epiphany

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26
(For the Twenty-fourth Sunday after Trinity)

Jesus schläft, was soll ich hoffen? BWV 81

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BWV 14

Motet: Jesu, meine Freude BWV 227

Joanne Lunn, Katharine Fuge *sopranos*,
William Towers *alto*, Paul Agnew *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Romsey Abbey, Hampshire, 30 January 2000

The Bach Cantata Pilgrimage

Patron

His Royal Highness,
The Prince of Wales

Principal Donors

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

Donors

Mrs 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 Pensioenfond
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.

Cantata BWV 3 was endowed by Ms Juliet Gibbs.
Cantata BWV 13 was endowed by Mr and Mrs David Quarmby.

The Greenwich concert was sponsored by The Monteverdi Society.

The Romsey concert was sponsored by The Foundation for Sport and the Arts.

Recorded live at the Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, on 16 & 17 January 2000 (CD1; CD2, 19-29) and Romsey Abbey, Hampshire, on 30 January 2000 (CD2, 1-18), as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineer: Jean-Marie Geijsen (Polyhymnia)

Recording engineers: Everett Porter (Polyhymnia), Tiemen Boelens (Eurosound) (CD1); Roger de Schot (Polyhymnia), Taco van der Werf (Eurosound) (CD2) *Tape editors:* Sebastian Stein, Ientje Mooij (CD2)
Edition by Reinhold Kubik published by Breitkopf & Härtel
BWV 227: Edition by Bärenreiter
Series executive producer: Isabella de Sabata

Cover: Amdo, Tibet, 2000
© Steve McCurry/
Magnum Photos
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest (p.6); James Brittain (p.8); Keith Curtis LMPA (p.12)
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2006 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
4th Floor, 11 Westferry Circus
London E14 4HE

www.solideogloria.co.uk


Soli Deo Gloria

Bach Cantatas

Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 19: Greenwich/Romsey

CD 1 59:28 For the Second Sunday after Epiphany

11:38 Mein Gott, wie lang, ach lange? BWV 155

- 1 (1:55) 1. *Recitativo: Sopran* Mein Gott, wie lang, ach lange?
- 2 (4:33) 2. *Aria (Duetto): Alt, Tenor* Du musst glauben, du musst hoffen
- 3 (2:10) 3. *Recitativo: Bass* So sei, o Seele, sei zufrieden!
- 4 (2:06) 4. *Aria: Sopran* Wirf, mein Herze, wirf dich noch
- 5 (0:53) 5. *Choral* Ob sich's anließ, als wollt er nicht

22:52 Ach Gott, wie manches Herzeleid I BWV 3

- 6 (5:58) 1. *Coro (Choral)* Ach Gott, wie manches Herzeleid
- 7 (2:10) 2. *Recitativo e Choral* Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut
- 8 (6:06) 3. *Aria: Bass* Empfind ich Höllenangst und Pein
- 9 (0:58) 4. *Recitativo: Tenor* Es mag mir Leib und Geist verschmachten
- 10 (7:01) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Wenn Sorgen auf mich dringen
- 11 (0:36) 6. *Choral* Erhalt mein Herz im Glauben rein

24:35 Meine Seufzer, meine Tränen BWV 13

- 12 (8:07) 1. *Aria: Tenor* Meine Seufzer, meine Tränen
- 13 (0:58) 2. *Recitativo: Alt* Mein liebster Gott lässt mich annoch
- 14 (2:50) 3. *Choral: Alt* Der Gott, der mir hat versprochen
- 15 (1:07) 4. *Recitativo: Sopran* Mein Kummer nimmt zu
- 16 (10:38) 5. *Aria: Bass* Ächzen und erbärmlich Weinen
- 17 (0:52) 6. *Choral* So sei nun, Seele

CD 2 68:05 For the Fourth Sunday after Epiphany

15:26 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26

(For the Twenty-fourth Sunday after Trinity)

- 1 (2:31) 1. *Coro* Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
- 2 (7:16) 2. *Aria: Tenor* So schnell ein rauschend Wasser schießt
- 3 (0:46) 3. *Recitativo: Alt* Die Freude wird zur Traurigkeit
- 4 (3:30) 4. *Aria: Bass* An irdische Schätze das Herze zu hängen
- 5 (0:39) 5. *Recitativo: Sopran* Die höchste Herrlichkeit und Pracht
- 6 (0:41) 6. *Choral* Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

16:14 Jesus schläft, was soll ich hoffen? BWV 81

- 7 (4:42) 1. *Aria: Alt* Jesus schläft, was soll ich hoffen?
- 8 (1:04) 2. *Recitativo: Tenor* Herr! warum trittest du so ferne?
- 9 (2:48) 3. *Aria: Tenor* Die schäumenden Wellen von Belials Bächen
- 10 (1:05) 4. *Arioso: Bass* Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?
- 11 (5:01) 5. *Aria: Bass* Schweig, aufgetürmtes Meer!
- 12 (0:22) 6. *Recitativo: Alt* Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort
- 13 (1:09) 7. *Choral* Unter deinen Schirmen

14:35 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BWV 14

- 14 (4:44) 1. *Coro* Wär Gott nicht mit uns diese Zeit
- 15 (4:20) 2. *Aria: Sopran* Unsre Stärke heißt zu schwach
- 16 (0:39) 3. *Recitativo: Tenor* Ja, hätt es Gott nur zugegeben
- 17 (3:59) 4. *Aria: Bass* Gott, bei deinem starken Schützen
- 18 (0:51) 5. *Choral* Gott Lob und Dank

21:03 Motet: Jesu, meine Freude BWV 227

- | | | |
|----|--------|---------------------------------|
| 19 | (1:11) | Jesu, meine Freude |
| 20 | (2:44) | Es ist nun nichts Verdammliches |
| 21 | (1:04) | Unter deinem Schirmen |
| 22 | (0:56) | Denn das Gesetz des Geistes |
| 23 | (2:20) | Trotz dem alten Drachen |
| 24 | (3:04) | Ihr aber seid nicht fleischlich |
| 25 | (1:07) | Weg mit allen Schätzen! |
| 26 | (1:59) | So aber Christus in euch ist |
| 27 | (3:48) | Gute Nacht, o Wesen |
| 28 | (1:26) | So nun der Geist |
| 29 | (1:20) | Weicht, ihr Trauergeister |



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 Second Sunday after Epiphany



Old Royal Naval College Chapel, Greenwich

This was the first cantata programme in this pilgrimage to take place on what was for many of us home soil. After three of the most intense weeks of music-making beginning at Christmas in Weimar, continuing in Berlin over New Year and in Leipzig and Hamburg at Epiphany, some of the group were concerned that the special atmosphere might have evaporated, and with it the extraordinary quality of listening that German audiences bring to this music. With the Royal Naval College at Greenwich packed to the rafters on two consecutive evenings we need not have worried.

At first glance one might have thought it a little odd that, for a Sunday in which the Collect is 'Unto us a child is born. Hallelujah!', Bach left us three cantatas

with the titles 'My God, how long, ah! how long?' (BWV 155), 'Ah God, what deep affliction' (BWV 3) and 'My sighs, my tears' (BWV 13). Was this just a case of the Lutheran clergy making a fetish of the hair-shirt approach to life's woes? The texts of the cantatas inscribe a path from mourning to consolation – one illuminated by Bach's music – and, by varying degrees of emphasis on the Gospel for the day (the miracle of the turning of water into wine), they employ this as a symbol of the transformation of earthly troubles into heavenly bliss. They also point to the 'proper' time ('Mine hour is not yet come', Jesus said to his mother) at which the believers' long vigil of tribulation and doubt will finally end.

We gave the first of the cantatas for this Sunday, BWV 155 **Mein Gott, wie lang, ach lange?** (composed in Weimar in 1716), in its revised, Leipzig version (1724). It traces the progress of the individual soul from isolation and wretchedness (No.1), by means of encouragement and exhortation from fellow believers (No.2) and comfort in the word of God (No.3) to a secure and delighted trust in Christ (No.4). An initial D minor lunge of despair in the upper strings over a pulsating bass line launches the soprano into her heart-stopping arioso. An antithesis is soon established between her 'cup of tears' which is 'ever replenished' and the 'wine of joy' which has run out. This turned out to be a common thread in all three cantatas – the 'Weinen/Wein' (weeping/wine) metaphor serving to show that tribulation is unavoidable if faith is to grow. By assigning the first and fourth movements of Salomo Franck's text to a soprano, Bach may have been buttressing the Lutheran scaled-down view of Mary: honoured as

the mother of Jesus, yet an intensely human figure. He first presents her wringing her hands as the 'wine of joy' runs out at the Cana marriage feast, her confidence 'all but gone'; yet she speaks for all believers in progressing from intense anxiety (No.1) to a joyful acceptance of Christ's word at his chosen time (No.4).

Some time around his fiftieth birthday Bach was presented with a splendid crystal goblet – perhaps by two ex-pupils, the brothers Krebs – decorated with grapes and vine leaves. It bears an inscription partly in verse, partly in segments of a descending chromatic scale, a sure way of getting the master's attention. Was it perhaps a coded ploy by the donors, their way of shaking him out of his disaffection with composing new music for the church, of rekindling his zest by expressing 'hopes for life... that only you [Bach] can give them'? (The Krebs brothers – the name means 'crab' – can be read in the backward or crab-wise motion of the second segment.) One can picture Bach quaffing the wine from his goblet, fully alert to its engraved Lutheran admonishment – that to survive life's ordeals one needs to have faith and hopes for fulfilment in an afterlife – and recalling the felicitous way he had found of expressing this very thought some twenty years earlier, the soprano swirling up to a top G with the words 'the wine of joy' as the upper strings descend in parallel motion.

Traces of that bucolic mood survive in the wide-ranging, chuntering bassoon which acts as a genial decoration to the consoling message of the alto/tenor duet. Did this start life as music for one of those celebrated Bach family reunions? It persists in the bass's mention of 'the wine of comfort and joy' which

lies in wait for those who have passed God's test of love and faith (No.3). I find the dancing exuberance of the last aria utterly irresistible – the way in which the soprano throws caution to the wind, herself into the loving embrace of the Highest and the text into all kinds of angular, but jaunty, contortions. The final chorale reveals that confidence has been restored: when God is most present he is often invisible to the human eye.

Next came BWV 3 **Ach Gott, wie manches Herzeleid**, composed as part of Bach's second Leipzig cycle in January 1725. The chorale melody of the first movement is assigned on this occasion to the vocal bass-line supported by a trombone. Bach takes a simple device and a frequent symbol of grief in the tragic *chaconnes* of Baroque opera – six notes in chromatic descent – and makes it the melodic germ of his entire chorale fantasia: the introduction, each vocal entry, the instrumental interludes and the coda. His method is to work from the natural accentuation of the German text (and not the barlines!) and to underline this with a succession of appoggiaturas and chromatic harmonies which results in what Gillies Whittaker calls 'a fascinating maze of cross-accents such as we find in Tudor choral music'. Even the effortfully ascending counter-subject reinforces the image of 'the narrow path... full of sorrow'. It is only with the mention of going to Heaven ('zum Himmel wandern') that Bach offers us a glimmer of hope through a radiant ascent by the sopranos to a top A, re-establishing the home key, though by a circuitous route.

The chorale tune returns (No.2), this time harmonised without frills and in straightforward

diatonic chordal form, each line separated by an ostinato motif in the continuo (derived from the chorale tune in diminution) and 'troped' by recitatives for each of the four solo voices in turn. The following bass aria is an uncomfortable, tortuous ride for both cello and singer, their lines constantly criss-crossing each other as it twists and turns to convey 'Hell's anguish and torment' (the altar painting of St Paul and the viper on the back wall of the Naval College Chapel seemed to complement this image). This is only the first line of a six-line stanza, yet Bach extends its influence over all but eight of the sixty-two bars of the aria's 'A' section – which even the mention of 'a true delight in Heaven' cannot completely dispel.

Bach reserves his most winning music for the E major duet (No.5) sung in free canon by the soprano and alto to a fugal accompaniment of violins and oboes d'amore in unison. His achievement here is to prove how, through joyful singing, one can win the battle to rid oneself of the cares that revolve within the troubled mind – his equivalent of 'Singin' in the Rain', I suppose. It took me until the 'B' section to realise that the melodic outline of the entire duet (and the purposeful fugal exchanges between all four lines) is based not on some external musical whim but on aural symbols of the Cross to which the words refer ('Jesus helps to bear my cross'), appearing both in the melodic shapes inscribed across the stave and in the characteristic use of double sharps, symbolised by an x. It also refers us back to the sorrowful heaviness of the opening fantasia and its chromatic expressivity. This is finally purged in Bach's plain harmonisation of Martin Moller's hymn (No.6).

Alfred Dürr once wrote that Bach's setting of Georg Christian Lehms' text **Meine Seufzer, meine Tränen** (BWV 13) 'illustrates how the imagination of the Baroque musician is particularly fired by texts dealing with sighing and pain'. True; but the effect of Bach's music is hardly typical: read Lehms' text and you sense a self-indulgent, wallowing quality; listen to Bach's music and it is transforming, every sound pointing beyond itself to a state of heightened awareness.

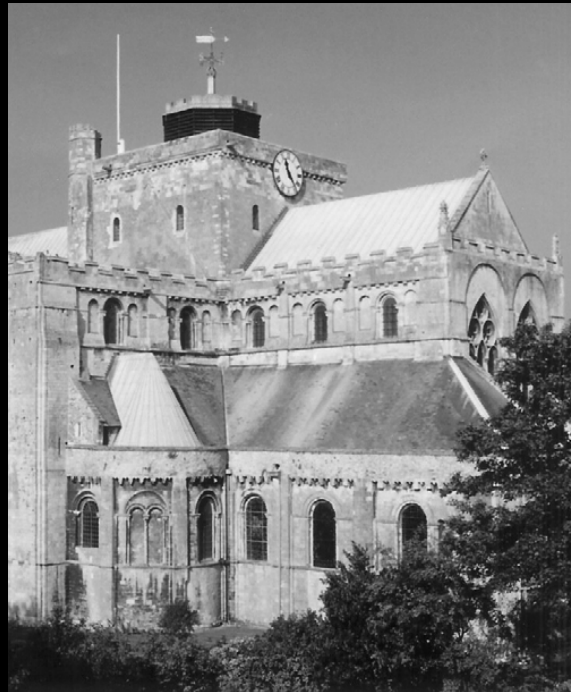
Take the opening movement, a slow 12/8 lament for tenor, two recorders, oboe da caccia and continuo. Remove the oboe da caccia and the music, complete in itself, is unremitting lamentation. The effect of an added counter-melody, with decorative arabesques in the oboe da caccia, is to penetrate the anguished texture: to refine and soften the pain of the dissonances and overall despondency. Eventually the oboe da caccia takes over the foreground, its influence extending to the recorders, who with the voice entry abandon their mournful dialogue and play in unison. Then in the chorale (No.3), the imploring conclusion to the alto's prayer for comfort (No.2), Bach assigns confident diatonic harmonies to the strings' decorative surround to the plain chorale tune, the alto doubled by the three wind instruments from the opening aria. He thus ensures that an optimistic, wordless answer is implied (and understood by the listener) to the singer's rendering of a text full of uncertainty and questioning.

The fifth movement is surely one of the bleakest of all Bach's arias. I remember it from my childhood – from faltering attempts to accompany my mother's singing on the violin – but the 'halo' of two recorders

playing above the violin was new to me. There is a hypnotic quality in the combination of violin obbligato doubled at the octave by the white, sepulchral sound of the recorders. Bach seems determined to rub the listener's nose in the full misery and wretchedness of life here below, the idea he adumbrated in the first of these three cantatas but here raises to a different level of meditational intensity. Having up to this point taken the edge off Lehms' doleful words, he is now in a position to do the opposite: where the text postulates a 'beam of joy' as the culmination of all the 'groaning and piteous weeping [which] cannot ease sorrow's sickness' Bach, in his modified ABA da capo form, virtually ignores this step by step advance from gloom to confidence. He lifts the shroud of dissonant and angular harmony only in temporary and inconclusive imitation of the 'heavenward glance' (bars 51-52). This is but a prelude to a full-scale recapitulation of the first section in the sub-dominant, the music plunged again into darkness as though intent on exploring new agonies of mind and soul. With your pulse and mind slowed down, your senses sharpened, you becomes alert to each tiny detail. The aria is hugely demanding of the performers in its exceptional length, intensity of expression and degree of exposure (we were incredibly lucky that Gerry Finley was willing to step in at the last moment). It is even more harrowing than that other Epiphany aria for bass 'Lass, o Welt, mich aus Verachtung in betrübter Einsamkeit' (BWV 123/5), which we gave in Leipzig two weeks ago. Only the consoling beauty of Heinrich Isaak's tune to 'Innsbruck, ich muss dich lassen' – used so poignantly in the *St Matthew Passion* – could follow this in Bach's consummate harmonisation.

What a setting for Bach's music Nicholas Hawksmoor's design for the great chapel at Greenwich might have provided! Conceived in a fit of wild baroque experimentation around 1699 as the centrepiece of the grandest group of buildings to be built in early eighteenth-century England (to which he, Wren and Vanbrugh all contributed), the chapel project then went to sleep for three decades. It was eventually remodelled on a much more modest scale by James ('Athenian') Stuart in the 1780s. With its shallow vaults and facing galleries, it has the cool neo-classical elegance of a later generation – which by and large turned its back on the likes of Hawksmoor and Bach.

Cantatas for the Fourth Sunday after Epiphany



Romsey Abbey, Hampshire

If asked what kind of opera composer Bach would have been, I would point immediately to BWV 81 **Jesus schläft, was soll ich hoffen?** For it seems to me that nothing in his secular cantatas, despite their titles as *dramma per musica*, is remotely as vividly theatrical or indeed operatic as this amazing work, first performed in Leipzig on 30 January 1724. It is one of only a handful of cantatas in which Bach seizes on a dramatic incident from the Gospel of the day – here Matthew's account of Jesus calming the violent storm on Lake Galilee which threatens to capsize the boat in which he and his disciples are sailing – and makes it the basis of a metaphor pertinent to the Christians of his day: life as a sea voyage.

Jesus' sleep on board ship is the initial backdrop

to an eerie meditation on the terrors of abandonment in a godless world – cue for a pair of old-fashioned recorders (so often associated in Bach's music with contemplations of death as well as sleep) to be added to the string band. Nor is it a surprise that Bach gives this opening aria to an alto, the voice he regularly turned to for expressions of contrition, fear and lamenting. Here he challenges the singer with a serious technical (and symbolic) endurance test, to hold a low B flat without quavering for ten slow beats (twice!) and then to go on to evoke the gaping abyss of approaching death. There is also a balance problem to resolve: of blending the pair of fixed-volume recorders sounding an octave above the strings – which are, of course, dynamically flexible – while retaining maximum expressivity. Life without Jesus (his soporific silence lasts all the way through the first three numbers) causes his disciples and later generations acute anguish and a sense of alienation which comes to the surface in the tenor recitative (No.2) with dislocated, dissonant harmonies. One thinks of Psalm 13: 'How long wilt thou forget me, O Lord? for ever? how long wilt thou hide thy face from me?', and of the guiding star precious to all mariners and to the magi.

Suddenly the storm bursts. It is astonishing what a vivid *scena* Bach can create from a simple 3/8 allegro in G major just for strings. A continuous spume of violent demisemiquavers in the first violins set against a thudding pulsation in the other instruments reaches ear-splitting cracks on the 7/6/4/2 flat chords to convey the rage of 'Belial's waters' beating against the tiny vessel. The overall effect is similar to one of Handel's more powerful operatic 'rage' arias,

demanding an equivalent virtuosity of rapid passagework by both tenor and violins but imbued with vastly more harmonic tension. Three times Bach halts the momentum mid-storm, as it were, for two-bar 'close-ups' of the storm-tossed mariner. Though intensely real, the tempest is also an emblem of the godless forces which threaten to engulf the lone Christian as he stands up to his taunters.

Jesus, now awake (how could he possibly have slept through all that racket?), rebukes his disciples for their lack of faith. In an *arioso* with straightforward continuo accompaniment (it is almost a two-part invention) the bass soloist assumes the role of *vox Christi*. After the colourful drama of the preceding *scena* the very sparseness and repetitiveness of the music is striking. One wonders whether there is an element of dramatic realism here – of yawn-induced irritation and rebuke (all those repeated *warums*) – or even of mild satire: is this perhaps another of those occasions when Bach is having a bit of fun at the expense of his Leipzig theological task-masters?

There follows a second seascape, just as remarkable as the earlier tempest, in the form of an aria for bass, two oboes d'amore and strings. The strings in octaves evoke the pull of the tides, the undertow and the waves welling up only to be checked at the point of breaking by Jesus' commands 'Schweig! Schweig!' ('Be silent!') and 'Verstumme!' ('Be still!'). Neither Bach's autograph score nor the original parts contain any helpful indication of articulation (which of course does not necessarily preclude their introduction in his performances). We experimented with different slur-permutations and with localised *crescendi* aborted

one beat earlier than their natural wave-crest. These seemed to work idiomatically and pictorially, as did the final ritornello played smoothly and softly, now obedient as it were to Christ's commands. The stilling of the storm is implicit both in the alto soloist's concluding recitative (No.6) and in the final chorale, the seventh verse of Johann Franck's hymn *Jesu, meine Freude* – a perfect conclusion to this extraordinary and genuine *dramma per musica*.

The land-locked Bach might never have witnessed an actual storm at sea, but one of his favourite authors, the seventeenth-century theologian Heinrich Müller, could certainly have done: he lived in Rostock on the Baltic coast and commentated eloquently on this particular incident in Matthew's gospel. For the true believer to travel in 'Christ's little ship' is, metaphorically, to experience the buffetings of life and bad weather, but to come through unscathed: 'the paradox of total peace in the midst of turbulence'. A tropological interpretation of this biblical event was, one would have hoped, sufficient justification for Bach's brilliantly inventive and, yes, dramatic treatment, and a foretaste of his *St John Passion*, whose premiere lay just over two months away. But we can be sure that it would have ruffled the feathers of Leipzig councilmen like Dr Steger who, nine months earlier, had voted for Bach as Cantor with the implied proviso 'that he should make compositions that were not *theatrical*'.

There was no danger of bathos in Bach's sequel for the same Sunday the following year: it did not exist! Easter came so early in 1725 there was no Fourth Sunday after Epiphany, and it was not until ten years later, just after the first performance of his

Christmas Oratorio, that Bach sat down to compose BWV 14 **Wär Gott nicht mit uns diese Zeit**. Here he reverts deliberately to the chorale-based structure of his second Leipzig cycle, taking as his starting point Luther's hymn (a paraphrase of Psalm 124) which, apparently, had been sung on this Sunday in Leipzig from time immemorial. But instead of opening with a chorale fantasia he sets himself a fresh challenge: to present each chorale line equally between the four vocal parts (doubled by strings), first in fugal exposition and immediately answered by its inversion, and then in augmentation by unison oboes and *corno di caccia*. This creates a complex polyphony in five real parts (six, when the continuo line peels off from doubling the vocal bass), and suggests an affinity in technique and even mood with the opening chorus of BWV 80 *Ein feste Burg*. It is a defiant, awe-inspiring riposte to the earlier *Jesus schläft*, one which presents a clear image of God's indispensable protection to the beleaguered community of believers – 'We who are such a tiny band' – by means of the dense web of supporting counterpoint. Both of the ensuing arias are considerably easier on the ear, though technically demanding. The one for soprano (No.2) with string textures reminiscent of Brandenburg No.3 features the horn in its highest register (referred to in the autograph part as *Corne.a force* and *tromba*), defiant in support of the singer's show of strength against the enemy's 'tyranny'. Bach wisely did not attempt to emulate his prodigious seascapes from BWV 81 and here makes only passing reference to the storm in the angular tenor recitative (No.3) and a vigorous gavotte-derived aria for bass and two oboes (No.4) which

focuses on God's rebuff to the 'violent waves' of enemies which 'rage against us'. The gentle lapping motion of unthreatening passing quavers in the final chorale is perhaps accidental, since the imagery has now switched to the soul's escape from the fowler's snare.

With comparatively little for the choir in these cantatas – both for Epiphany 2 and 4 – I decided to include the longest of Bach's motets, BWV 227 **Jesu, meine Freude** (which happens to be one of the set hymns for the feast) to both this and the Greenwich programmes. Even after countless attempts over many years to get to its heart, I still find it hugely – and rewardingly – challenging. One needs to ensure that there are none of 'those primordial collisions between song and words' (George Steiner), and to relish both its fruitful interleaving of St Paul's stern homilies to the Romans with Johann Franck's vivid and sometimes sugary hymn stanzas and the way Bach harmonises them with matchless ingenuity. Fashionable musicology would have it that the motet is a compilation, put together from the rump of 'Es ist nun nichts' (movement 2) and the central fugue 'Ihr aber seid nicht fleischlich'. I find it difficult to believe that anyone but Bach could possibly have concocted the brilliant, chiastic structure of this eleven-movement motet, and done so as the very first stage of its compositional planning.

With only two cantatas for Epiphany 4 there was room for another aquatic cantata, BWV 26 **Ach wie flüchtig, ach wie nichtig**, composed in November 1724, which would otherwise not have got a look-in during our cantata pilgrimage (with Easter coming so late, there was no twenty-fourth Sunday after Trinity

in 2000). Like several of Bach's late Trinity season cantatas its central theme is the brevity of human life and the futility of earthly hopes. Bach bases his cantata on a paraphrase of the thirteen verses of a hymn by Michael Franck (1652), which was included in the Leipzig and Dresden hymn schedules for this Sunday. The instrumental ritornello to the opening chorale fantasia is a stupendous piece of musical confectionery. Long before the first statement of Franck's hymn (sopranos doubled by cornetto) Bach establishes the simile of man's life to a rising mist which will soon disperse. Fleet-footed scales, crossing and recrossing, joining and dividing, create a mood of phantasmal vapour – a brilliant elaboration of an idea which first came to him in Weimar (1714/16) when he composed an organ chorale to a simplified version of Franck's hymn (BWV 644).

In his second stanza Franck compares the course of human life to 'rushing water' shooting down a mountainside before disappearing, an image dear to the Romantic poets. Could Goethe have known Franck's hymn when he wrote his marvellous 'Gesang der Geister über der Wassern' ('Song of the spirits over the waters') in Weimar some time in the 1780s? There seems to me to be a proto-Romantic gestalt to the way Bach sets Franck's verse for tenor, flute, violin and continuo (No.2), each musician required to keep changing functions – to respond, imitate, echo or double one another – while variously contributing to the insistent onwardness of the tumbling torrent. It is a technique Schubert might have admired when he came to set Goethe's poem to music for male voice choir – no less than four times. Life as misty vapour, then as a mountain torrent; now Bach has to deal

with material breakdown, the moment when 'all things shatter and collapse in ruin' (No.4). He scores this *Totentanz* for three oboes and continuo supporting his bass soloist in a mock *bourrée*. Where one would expect this trinity of oboes to establish a mood of earthly (even evangelical) pomp, with the stirring entry of the singer their role becomes gradually more subversive and pictorial, firstly in the throbbing accompaniment which seems to undermine the fabric of those 'earthly pleasures' by which men are seduced, then through jagged figures to represent the tongues of flame which will soon reduce them to ashes, and finally in hurtling semiquaver scales of 6/4 chords for those 'surging waves' which will tear all worldly things apart. Perhaps most imaginative of all are the two brief secco recitatives in which Bach depicts fleeting human aspiration (No.3) and the way even the god-like eminence of the rich will one day be turned to dust (No.5). Both the declamation and the word-painting are superb. Each of them could stand alone, both as eschatology and as Bach's way of encapsulating the message in music of phenomenal economy and trenchancy.

The interior of Romsey Abbey is a revelation in the way it seems to combine uncluttered gracefulness with a beautifully proportioned Romanesque sturdiness. It cries out for music. Founded as a nunnery by King Alfred's son Edward in 907, it was sacked by the Danes, rebuilt by the Saxons and then again by the Normans. It was saved from becoming a picturesque ruin at the time of the dissolution of the monasteries by an inspired decision of the citizens of Romsey in 1544 to buy it for £100 as their parish church. The nave is flanked by three decks of arcade,

gallery and clerestory. As the eye moves westwards you realise that the last three arches, the two final bays of the gallery and almost the entire clerestory are early Gothic, not Norman. Then, one bay before the crossing, the rhythm changes: here, squattest of all, are a pair of giant cylindrical columns two storeys high. Everywhere there are signs of the twelfth and thirteenth-century masons experimenting with new styles and motifs from abroad – just as Bach did when he first encountered the Italian concerto. What did those stone-carved figures peering down at us from the projecting corbels make of all this?

© John Eliot Gardiner 2006

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 zweiten Sonntag nach Epiphanias

Old Royal Naval College Chapel,
Greenwich

Das war das erste Kantatenprogramm auf dieser Pilgerreise, das – für viele von uns – auf Heimatboden stattfand. Nach drei äußerst intensiven Wochen des Musizierens, zu Weihnachten in Weimar, in Berlin über Neujahr und in Leipzig und Hamburg zu Epiphanias, machten sich einige aus der Gruppe Gedanken, dass die besondere Stimmung verfliegen sein könnte, und mit ihr die außergewöhnliche Art des Hörens, die ein deutsches Publikum zu einer solchen Musik beiträgt. Das Royal Naval College in Greenwich war jedoch an zwei aufeinander folgenden Abenden so gut gefüllt, das wir uns

keine Sorgen hätten zu machen brauchen.

Auf den ersten Blick könnte man es ein bisschen merkwürdig finden, dass uns Bach für einen Sonntag, an dem das Altargebet lautet ‚Uns ist ein Kind geboren. Hallelujah!‘, drei Kantaten unter dem Titel ‚Mein Gott, wie lang, ach lange?‘ (BWV 155), ‚Ach Gott, wie manches Herzeleid‘ (BWV 3) und ‚Meine Seufzer, meine Tränen‘ (BWV 13) hinterlassen hat. War es nur eine Spezialität des lutherischen Klerus, die Auffassung, dem Jammer des Lebens müsse im Büßerhemd begegnet werden, zum Fetisch zu erheben? Die Kantaten durchschreiten einen Weg von der Trauer zum Trost – der durch Bachs Musik Licht erhält – und verwenden dieses Motto, während das Evangelium des Tages (das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein) wechselndes Gewicht erhält,

als Symbol für die Verwandlung irdischer Mühsal in himmlische Glückseligkeit. Sie verweisen auch auf die ‚rechten Stunden‘ (‚Meine Stunde ist noch nicht gekommen‘ sagte Jesus zu seiner Mutter), in welcher ‚der Sorgen Kummernacht‘ endlich enden wird.

Wir führten die erste der Kantaten für diesen Sonntag, BWV 155 **Mein Gott, wie lang, ach lange?** (1716 in Weimar komponiert) in ihrer überarbeiteten Leipziger Fassung von 1724 auf. Sie zeichnet den Weg auf, den die arme Seele aus Jammer und Tränen (Nr. 1) unter dem Zuspruch der Mitgläubigen (Nr. 2) und die Tröstung durch Gottes Wort (Nr. 3) in ein sicheres und freudvolles Vertrauen auf Christus (Nr. 4) zurücklegt. Ein Aufschrei der Verzweiflung in d-moll in den oberen Streichern über einer pulsierenden Basslinie lanciert die Sopranstimme in ihr herzerreißendes Arioso. Bald wird eine Antithese geschaffen zwischen ‚der Tränen Maß‘, das ‚stets voll eingeschenkt‘ wird, und ‚der Freuden Wein‘, an dem es ‚gebricht‘. Es stellte sich heraus, dass dies eine Gemeinsamkeit aller drei Kantaten sein würde – dieser Gegensatz ‚Weinen‘/‚Wein‘ als Metapher für Kummer und Tränen, die unumgänglich sind, wenn der Glaube wachsen soll. Der Grund, warum Bach den ersten und vierten Satz von Salomo Francks Text für Sopran gesetzt hat, mag Luthers Sicht von Maria gewesen sein, die ihm in einem weniger anspruchsvollen Licht erscheint: geehrt als Mutter Jesu, doch eine äußerst menschliche Figur. Bach stellt sie zunächst vor, wie sie die Hände ringt, weil bei der Hochzeit zu Kanaa ‚der Freuden Wein‘ ausgeht, ihr ‚sinkt fast alle Zuversicht‘; doch sie spricht für alle Gläubigen, wenn sie aus tiefer Angst (Nr. 1) zu einer freudvollen Annahme von Christi Wort zu der ihm genehmen Zeit gelangt (Nr. 4).

Irgendwann um seinen fünfzigsten Geburtstag bekam Bach einen herrlichen Kristallkelch geschenkt – vielleicht von zwei ehemaligen Schülern, den Brüdern Krebs –, der mit Trauben und Weinranken dekoriert war. Er trägt eine Inschrift, die teilweise Verse enthält, teilweise Stücke einer absteigenden chromatischen Skala, ein sicherer Weg, des Meisters Aufmerksamkeit zu erringen. War es vielleicht eine verschlüsselte List der Schenker, ihre Art, ihn aus seiner Abneigung gegen das Komponieren neuer Musik für die Kirche aufzurütteln, seine Begeisterung neu zu entfachen, indem sie ihre Hoffnung ‚auf Leben‘ ausdrückten, ‚so du [Bach] ihnen nur kanst geben‘. (Der Name der Brüder ist in der Rückwärtsbewegung, im Krebsgang des zweiten Teils zu lesen). Wir können uns vorstellen, wie Bach aus diesem Kelch dem Wein zusprach, achtsam gegenüber der eingravierten lutherischen Ermahnung – dass man, um die Prüfungen des Lebens zu überstehen, Glauben und die Hoffnung auf Erhörung benötige – und eingedenk der glücklichen Lösung, die er ungefähr zwanzig Jahre früher gefunden hatte, genau diesen Gedanken auszudrücken: Der Sopran wirbelt hinauf zu einem hohen G bei den Worten ‚der Freuden Wein‘, während sich die hohen Streicher in Parallelbewegung abwärts bewegen.

Spuren dieser bukolischen Stimmung sind noch in dem ausladenden, murrenden Fagott vorhanden, das die trostreiche Botschaft des Duetts zwischen Alt und Tenor leutselig umspielt. Ist dieses Duett als Musik für eines der berühmten Bachschen Familientreffen entstanden? Diese Stimmung ist auch vorhanden, wenn der Bass den ‚Tröst- und Freudenwein‘ erwähnt, der all jenen gewährt werden wird,

die Gottes Prüfung in Sachen Liebe und Glaube bestanden haben (Nr. 3). Ich finde den tänzerischen Überschwang der letzten Arie einfach unwiderstehlich – die Art, wie der Sopran alle Vorsicht in den Wind schlägt, sich selbst ‚in des Höchsten Liebesarme‘ wirft und den Text allen möglichen kantigen, doch kecken Verdrehungen unterzieht. Der abschließende Choral bestätigt, dass dieses Vertrauen wieder hergestellt worden ist: Wenn es Gott besonders gut meint, dann ist er für das menschliche Auge häufig unsichtbar.

Danach kam BWV 3 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** aus Bachs zweiten Leipziger Zyklus, im Januar 1725 komponiert. Die Chormelodie des ersten Satzes ist diesmal der Bassstimme anvertraut, die von einer Posaune gestützt wird. Bach verwendet einen einfachen Kunstgriff, der ein häufiges Symbol für den Schmerz in den tragischen Chaconnen der Barockoper ist – sechs chromatisch absteigende Noten –, und macht ihn zum melodischen Kern der gesamten Choralfantasie: der Einleitung, aller Stimmensätze, der instrumentalen Zwischenspiele und der Coda. Dabei legt er die Betonung des Textes zugrunde (und nicht die Taktstriche!) und unterstreicht das Ganze mit einer Folge aus Appoggiaturen und chromatischen Harmonien, was in einem, wie es Gillies Whittaker nennt, ‚faszinierenden Labyrinth von Querverweisen‘ endet, ‚wie wir sie in der Chormusik der Tudorzeit finden‘. Selbst das mühevoll aufsteigende Gegen-thema verstärkt das Bild des ‚schmalen Weges‘, der ‚trübsalvoll‘ ist. Erst wenn es heißt, dass dieser Pfad zum Himmel führe, schenkt uns Bach einen Hoffnungsschimmer durch einen strahlenden Aufstieg der Sopranstimmen zu einem

hohen A, mit dem er die Grundtonart bestätigt, wenn auch auf verschlungenem Wege.

Die Chormelodie kehrt wieder (Nr. 2), diesmal ohne schmückendes Beiwerk und mit einfachen diatonischen Akkorden harmonisiert, jede Zeile durch ein Ostinatomotiv (aus der diminuierten Chormelodie) im Continuo getrennt und durch Rezitative, für jede der vier Solostimmen im Wechsel, ‚tropiert‘. Die sich anschließende Bassarie ist, für das Cello ebenso wie den Sänger, eine unerquickliche Tour, denn ihre Linien überkreuzen sich ständig, während sie sich dreht und windet und ‚Höllenangst und Pein‘ zu vermitteln sucht. (Das Altargemälde mit dem Heiligen Paulus und die Schlange auf der Rückwand der Naval College Chapel schienen dieses Bild zu ergänzen). Das ist erst die erste Zeile einer sechszeiligen Strophe, doch Bach dehnt ihren Einfluss auf vierundfünfzig der insgesamt zweiundsechzig Takte des ‚A‘-Teils der Arie aus – und selbst die Erwähnung des ‚rechten Freudenhimmels‘ kann diesen übermächtigen Eindruck nicht völlig zerstören.

Bach spart seine gefälligste Musik für das Duett in E-dur (Nr. 5) auf, das von Sopran und Alt als freier Kanon zu einer fugierten Begleitung der unisono geführten Violinen und Oboen d’amore gesungen wird. Hier geht es ihm darum, den Beweis zu erbringen, wie man durch fröhlichen Gesang den Kampf gewinnen kann, sich von den Sorgen zu befreien, die ständig im Kopfe kreisen – sein Pendant zu ‚Singin‘ in the Rain‘, vermute ich. Ich brauchte bis zum ‚B‘-Teil, um zu begreifen, dass dem melodischen Gerüst des gesamten Duetts (und des absichtsvollen fugierten Austauschs zwischen allen vier Zeilen) nicht irgendeine äußere musikalische Laune, sondern

akustische Symbole des Kreuzes zugrunde liegen, auf die sich die Worte ‚Mein Kreuz hilft Jesus tragen‘ beziehen, die beide sowohl in der über das Liniensystem notierten melodischen Gestalt als auch in der charakteristischen Verwendung von Doppelkreuzen zutage tritt, die durch ein X symbolisiert werden. Er verweist uns auch zurück auf die sorgenvolle Schwere der einleitenden Fantasie und ihre ausdrucksvolle Chromatik. Bachs schlichte Harmonisierung von Martin Mollers Choraltext (Nr. 6) bringt schließlich die Läuterung.

Alfred Dürr schrieb einmal, Bachs Vertonung von Georg Christian Lehms‘ Text **Meine Seufzer, meine Tränen** (BWV 13) schildere, ‚wie sich die Phantasie des Barockmusikers vornehmlich an denjenigen Textstellen entzündet, die von Seufzen und Schmerz handeln‘. Das stimmt, aber die Wirkung von Bachs Musik ist dafür kaum typisch: Wir lesen Lehms‘ Text und spüren ein maßloses Schwelgen; wir hören Bachs Musik, und sie verwandelt sich, jeder Ton weist über sich hinaus auf einen Zustand erhöhter Bewusstheit. Zum Beispiel im ersten Satz, einem langsamen Lamento im 12/8-Takt für Tenor, zwei Blockflöten, Oboe da caccia und Continuo. Nimmt man die Oboe da caccia weg, wird die Musik, immer noch in sich geschlossen, zu einem einzigen unermüdlichen Klagen. Die hinzugefügte Gegenmelodie mit schmückenden Arabesken auf der Oboe da caccia durchdringt die qualvolle Textur und mildert den Schmerz der Dissonanzen und allgegenwärtigen Verzagtheit. Schließlich übernimmt die Oboe da caccia den Vordergrund, ihr Einfluss dehnt sich auf die Blockflöten aus, die mit dem Einsatz der Stimme ihren klagenden Dialog aufgeben und unisono

spielen. Im Choral (Nr. 3), der das flehentliche Bitten der Altstimme um Tröstung beschließt (Nr. 2), stattet Bach die zierende, von den Streichern gelieferte Einfassung der schlichten Chormelodie mit zuversichtlichen diatonischen Harmonien aus, während drei Blasinstrumente aus der Eingangsarie die Altstimme verdoppeln. Bach gewährleistet auf diese Weise, dass auf den Text des Sängers voller Unsicherheit und Frage eine optimistische, wortlose Antwort gegeben (und vom Hörer verstanden) wird.

Der fünfte Satz ist sicher eine der düstersten Arien Bachs überhaupt. Sie ist mir seit meiner Kindheit bekannt – seit meinen zögernden Versuchen, den Gesang meiner Mutter auf der Geige zu begleiten –, aber der ‚Heiligenschein‘, den die beiden, über der Violine spielende Blockflöten liefern, war mir neu. Die Kombination der obligaten Violine mit dem bleichen Grabesklang der Blockflöten, die sie in der Oktave verdoppeln, hat etwas Hypnotisierendes. Bach scheint entschlossen, den Hörer mit dem Elend und der Erbärmlichkeit des Lebens hier auf Erden, mit dem Gedanken, den er in der ersten dieser drei Kantaten umrissen hat, ständig zu konfrontieren, begibt sich jedoch hier auf eine neue Stufe tiefen Meditierens. Wenn Bach bis hierhin Lehms’ trübsinnige Worte immer wieder abgeschwächt hat, ist er nun in der Lage, das Gegenteil zu tun: Wo der Text als Wendepunkt ein ‚Freudenlicht‘ fordert, denn ‚Ächzen und erbärmlich Weinen hilft der Sorgen Krankheit nicht‘, ignoriert er in seiner modifizierten ABA-Dacapo-Form schlechterdings diese allmähliche Veränderung aus trübsinniger in eine vertrauensvolle Stimmung. Er lüftet den Schleier aus Dissonanzen und schiefen Harmonien lediglich in einer vorübergehenden und

nicht schlüssigen Imitation des Blicks, der ‚gen Himmel siehet‘ (Takte 51/52). Das ist nur das Präludium zu einer umfassenden Reprise des ersten Teils in der Subdominante, das die Musik wieder in Dunkelheit abtauchen lässt, als wolle sie neue körperliche und seelische Qualen erkunden. Wenn sich Puls und Geist verlangsamt und die Sinne geschärft haben, gelangt das allergeringste Detail zu Bewusstsein. Die Arie stellt in ihrer erstaunlichen Länge und Intensität des Ausdrucks ungewöhnlich hohe Ansprüche an das Durchhaltevermögen der Ausführenden (wir hatten unglaubliches Glück, dass sich Gerry Finley im letzten Augenblick bereit erklärte, einzuspringen). Nur die tröstliche Schönheit von Heinrich Isaaks Melodie zu ‚Innsbruck, ich muss dich lassen‘ – die auf so ergreifende Weise in der *Matthäus-Passion* verwendet wurde –, könnte es hier mit Bachs vollendeter Harmonisierung aufnehmen.

Was für eine wunderbare Kulisse für Bachs Musik hätte Nicholas Hawksmoors Gestaltung der großen Kapelle in Greenwich abgegeben! Das Bauvorhaben für die Chapel, 1699 in einer Anwendung wilden Experimentierens als Kernstück des herrlichsten Gebäudekomplexes konzipiert, der Anfang des 18. Jahrhunderts in England gebaut werden würde (zu dem Hawksmoor, Wren und Vanbrugh alle ihren Teil beitrugen), lag drei Jahrzehnte lang auf Eis. Der Plan wurde schließlich in den 1780er Jahren in einem sehr viel bescheidenerem Maßstab von James Stuart, dem ‚Athener‘, ausgeführt. Mit ihrem flachen Gewölbe und vorkragenden Emporen hat die Kapelle die kühle, klassizistische Eleganz einer späteren Generation –, die gemeinhin Leuten wie Hawksmoor und Bach den Rücken kehrte.

Kantaten für den vierten Sonntag nach Epiphanias

Romsey Abbey, Hampshire

Wenn man mich fragte, welche Art Opern Bach komponiert hätte, würde ich sofort BWV 81 **Jesus schläft, was soll ich hoffen?** nennen. Denn mir scheint, nichts in seinen weltlichen Kantaten, trotz ihrer Bezeichnungen als *dramma per musica*, ist annähernd so lebendiges Theater oder tatsächlich Oper wie dieses erstaunliche Werk, das am 30. Januar 1724 in Leipzig uraufgeführt wurde. Es gehört zu jener Handvoll Kantaten, in denen Bach ein dramatisches Ereignis aus dem Tagesevangelium aufgreift – hier Matthäus' Bericht, wie Jesus den Sturm beruhigt, der auf dem See Genezareth tobt, und das Boot, in dem er sich mit seinen

Jüngern befindet, zu kentern droht – und als Basis für eine Metapher nimmt, die den Christen seiner Zeit gegenwärtig war: das Leben als Seereise.

Jesu Schlaf auf dem Schiff gibt den Einstieg in eine gespenstische Meditation über die Schrecknisse des Verlassenseins in einer gottlosen Welt – Stichwort für ein Paar altmodischer Blockflöten, die in Bachs Musik häufig mit Tod und Schlaf assoziiert werden und sich zu den Streichern zu gesellen. Es ist auch keine Überraschung, dass Bach diese einleitende Arie einem Alt gibt, der Stimme, der er das Spektrum von Reue, Furcht und Klagen anzuvertrauen pflegte. Hier unterwirft er den Sänger dem strengen technischen (und symbolischen) Ausdauerstest, ein tiefes B über zehn langsame Taktschläge zu halten (zweimal!), ohne dass die Stimme zittert, und dann den klaffenden

Abgrund des nahenden Todes heraufzubeschwören. Es gibt auch ein Problem der Klangbalance zu lösen: bei der Einbindung der beiden, in ihrer Lautstärke unflexiblen Blockflöten, die eine Oktave über den dynamisch flexiblen Streichern spielen, eine möglichst große Expressivität beizubehalten. Das Leben ohne Jesus (sein schläfriges Schweigen dauert die ersten drei Nummern hindurch an) verursacht seinen Jüngern und späteren Generationen schlimme Qualen und gibt ihnen ein Gefühl der Verlassenheit, das im Tenorrezitativ (Nr. 2) mit verlagerten, dissonanten Harmonien an die Oberfläche kommt. Wir denken an Psalm 13: ‚Wie lange, Herr, willst du mich so ganz vergessen? Wie lange noch verbirgst du dein Antlitz vor mir?‘, und an den Leitstern, der von allen Seeleuten und den Weisen aus dem Morgenland so geschätzt wurde.

Plötzlich bricht der Sturm los. Es ist erstaunlich, welch eine lebendige *scena* Bach aus einem schlichten 3/8-Allegro nur für Streicher in G-dur zu gestalten vermag. Eine heftig aufschäumende Gischt aus Zweiunddreißigstelnoten in den ersten Violinen, gegen ein dumpfes Pulsieren in den übrigen Instrumenten gesetzt, schwillt zu einem ohrenbetäubenden Lärmen auf den 7/6/4/2-Mollakkorden an, um ‚Belials Bäche‘ zu schildern, die gegen das winzige Boot schlagen. In ihrem Gesamteindruck ähnelt diese Arie, die von Tenor und Violinen ein gleichermaßen virtuoseres Passagenwerk verlangt, das jedoch von einer sehr viel größeren harmonischen Spannung durchdrungen ist, einer der mächtigeren ‚Zornesarien‘ aus Händels Opern. Dreimal gebietet Bach unvermittelt dem Unwetter Einhalt, als wolle er von dem sturmgepeitschten Seemann, über zwei

Takte hin, ‚Nahaufnahmen‘ machen. Obwohl der Sturm außerordentlich real geschildert wird, steht er auch als Symbol für die gottlosen Kräfte, die den einsamen Christen zu verschlingen drohen, wenn er sich gegen seine Spötter erhebt.

Jesus, nun wach (wie hat er überhaupt schlafen können bei all dem Lärm?), rügt seine Jünger wegen ihres mangelnden Glaubens. In einem Arioso mit geradliniger Continuobegleitung (es ist fast eine zweistimmige Invention) übernimmt der Bass-Solist die Rolle der *vox Christi*. Nach dem farbenreichen Drama der vorangegangenen *scena* verwundert die Dürre und Eintönigkeit der Musik. Man fragt sich, ob das hier dramatischer Realismus ist – die Störung aus dem Schlaf und die Zurechtweisung (das vielfach wiederholte ‚warum‘) – oder gar eine sanfte Satire? Es ist vielleicht eine jener Gelegenheiten für Bach, auf Kosten seiner Leipziger Zuchtmeister ein bisschen Spaß zu haben?

Dann folgt ein zweites Seestück, ebenso ungewöhnlich wie der vorangegangene Sturm, in Form einer Arie für Bass, zwei Oboen d’amore und Streicher. Die im Oktavabstand geführten Streicher lassen an den Sog der Gezeiten und das Auftürmen der Wellen denken, denen Jesus Einhalt gebietet, bevor sie auslenken: ‚Schweig! Schweig!‘ und ‚Verstumme!‘. Weder Bachs autographe Partitur noch die originalen Parts enthalten in irgendeiner Art hilfreiche Angaben zur Artikulation (was natürlich ihre Aufnahme in seine Aufführungen nicht notwendigerweise ausschließt). Wir haben mit verschiedenen Varianten von Verschleifungen und örtlich begrenzten Crescendi experimentiert, die einen Schlag früher als ihr natürlicher Wellenkamm beendet werden. Dies

schien idiomatisch und auf das Bild bezogen zu funktionieren, ebenso das abschließende Ritornell, das geschmeidig und weich gespielt wurde, als gehorche es nun Christi Befehlen. Dass der Sturm gestillt ist, kommt in dem Rezitativ des Alt-Solisten (Nr. 6) zum Ausdruck, ebenso in dem abschließenden Choral, der siebten Strophe von Johann Francks Lied ‚Jesu, meine Freude‘ – ein hervorragender Abschluss für dieses ungewöhnliche und echte *dramma per musica*.

Als Binnenländer mag Bach nie einen richtigen Sturm auf dem Meer erlebt haben, bei einem seiner Lieblingsautoren, Heinrich Müller, einem Theologe aus dem 17. Jahrhundert, ist es eher wahrscheinlich: Müller lebte an der Ostsee, in Rostock, und kommentierte wortgewandt den Vorfall aus dem Matthäusevangelium. Für einen wirklich gläubigen Menschen bedeutet die Reise in ‚Christi Schifflein‘, dass er die Unbilden des Lebens und Wetters erfährt, jedoch unversehrt aus ihnen hervorgeht: ‚ein *paradoxum* mitten in der Unruhe voller Ruhe‘. Eine tropologische Interpretation, möchte man hoffen, war für Bach Rechtfertigung genug, die biblische Geschichte so wunderbar originell und, ja, dramatisch auszugestalten, ein Vorgeschmack auf seine *Johannes-Passion*, deren Uraufführung gerade einmal gut zwei Monate fern lag. Doch wir können ziemlich sicher sein, dass Leipziger Ratsherren wie Dr. Steger, der neun Monate zuvor unter dem Vorbehalt ‚und hätte der solche *Compositiones* zu machen, die nicht *theatralisch* wären‘ für Bach als Kantor gestimmt hatte, die Haare zu Berge gestanden haben.

Es bestand keine Gefahr, dass Bachs Fortsetzung für diesen Sonntag im folgenden Jahr ins Triviale

ableiten würde: Es gab keinen! Ostern lag 1725 so früh, dass ein vierter Sonntag nach Epiphanias nicht existierte, und erst zehn Jahre später, gleich nach der Uraufführung seines *Weihnachtsoratoriums*, machte sich Bach wieder an die Arbeit, um BWV 14 **Wär Gott nicht mit uns diese Zeit** zu komponieren. Hier kehrt er absichtlich zu der Form seines zweiten Leipziger Zyklus zurück, die den Choral zugrunde legt, und nimmt als Ausgangspunkt Luthers Kirchenlied (eine Paraphrase von Psalm 124), das offensichtlich an diesem Sonntag in Leipzig seit unerdentlichen Zeiten gesungen worden war. Aber statt mit einer Choral-fantasie zu beginnen, stellt er sich einer neuen Herausforderung: jede Choralzeile gleichmäßig zwischen den vier Gesangsstimmen (von Streichern verdoppelt) aufzuteilen, erst als fugierte Exposition, die sofort durch ihre Umkehrung beantwortet wird, dann augmentiert durch unisono geführte Oboen und Corno da caccia. Damit wird eine komplexe Polyphonie geschaffen, die fünf richtige Stimmen umfasst (sechs, wenn die Continuuolinie ausschert und die Bassstimme nicht mehr verdoppelt) und hinsichtlich Technik und sogar Atmosphäre eine Ähnlichkeit mit dem Anfangschor von BWV 80 *Ein feste Burg* andeutet. Es ist eine trotzige, ehrfurchtgebietende Entgegnung auf das frühere *Jesus schläft*, eine Entgegnung, die der heimgesuchten Schar von Gläubigen – ‚die so ein armes Häuflein sind‘ – durch ein dichtes Netz stützenden Kontrapunkts ein klares Bild von Gottes unumgänglichem Schutz präsentiert. Beide sich anschließenden Arien sind für das Ohr sehr viel angenehmer, wenngleich technisch anspruchsvoll. Die Arie für Sopran (Nr. 2) mit einem Streichersatz, der an das Dritte Brandenburgische Konzert

erinnert, enthält das Horn im höchsten Register (im autographen Part als *Corne.a force* und *tromba* bezeichnet), das trotz der von der Singstimme demonstrierte Stärke angesichts der ‚Tyrannei‘ der Feinde unterstützt. Bach war klug genug, seinen wunderbaren Seestücken von BWV 81 nicht nachzueifern, und nimmt hier nur flüchtig Bezug auf den Sturm, einmal in dem knochigen Tenor-Rezitativ (Nr. 3), dann in der robusten, gavotteähnlichen Arie für Bass und zwei Oboen (Nr. 4), die sich auf Gottes Abwehr der ‚wilden Wellen‘ der Feinde konzentriert, die sich ‚uns aus Grimm entgegenstellen‘. Die sanft plätschernde Bewegung der unbedrohlich vorüberziehenden Achtel im abschließenden Choral mag zufällig sein, da als Bild nun der Vogelfänger dient, aus dessen Schlingen sich die Seele befreit.

Da in diesen Kantaten – für den zweiten und den vierten Sonntag nach Epiphanias – der Chor relativ wenig zum Einsatz kommt, beschloss ich, die längste der Motetten Bachs, BWV 227 **Jesu, meine Freude** (zufällig einer der Choräle für das Fest, die vertont wurden) sowohl in dieses als auch das Programm von Greenwich aufzunehmen. Selbst nach unzähligen, über viele Jahre gehenden Versuchen, zu ihrem Kern vorzudringen, bin ich immer noch der Meinung, dass sie ungeheure – und lohnende – Herausforderungen bietet. Man muss garantieren, dass es keine ‚jener uranfänglichen Kollisionen zwischen Gesang und Text gibt‘ (George Steiner), dem wirkungsreichen Verschachteln der strengen Predigten des Heiligen Paulus an die Römer mit Johann Francks lebendigen und zuweilen zuckersüßen Choralversen und der Art, wie Bach sie mit beispiellose Einfallsreichtum harmonisiert, Gefallen abgewinnen. Musikforscher,

die mit der Mode gehen, würden sagen, die Motette sei eine Kompilation, zusammengesetzt aus den Überbleibseln von ‚Es ist nun nichts‘ (zweiter Satz) und der Fuge ‚Ihr aber seid nicht fleischlich‘. Ich kann kaum glauben, dass ein anderer als Bach sich die brillante, chiastische Form dieser elfstimmigen Motette ausgedacht haben könnte, noch dazu als allererstes Stadium einer geplanten Komposition.

Bei nur zwei Kantaten für dieses spezielle Fest nach Epiphania war noch Platz für eine weitere ‚Wasser‘-Kantate, BWV 26 **Ach wie flüchtig, ach wie nichtig**, im November 1724 komponiert, die auf unserer Kantatenpilgerreise (da Ostern 2000 so spät lag, gab es keinen vierundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis) sonst keine Chance gehabt hätte. Wie bei vielen Kantaten Bachs der späten Trinitatiszeit ist das zentrale Thema die Kürze des menschlichen Lebens und die Eitelkeit der irdischen Hoffnungen. Bach legt seiner Kantate einen Absatz aus den dreizehn Strophen eines Kirchenliedes von Michael Franck (1652) zugrunde, das in Leipzig und Dresden zum Liedprogramm für diesen Sonntag gehörte. Das instrumentale Ritornell zu der einleitenden Choralfantasie ist ein gewaltiges Stück musikalischer Feinbäckerei. Lange bevor Francks Hymnus einsetzt (Sopranstimmen, vom Cornetto verdoppelt), wartet Bach mit einem Vergleich des Menschenlebens mit einem aufziehenden Nebel auf, der bald wieder weichen wird. Flüchtige, im Pedal angedeutete Skalen, die sich kreuzen und noch einmal verkreuzen, vereinen und wieder teilen, schaffen eine trügerische, schwermütige Stimmung – die brillante Ausgestaltung einer Idee, die er schon einmal in Weimar hatte (1714/16), als er einen Orgelchoral zu einer

vereinfachten Fassung von Francks Lied schrieb (BWV 644).

In der zweiten Strophe vergleicht Franck die ‚Lebenstage‘ der Menschen mit einem ‚rauschend Wasser‘, Tropfen, die ‚in den Abgrund schießen‘ und sich zerteilen, ein Bild, wie es die Romantiker liebten. Könnte Goethe Francks Choral gekannt haben, als er seinen wunderbaren ‚Gesang der Geister über der Wassern‘ irgendwann in den 1780er Jahren in Weimar schrieb? Urromantisch mutet die Weise an, wie Bach Francks Verse für Tenor, Flöte, Violine und Continuo vertont (No.2), wobei jeder Musiker immer wieder andere Aufgaben erhält – sie antworten, imitieren, wiederholen oder verdoppeln einander – und auf seine Art doch immer beiträgt zu der beharrlichen Zielstrebigkeit des hinabstürzenden Stroms. Es ist eine Technik, die Schubert bewundert haben mag, als er Goethes Gedicht für Männerchor vertonte – nicht weniger als viermal. Das Leben als Nebelschwaden, dann als reißender Gebirgsbach; jetzt hat Bach mit der Zerstörung des Materials zu tun, ‚bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt‘. Er besetzt diesen ‚Totentanz‘ mit drei Oboen und Continuo, die seinen Bass-Solisten in einer imitierten Bourrée stützen (Nr. 4). Wo man erwarten würde, dass diese Oboen-trinität eine Stimmung irdischen (fast evangelikalen) Poms entfaltet, wird ihre Rolle mit dem bewegenden Einsatz des Sängers allmählich immer subversiver und bildhafter, zunächst in der pochenden Begleitung, die das Gefüge jener ‚irdischen Schätze‘, durch das sich die Menschen verführen lassen, zu unterminieren scheint, dann durch fransige Figuren, die für die züngelnden Flammen stehen, von denen sie bald zu Asche verbrannt werden, und schließlich in

rasenden Sechzehntelskalen aus Quartsextakkorden für jene ‚wallenden Fluten‘, die alle weltlichen Dinge auseinander reißen werden. Am einfallsreichsten von allem sind vielleicht die zwei kurzen Secco-Rezitative, in denen Bach den vergänglichen menschlichen Ehrgeiz beschreibt (Nr. 3) und wie ‚die höchste Herrlichkeit und Pracht‘ ebenfalls eines Tages zu ‚Staub und Asche‘ werden wird (Nr. 5). Ebenso wunderbar wie die Deklamation ist die Wortmalerei. Jedes dieser Rezitative könnte allein stehen, als allgemeine Lehre von den letzten Dingen und als Bachs persönliche Art, die Botschaft in eine Musik von phänomenaler Ökonomie und Prägnanz einzuschließen.

Das Innere der Romsey Abbey ist insofern eine Offenbarung, als es gepflegte Anmut mit den schönen Proportionen romanischer Stämmigkeit verbindet. Es schreitet nach Musik. 907 von König Alfreds Sohn Edward als Nonnenkloster gegründet, wurde die Kirche von den Dänen geplündert, von den Sachsen wieder aufgebaut und dann noch einmal von den Normannen geplündert. Sie entging zu der Zeit, als die Klöster aufgelöst wurden, dem Schicksal, eine pittoreske Ruine zu werden, als die Bürger von Romsey 1544 die weise Entscheidung trafen, sie für £100 als ihre Pfarrkirche zu kaufen. Das Schiff wird von drei gedeckten Arkaden, Empore und Lichtgaden flankiert. Wenn man den Blick nach Westen richtet, erkennt man, dass die letzten drei Bögen, die zwei letzten Erker der Empore und fast der gesamte Lichtgaden frühgotisch sind, nicht normannisch. Dann, ein Erker vor der Vierung, ändert sich der Rhythmus: Hier befinden sich, als stämmigste von allen, zwei riesige zylindrische Säulen, die über zwei Stockwerke aufragen. Überall sind Spuren

von Baumeistern des 12. und 13. Jahrhunderts vorhanden, die mit neuen Stilen und Motiven aus dem Ausland experimentierten – so wie Bach es tat, als er dem italienischen Konzert begegnete. Welchen Reim mögen die aus Stein gemeißelten, von den Kragsteinen auf uns herabspähenden Figuren sich wohl aus all dem gemacht haben?

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Second Sunday after Epiphany

CD 1

Epistle Romans 12:6-16

Gospel John 2:1-11

BWV 155

Mein Gott, wie lang, ach lange? (1716/1724)

1 1. Recitativo: Sopran

Mein Gott, wie lang, ach lange?
Des Jammers ist zu viel,
ich sehe gar kein Ziel
der Schmerzen und der Sorgen!
Dein süßer Gnadenblick
hat unter Nacht und Wolken sich verborgen,
die Liebeshand zieht sich, ach! ganz zurück,
um Trost ist mir sehr bange.
Ich finde, was mich Armen täglich kränket,
der Tränen Maß wird stets voll eingeschenket,
der Freuden Wein gebricht;
mir sinkt fast alle Zuversicht.

BWV 155

My God, how long, ah! how long?

1. Recitative

My God, how long, ah! how long?
There is too much distress,
no end do I see
to pain and sorrow!
Thy sweet look of grace
has hidden itself beneath night and clouds,
the hand of love is now, alas, quite withdrawn,
I am most anxious for comfort.
I find, to this wretch's daily anguish,
that my cup of tears is ever replenished,
the wine of joy is lacking;
my confidence has all but gone.

2 2. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Du musst glauben, du musst hoffen,
du musst gottgelassen sein!

Jesus weiß die rechten Stunden,
dich mit Hilfe zu erfreun.

Wenn die trübe Zeit verschwunden,
steht sein ganzes Herz dir offen.

3 3. Recitativo: Bass

So sei, o Seele, sei zufrieden!
Wenn es vor deinen Augen scheint,
als ob dein liebster Freund
sich ganz von dir geschieden;
wenn er dich kurze Zeit verlässt,
Herz! glaube fest,
es wird ein Kleines sein,
da er für bittre Zähren
den Trost- und Freudenwein
und Honigseim für Wermut will gewähren!
Ach! denke nicht,
dass er von Herzen dich betrübe,
er prüfet nur durch Leiden deine Liebe,
er machet, dass dein Herz bei trüben Stunden weine,
damit sein Gnadenlicht
dir desto lieblicher erscheine;
er hat, was dich ergötzt,
zuletzt
zu deinem Trost dir vorbehalten;
drum lass ihn nur, o Herz, in allem walten!

2. Aria (Duet)

You must believe, you must hope,
you must have trust in God!

Jesus knows the right hour
to gladden you with His help.

When this troubled time is over,
all His heart shall be open for you.

3. Recitative

So be, O soul, content!
though it might seem to your eyes
that your dearest friend
had quite parted from you;
if He leaves you for a short time,
heart! be steadfast in your belief
that it will not be long
before He brings wine of joy and comfort
for bitter weeping,
and for wormwood running honey!
Ah! do not think
that He delights in afflicting you,
He is only testing your love through suffering,
He causes your heart to weep in sad times,
so that His gracious light
might appear to you more lovely;
He has reserved what delights you,
in the end,
for your consolation;
so let Him prevail in all things, O heart!

4 4. Aria: Sopran

Wirf, mein Herze, wirf dich noch
in des Höchsten Liebesarme,
dass er deiner sich erbarme.
Lege deiner Sorgen Joch,
und was dich bisher beladen,
auf die Achseln seiner Gnaden.

5 5. Choral

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

Text: Salomo Franck (1-4); Paul Speratus (5)

BWV 3

Ach Gott, wie manches Herzeleid I (1725)

6 1. Coro (Choral)

Ach Gott, wie manches Herzeleid
begegnet mir zu dieser Zeit!
Der schmale Weg ist trübsalvoll,
den ich zum Himmel wandern soll.

4. Aria

Throw yourself, my heart, throw yourself
into the Highest's loving arms,
that He may have mercy upon you.
Lay the burden of your sorrows
and all that till now has oppressed you
on the shoulders of His mercy.

5. Chorale

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

BWV 3

Ah God, what deep affliction I

1. Chorus (Chorale)

Ah God, what deep affliction
befalls me at this time!
The narrow path is full of sorrow
on which I must go to Heaven.

7 2. Recitativo e Choral

Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut

Tenor

So nur nach Irdischem und Eitlem trachtet
und weder Gott noch Himmel achtet,
zwingen zu dem ewigen Gut!

Alt

Da du, o Jesu, nun mein Alles bist,
und doch mein Fleisch so widerspenstig ist.
Wo soll ich mich denn wenden hin?

Sopran

Das Fleisch ist schwach, doch will der Geist;
so hilf du mir, der du mein Herze weißt.
Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn.

Bass

Wer deinem Rat und deiner Hilfe traut,
der hat wohl nie auf falschen Grund gebaut,
da du der ganzen Welt zum Trost gekommen
und unser Fleisch an dich genommen,
so rettet uns dein Sterben
vom endlichen Verderben.
Drum schmecke doch ein gläubiges Gemüte
des Heilands Freundlichkeit und Güte.

8 3. Aria: Bass

Empfind ich Höllenangst und Pein,
doch muss beständig in dem Herzen
ein rechter Freudenhimmel sein.

Ich darf nur Jesu Namen nennen,
der kann auch unermessne Schmerzen
als einen leichten Nebel trennen.

2. Recitative and Chorale

How hard it is for flesh and blood

Tenor

that seek only vain and earthly things
and heed neither God nor Heaven,
to be forced to embrace eternal good!

Alto

Thou, O Jesus, now art all to me,
and yet my flesh so stubbornly resists.
Whither shall I then turn?

Soprano

The flesh is weak, yet the spirit is willing;
so help Thou me, who knowest my heart.
To Thee, O Jesus, I incline.

Bass

Whosoever trusts in Thy help and Thy counsel
has surely never built on false ground,
since Thou art come to comfort all the world
and hast taken our flesh upon Thee,
thus shall Thy dying redeem us
from everlasting ruin.
So let a devout soul taste
the Saviour's friendliness and kindness.

3. Aria

Though I feel mortal fright and torment,
there must be always in my heart
a true delight in Heaven.

I need only utter Jesus's name,
He can dispel even immeasurable pain,
like a gentle mist.

9 4. Recitativo: Tenor

Es mag mir Leib und Geist verschmachten,
bist du, o Jesu, mein
und ich bin dein,
will ich's nicht achten.
Dein treuer Mund
und dein unendlich Lieben,
das unverändert stets geblieben,
erhält mir noch den ersten Bund,
der meine Brust mit Freudigkeit erfüllet
und auch des Todes Furcht,
des Grabes Schrecken stillt.
Fällt Not und Mangel gleich von allen Seiten ein,
mein Jesus wird mein Schatz und Reichtum sein.

10 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Wenn Sorgen auf mich dringen,
will ich in Freudigkeit
zu meinem Jesu singen.
Mein Kreuz hilft Jesus tragen,
drum will ich gläubig sagen:
Es dient zum Besten allezeit.

11 6. Choral

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

Text: Martin Moller (1, 2, 6); anon. (3-5)

4. Recitative

Though my body and spirit may languish,
if Thou, O Jesus, art mine
and I am Thine,
I shall not notice it.
Thy faithful mouth
and Thy boundless loving,
which has ever stayed the same,
still preserves for me the first Covenant
and fills my breast with joy,
and also stills the fear of death,
the terror of the grave.
Though distress and need press in on every side,
my Jesus shall be my treasure and my wealth.

5. Aria (Duet)

When cares oppress me,
I shall in joyfulness
sing to my Jesus.
Jesus helps to bear my cross,
therefore I shall say in faith:
It is at all times for the best.

6. Chorale

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

BWV 13

Meine Seufzer, meine Tränen (1726)

12 1. Aria: Tenor

Meine Seufzer, meine Tränen
können nicht zu zählen sein.

Wenn sich täglich Wehmut findet
und der Jammer nicht verschwindet,
ach! so muss uns diese Pein
schon den Weg zum Tode bahnen.

13 2. Recitativo: Alt

Mein liebster Gott lässt mich
annoch vergebens rufen
und mir in meinem Weinen
noch keinen Trost erscheinen.
Die Stunde lässt sich
zwar wohl von ferne sehen,
allein ich muss doch noch vergebens flehen.

14 3. Choral: Alt

Der Gott, der mir hat versprochen
seinen Beistand jederzeit,
der lässt sich vergebens suchen
jetzt in meiner Traurigkeit.
Ach! Will er denn für und für
grausam zürnen über mir,
kann und will er sich der Armen
itzt nicht wie vorhin erbarmen?

BWV 13

My sighs, my tears

1. Aria

My sighs, my tears
cannot be numbered.

If each day is filled with sorrow
and lamentation does not vanish,
ah, then this pain must
pave the way to death.

2. Recitative

My dearest God lets me
still call in vain,
and offers me no comfort
in my weeping.
The hour can be seen
approaching from afar,
but I must still implore in vain.

3. Chorale

The God who has promised
to help me at all times
now lets Himself be sought in vain
in my sadness.
Alas, will He then for evermore
cruelly rage over me,
can He not, will He not
have mercy on the wretched, as of old?

15 4. Recitativo: Sopran

Mein Kummer nimmt zu
und raubt mir alle Ruh,
mein Jammerkrug ist ganz
mit Tränen angefüllt,
und diese Not wird nicht gestillet,
so mich ganz unempfindlich macht.
Der Sorgen Kummernacht
drückt mein beklemmtes Herz darnieder,
denn sing ich lauter Jammerlieder.
Doch, Seele, nein,
sei nur getrost in deiner Pein:
Gott kann den Wermutsaft
gar leicht in Freudenwein verkehren
und dir alsdenn viel tausend Lust gewähren.

16 5. Aria: Bass

Ächzen und erbärmlich Weinen
hilft der Sorgen Krankheit nicht;
aber wer den Himmel siehet
und sich da um Trost bemühet,
dem kann leicht ein Freudenlicht
in der Trauerbrust erscheinen.

17 6. Choral

So sei nun, Seele, deine
und traue dem alleine,
der dich erschaffen hat;
es gehe, wie es gehe,
dein Vater in der Höhe,
der weiß zu allen Sachen Rat.

*Text: Georg Christian Lehms (1-2, 4-5);
Johann Heermann (3); Paul Fleming (6)*

4. Recitative

My sorrow increases
and robs me of all rest.
My cup of woe is filled
to the brim with tears,
and my distress, that leaves me
devoid of feeling, will not be allayed.
This night of grief and sorrow
oppresses my constricted heart,
so I sing naught but songs of grief.
But no, my soul,
take comfort in your distress:
God can with ease
turn bitterness into joyful wine
and provide you with joys without number.

5. Aria

Groaning and piteous weeping
cannot ease sorrow's sickness;
but he who looks towards Heaven
and seeks solace there,
a beam of joy can with ease appear
in his grieving breast.

6. Chorale

Therefore, O soul, be true to yourself
and trust in Him alone
who has created you;
whatever may happen,
your Father on high
counsels well in everything.

For the Fourth Sunday after Epiphany

CD 2

Epistle Romans 13:8-10; Colossians 1:9-14 (BWV 26)

Gospel Matthew 8:23-27; Matthew 9:18-26 (BWV 26)

BWV 26

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (1724)

(For the Twenty-fourth Sunday after Trinity)

1 1. Coro

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entstehet
und auch wieder bald vergehet,
so ist unser Leben, sehet!

2 2. Aria: Tenor

So schnell ein rauschend Wasser schießt,
so eilen unser Lebenstage.

Die Zeit vergeht, die Stunden eilen,
wie sich die Tropfen plötzlich teilen,
wenn alles in den Abgrund schießt.

BWV 26

Ah how fleeting, ah how trifling

1. Chorus

Ah how fleeting, ah how trifling
is the life of man!
As a mist rises
and then quickly vanishes,
behold, thus is our life!

2. Aria

As swiftly as the rushing water gushes,
our days on earth hasten by.

Time passes, hours rush past,
just as raindrops suddenly scatter,
when all hurtles into the abyss.

3 3. Recitativo: Alt

Die Freude wird zur Traurigkeit,
die Schönheit fällt als eine Blume,
die größte Stärke wird geschwächt,
es ändert sich das Glück mit der Zeit,
bald ist es aus mit Ehr und Ruhme,
die Wissenschaft und was ein Mensch dichtet,
wird endlich durch das Grab vernichtet.

4 4. Aria: Bass

An irdische Schätze das Herz zu hängen,
ist eine Verführung der törichten Welt.
Wie leichtlich entstehen verzehrende Glut,
wie rauschen und reißen die wallenden Fluten,
bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt.

5 5. Recitativo: Sopran

Die höchste Herrlichkeit und Pracht
umhüllt zuletzt des Todes Nacht.
Wer gleichsam als ein Gott gesessen,
entgeht dem Staub und Asche nicht,
und wenn die letzte Stunde schlägt,
dass man ihn zu der Erde trägt
und seiner Hoheit Grund zerbricht,
wird seiner ganz vergessen.

6 6. Choral

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
das muss fallen und vergehen.
Wer Gott fürchtet, bleibt ewig stehen.

3. Recitative

Joy turns to sadness,
beauty fades like a flower,
the greatest strength is rendered weak,
fortune changes with time's passing,
soon it is over with honour and fame,
knowledge and what a man creates
is finally destroyed by the grave.

4. Aria

For the heart to cling to earthly pleasures
is a temptation for our foolish world.
How easily consuming flames are formed,
how surging waves rush and roar,
till all things shatter and collapse in ruin.

5. Recitative

The greatest splendour and pomp
is veiled at last by the night of death.
He who sat enthroned as a god
will not escape the dust and ashes,
and when the final hour strikes
for him to be put into the earth
and his grandeur to be rent asunder,
he will be quite forgotten.

6. Chorale

Ah how fleeting, ah how trifling
are all mortal matters!
All things, all things that we see
shall fall at last and perish.
Who fears God shall live forever.

Text: Michael Franck (1, 6); anon. (2-5)

BWV 81**Jesus schläft, was soll ich hoffen? (1724)****7 1. Aria: Alt**

Jesus schläft, was soll ich hoffen?
Seh ich nicht
mit erblasstem Angesicht
schon des Todes Abgrund offen?

8 2. Recitativo: Tenor

Herr! warum trittest du so ferne?
Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not,
da alles mir ein kläglich Ende droht?
Ach, wird dein Auge nicht durch meine Not bewegt,
so sonst nie zu schlummern pfleget?
Du wiesest ja mit einem Sterne
vordem den neubekehrten Weisen,
den rechten Weg zu reisen.
Ach, leite mich durch deiner Augen Licht,
weil dieser Weg nichts als Gefahr verspricht.

9 3. Aria: Tenor

Die schäumenden Wellen von Belials Bächen
verdoppeln die Wut.
Ein Christ soll zwar wie Wellen stehn,
wenn Trübsalswinde um ihn gehn,
doch suchet die stürmende Flut
die Kräfte des Glaubens zu schwächen.

10 4. Arioso: Bass

Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?

BWV 81**Jesus sleeps, what hope is there for me?****1. Aria**

Jesus sleeps, what hope is there for me?
Can I not see
with ashen countenance
death's abyss gaping wide?

2. Recitativo

Lord! Why art Thou so far from me?
Why conceal Thyself in time of need,
when all things threaten me with a pitiful end?
Alas, does my distress not trouble Thine eyes,
that were never wont to rest in slumber?
Thou didst show once, by means of a star,
the newly converted wise men
the proper path to travel.
Ah, lead me by the light of Thine eyes,
for this path promises naught but danger.

3. Aria

The foam-crested billows of Belial's waters
redouble their rage.
A Christian, it is true, should rise up like waves,
when winds of sorrow surround him,
but the raging flood seeks
to weaken the power of faith.

4. Arioso

O ye of little faith, why are ye so fearful?

11 5. Aria: Bass

Schweig, aufgetürmtes Meer!
Verstumme, Sturm und Wind!
Dir sei dein Ziel gesetzt,
damit mein auserwähltes Kind
kein Unfall je verletzt.

12 6. Recitativo: Alt

Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort,
mein Helfer ist erwacht,
so muss der Wellen Sturm, des Unglücks Nacht
und aller Kummer fort.

13 7. Choral

Unter deinen Schirmen
bin ich vor den Stürmen
aller Feinde frei.
Lass den Satan wittern,
lass den Feind erbittern,
mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
ob gleich Sünd und Hölle schrecken,
Jesus will mich decken.

*Text: Johann Franck (7); Matthew 8:26 (4);
anon. (1-3, 5-6)*

5. Aria

Be silent, O towering sea!
Be still, storm and wind!
Let a boundary be set you,
that my own chosen child
should never suffer harm.

6. Recitative

Happy am I, my Jesus speaks,
my Helper has awoken,
the raging waves, misfortune's night
and all sorrow must now end.

7. Chorale

Under Thy protection
I am set free from the assaults
of all my enemies.
Let Satan rage,
let the foe grow bitter,
Jesus will stand by me.
Though lightning cracks and flashes,
though sin and Hell strike terror,
Jesus will protect me.

BWV 14

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit (1735)

14 1. Coro (Choral)

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
so soll Israel sagen,
wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
wir hätten müssen verzagen,
die so ein armes Häuflein sind,
veracht' von so viel Menschenkind,
die an uns setzen alle.

15 2. Aria: Sopran

Unsre Stärke heißt zu schwach,
unserm Feind zu widerstehen.
Stünd uns nicht der Höchste bei,
würd uns ihre Tyrannei
bald bis an das Leben gehen.

16 3. Recitativo: Tenor

Ja, hätt es Gott nur zugegeben,
wir wären längst nicht mehr am Leben,
sie rissen uns aus Rachgier hin,
so zornig ist auf uns ihr Sinn.
Es hätt uns ihre Wut
wie eine wilde Flut
und als beschäumte Wasser überschwemmet,
und niemand hätte die Gewalt gehemmet.

17 4. Aria: Bass

Gott, bei deinem starken Schützen
sind wir vor den Feinden frei.
Wenn sie sich als wilde Wellen
uns aus Grimm entgegenstellen,
stehn uns deine Hände bei

BWV 14

If it had not been the Lord who was on our side

1. Chorus (Chorale)

If it had not been the Lord who was on our side,
now may Israel say,
if it had not been the Lord who was on our side,
we should have despaired,
we who are such a tiny band,
despised by so much of mankind,
who all rise up against us.

2. Aria

They say our strength is too weak
to withstand our foe.
If the Lord did not stand by us,
their tyranny would soon threaten
our very being.

3. Recitative

Yea, had God only allowed it to happen,
we would have long since ceased to live,
their vengeance would have ravished us,
so furiously do they oppose us.
Their rage,
like violent floods,
would have drowned us with foaming waters,
and no one could have stemmed their might.

4. Aria

God, through Thine own strong protection,
we are freed of our foes.
When they, as violent waves,
rage against us,
Thy hands will still protect us

18 5. Choral

Gott Lob und Dank, der nicht zugab,
dass ihr Schlund uns möcht fangen.
Wie ein Vogel des Stricks kömmt ab,
ist unsre Seel entgangen:
Strick ist entzwei, und wir sind frei;
des Herren Name steht uns bei,
des Gottes Himmels und Erden.

Text: Martin Luther (1, 5); anon. (2-4)

BWV 227

Motet: Jesu, meine Freude (1723)

19 Jesu, meine Freude,
meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
ach, wie lang, ach, lange
ist dem Herzen bange
und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
außer dir soll mir auf Erden
nichts sonst Liebers werden.

20 Es ist nun nichts Verdammliches an denen,
die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem
Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.

21 Unter deinem Schirmen
bin ich vor den Stürmen
aller Feinde frei.
Lass den Satan wittern,
lass den Feind erbittern,

5. Chorale

All praise and thanks to God, who did not let
their teeth devour us.
As a bird escapes the fowler's snare,
our soul too has escaped:
the snare is destroyed, and we are free;
our help is in the name of the Lord,
the God of heaven and earth.

BWV 227

Motet: Jesus, my joy

Jesus, my joy,
my heart's delight,
Jesus, my treasure!
Ah! how long, how long
has my heart been troubled
and desirous of Thee!
Lamb of God, my bridegroom,
nothing on earth can be
dearer to me than Thee.

Damnation befalls not those who are in Christ,
and who pursue not the flesh but the spirit.

Beneath Thy shield
I am protected from the raging storms
of all my enemies.
Let Satan storm,
let the foe rage,

mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

22 Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig
macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht
von dem Gesetz der Sünde und des Todes.

23 Trotz dem alten Drachen,
trotz des Todes Rachen,
trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
ich steh hier und singe
in gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in Acht;
Erd und Abgrund muss verstummen,
ob sie noch so brummen.

24 Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich,
so anders Gottes Geist in euch wohnt. Wer aber
Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.

25 Weg mit allen Schätzen!
du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
ich mag euch nicht hören,
bleibt mir unbewusst!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
soll mich, ob ich viel muss leiden,
nicht von Jesu scheiden.

Jesus will stand by me!
Though there now be thunder and lightning,
though sin and Hell spread terror,
Jesus will protect me.

For the law of the spirit, which gives life in Christ
Jesus, has liberated me from the law of sin and
death.

Despite the old dragon,
despite the jaws of death,
despite the fear of death!
Rage, O world, and rear up,
I shall stand here and sing
in confident tranquillity!
I respect God's might;
earth and abyss will be silenced,
however much they now demur.

But ye are not of the flesh but of the spirit, so
strangely does God dwell in you. But he who has
not the spirit of Christ is not His.

Away with all riches,
thou art my delight,
Jesu, my desire.
Away with you, vain honours,
I shall not give ear to you,
do not enter my mind!
Misery, distress, affliction, shame and death,
though I must suffer much,
shall not part me from Jesus.

26 So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot
um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben
um der Gerechtigkeit willen.

27 Gute Nacht, o Wesen,
das die Welt erlesen,
mir gefällt du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
bleibet weit dahinten,
kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
dir sei ganz, du Lasterleben,
gute Nacht gegeben.

28 So nun der Geist des, der Jesum von den Toten
auferwecket hat, in euch wohnt, so wird auch
derselbige, der Christum von den Toten auferwecket
hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des
willen, dass sein Geist in euch wohnt.

29 Weicht, ihr Trauergeister,
denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
muss auch ihr Betrüben
lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Text: Johann Franck; Romans 8:1, 2, 9-11

When Christ is in you, the body is dead to sin,
but the spirit is life for the sake of righteousness.

Farewell, O you
who have chosen the world;
I do not love you.
Farewell, O sins,
stay far behind me,
never come to light again!
Farewell, O pride and pomp!
Life of wickedness,
may you be wreathed in night!

Now the spirit of him who raised Jesus from the dead
lives in you; the same who raised Jesus from the
dead shall give life to your mortal bodies because
the spirit lives in you.

Depart hence, you spirits of sadness,
for the Lord of my joy,
for Jesus enters.
To those whom God loves,
even their sorrow
must be sweetened.
Though I endure mockery and scorn on earth,
thou art still my Jesus, my joy,
in the midst of my suffering.

*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 10: Potsdam/Wittenberg

For the Nineteenth Sunday after Trinity

BWV 48 / 5 / 90 / 56

For the Feast of the Reformation

BWV 79 / 192 / 80

Bach Cantatas
Gardiner



Bach Cantatas Vol 14: New York

For Christmas Day

BWV 91 / 110

For the Second Day of Christmas

BWV 40 / 121

Bach Cantatas
Gardner



Bach Cantatas Vol 21: Cambridge/Walpole St Peter

For Quinquagesima

BWV 22 / 23 / 127 / 159

For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi

BWV 182 / 54 / 1

Bach Cantatas
Gardner



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
Gardner



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

Maya Homburger violin

‘There was such an incredible willingness amongst the musicians and John Eliot to take risks and be really brave within what were, generally, very short rehearsal times, tight schedules, cold churches and lots of other tough circumstances. I felt we were getting closer to Bach because we were obliged to do it in this way. We didn’t just skim the surface, because we needed to relate the music to the text rather than simply to master the notes. And so you had to let go. And when you managed to let go and concentrate on the text, the notes almost played themselves.

A beautiful sentence (originating in the Oracle at Delphi) engraved over the doorway of Jung’s house in Zürich where I grew up, kept coming back to me: *Vocatus atque non vocatus Deus aderit* – Summoned or not, God will be there.

There was an aria in BWV 13 (No.5) in the Greenwich concert which John Eliot took at an extreme tempo. As a child I always played the slow movements. One day my violin teacher wept because of the sound I made. I played slow Beethoven movements when I was eight, and Mozart – always the slow movements. But John Eliot took this particular aria at half the speed I was expecting. He turned it into a meditation or prayer: it became something surreal. To blend with the recorders I tried playing on the surface of the strings, almost *sul ponticello*. I’d never have done it this way if it hadn’t been for the experience of improvising and playing the music of Barry Guy. I decided to create a painful, dragging effect as if you’re trying to get somewhere but can hardly advance. And it became a totally different thing to how it looked on the page.

People came up to me afterwards to say how wonderful the aria was, which is very unusual for a non-virtuoso obbligato.’

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 19: Greenwich/Romsey

CD 1 59:28 For the Second Sunday after Epiphany

Mein Gott, wie lang, ach lange? BWV 155
Ach Gott, wie manches Herzeleid I BWV 3
Meine Seufzer, meine Tränen BWV 13

Joanne Lunn *soprano*, Richard Wyn Roberts *alto*
Julian Podger *tenor*, Gerald Finley *bass*

CD 2 68:05 For the Fourth Sunday after Epiphany

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26
(For the Twenty-fourth Sunday after Trinity)
Jesus schläft, was soll ich hoffen? BWV 81
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BWV 14
Motet: Jesu, meine Freude BWV 227

Joanne Lunn, Katharine Fuge *sopranos*,
William Towers *alto*, Paul Agnew *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, 16 & 17 January 2000
Romsey Abbey, Hampshire, 30 January 2000



Soli Deo Gloria

Volume 19 SDG 115
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772

