

Bach Cantatas  
Gardiner



CD 1	74:50	<b>For Quinquagesima</b>
1-5	16:04	Jesus nahm zu sich die Zwölfe BWV 22
6-9	15:41	Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23
10-14	19:52	Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127
15-19	17:04	Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159
20	5:34	Appendix: <i>Coro</i> Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott

Ruth Holton *soprano*, Claudia Schubert *alto*  
James Oxley *tenor*, Peter Harvey *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The Choirs of Clare and Trinity Colleges, Cambridge  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
King's College Chapel, Cambridge, 5 March 2000

The Monteverdi Choir

*Sopranos*

Donna Deam  
Katharine Fuge  
Angharad Gruffydd Jones  
Elisabeth Priday  
Elin Manahan Thomas  
Suzanne Flowers

*Altos*

David Clegg  
Charles Humphries  
Robin Tyson  
Lucy Ballard

*Tenors*

Julian Podger  
Vernon Kirk  
Nicolas Robertson  
Robert Murray

*Basses*

Julian Clarkson  
Thomas Guthrie  
Michael McCarthy  
Richard Savage  
John Smyth

The Choir of Clare  
College, Cambridge  
*Director of Music*  
Timothy Brown

*Sopranos*

Iona Coltart  
Jennifer Davison  
Joanna Harris  
Vanessa Huntly  
Nicola Ichnatowicz  
Louise Kateck  
Christina Sampson

*Altos*

Suzanne Aspden  
Matthew Orton  
James Rivett  
Emma Thompson

*Tenors*

John Harte  
Alex Jupp  
Matthew Moon  
Paul Naish

*Basses*

Maxwell Grender-Jones  
Jeremy Marwell  
Jonathan Midgley  
Jon Saunders  
Reuben Thomas  
Christopher Weston

The Choir of Trinity  
College, Cambridge  
*Director of Music*  
Richard Marlow

*Sopranos*

Rachel Bennett  
Eugenie Cheng  
Paula Downes  
Helen Deeming  
Annie Stewart  
Joanna Harris  
Rebecca Williams  
Eleanor Major  
Joanna Willmott  
Hannah Malkin

*Altos*

Michael Allsop  
Catherine Arnold  
Emily Attree  
Thomas Blunt  
Adrian Sanders

*Tenors*

Alastair Brookshaw  
Paul Casey  
Christopher Landau  
Andrew Tortise  
Oliver Mercer

*Basses*

Thomas Allwood  
Stephen Garner  
Charles Lewis  
Angus McCarey  
Angus Wilson

The English  
Baroque Soloists

*First Violins*

Alison Bury  
Anne Schumann  
Debbie Diamond  
Penelope Spencer  
Rebecca Livermore

*Second Violins*

Lucy Howard  
Andrew Roberts  
Jane Gillie  
Alison Townley

*Violas*

Annette Isserlis  
Lisa Cochrane  
Katie Heller

*Cellos*

David Watkin  
Ruth Alford

*Double Bass*

Judith Evans

*Recorders*

Catherine Latham  
Marion Scott

*Oboes*

Xenia Löffler  
James Eastaway

*Bassoon*

Alastair Mitchell

*Trumpet*

Gabriele Cassone

*Organ*

Alastair Ross

*Harpsichord*

Silas John Standage

The Monteverdi Choir

*Sopranos*

Lucinda Houghton  
Angela Kazimierczuk  
Charlotte Mobbs  
Gill Ross  
Nicola Jenkin  
Katie Pringle  
Elizabeth Roberts  
Elin Manahan Thomas

*Altos*

Elinor Carter  
William Towers  
Robin Tyson  
William Missin

*Tenors*

Robert Murray  
Simon Davies  
Paul Tindall  
Andrew Mackenzie-  
Wicks

*Basses*

Jonathan Brown  
Simon Oberst  
Daniel Jordan  
Charles Pott

*The English  
Baroque Soloists*

*First Violins*  
Maya Homburger  
Nicolette Moonen  
Pauline Nobes  
Sarah Bealby-Wright  
Henrietta Wayne

*Second Violins*  
Adrian Butterfield  
Roy Mowatt  
Alison Townley  
Amelia Benjamin

*Violas*  
Annette Isserlis  
Lisa Cochrane  
Colin Kitching  
Nicolette Moonen

*Cellos*

Melanie Beck  
Helen Verney

*Double Bass*  
Valerie Botwright

*Recorder*  
Catherine Latham

*Oboes*  
Marcel Ponseeele  
James Eastaway

*Bassoon*  
Philip Turbett

*Horns*  
Roger Montgomery  
Gavin Edwards

*Organ*  
Howard Moody

*Harpsichord*  
Silas John Standage

CD 2 60:14 **For the Annunciation / Palm Sunday / Oculi**

---

- 1-8 26:31 Himmelskönig, sei willkommen BWV 182  
(For Palm Sunday/Annunciation)
- 9-11 12:09 Widerstehe doch der Sünde BWV 54  
(For the Third Sunday in Lent (Oculi))
- 12-17 21:25 Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1  
(For the Annunciation of the Blessed Virgin Mary)

Malin Hartelius *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*  
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
Walpole St Peter, Norfolk, 26 March 2000

## **The Bach Cantata Pilgrimage**

### **Patron**

His Royal Highness,  
The Prince of Wales

### **Principal Donors**

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

### **Donors**

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

### **Corporate Sponsors**

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

### **Charitable Foundations and Public Funds**

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

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

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

### **The Recordings**

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

Cantata BWV 1 was endowed by His Royal Highness, The Prince of Wales.  
Cantata BWV 182 was endowed by Mr and Mrs Andrew Wong.

The Walpole St Peter concert was sponsored by The Foundation for Sport and the Arts.

Recorded live in King's College Chapel, Cambridge, on 5 March 2000 (CD1) and St Peter's, Walpole St Peter, Norfolk, on 26 March 2000 (CD2), as part of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata  
*Balance engineers:* Everett Porter (Polyhymnia) (CD1); Jean-Marie Geijsen (Polyhymnia) (CD2)  
*Recording engineers:* Thijs Hoekstra (Polyhymnia), Mario Noza (Eurosound) (CD1); Everett Porter (Polyhymnia), Tiemen Boelens (Eurosound) (CD2) *Tape editors:* Sebastian Stein, Ientje Mooij  
Edition by Reinhold Kubik published by Breitkopf & Härtel  
*Series executive producer:* Isabella de Sabata

*Cover:* Gao, Mali, 1986  
© Steve McCurry/  
Magnum Photos  
*Series design:* Untitled  
*Booklet photos:* Steve Forrest (p.6); with permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge (p.8); Martin P Hare (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](http://www.solideogloria.co.uk)

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas  
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685 -1750  
Cantatas Vol 21: Cambridge/Walpole St Peter

CD 1 74:50 For Quinquagesima

---

16:04 Jesus nahm zu sich die Zwölfe BWV 22

---

- 1 (4:55) 1. *Arioso: Tenor, Bass e Coro* Jesus nahm zu sich die Zwölfe
- 2 (4:32) 2. *Aria: Alt* Mein Jesu, ziehe mich nach dir
- 3 (1:58) 3. *Recitativo: Bass* Mein Jesu, ziehe mich
- 4 (2:43) 4. *Aria: Tenor* Mein Alles in allem, mein ewiges Gut
- 5 (1:53) 5. *Choral* Ertöt uns durch dein Güte

15:41 Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23

---

- 6 (6:56) 1. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Du wahrer Gott und Davids Sohn
- 7 (1:14) 2. *Recitativo: Tenor con Choral* Ach! gehe nicht vorüber
- 8 (3:20) 3. *Coro* Aller Augen warten, Herr
- 9 (4:09) 4. *Choral* Christe, du Lamm Gottes

19:52 Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127

---

- 10 (5:37) 1. *Coro (Choral)* Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott
- 11 (1:10) 2. *Recitativo: Tenor* Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet
- 12 (8:20) 3. *Aria: Sopran* Die Seele ruht in Jesu Händen
- 13 (3:53) 4. *Recitativo ed Aria: Bass* Wenn einstens die Posaunen schallen
- 14 (0:50) 5. *Choral* Ach, Herr, vergib all unsre Schuld



CD 2 60:14 For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi

---

26:31 Himmelskönig, sei willkommen BWV 182

---

(For Palm Sunday/Annunciation)

- 1 (2:05) 1. *Sonata*
- 2 (2:56) 2. *Coro* Himmelskönig, sei willkommen
- 3 (0:30) 3. *Recitativo: Bass* Siehe, ich komme
- 4 (2:30) 4. *Aria: Bass* Starkes Lieben
- 5 (8:44) 5. *Aria: Alt* Leget euch dem Heiland unter
- 6 (3:35) 6. *Aria: Tenor* Jesu, lass durch Wohl und Weh
- 7 (2:43) 7. *Choral (Coro)* Jesu, deine Passion
- 8 (3:24) 8. *Coro* So lasset uns gehen in Salem der Freuden

12:09 Widerstehe doch der Sünde BWV 54

---

(For the Third Sunday in Lent (Oculi))

- 9 (7:54) 1. *Aria: Alt* Widerstehe doch der Sünde
- 10 (1:25) 2. *Recitativo: Alt* Die Art verruchter Sünden
- 11 (2:48) 3. *Aria: Alt* Wer Sünde tut, der ist vom Teufel

21:25 Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1

---

(For the Annunciation of the Blessed Virgin Mary)

- |    |        |   |
|----|--------|---|
| 12 | (8:08) | 1. <i>Coro</i> Wie schön leuchtet der Morgenstern                   |
| 13 | (0:59) | 2. <i>Recitativo: Tenor</i> Du wahrer Gottes und Marien Sohn        |
| 14 | (4:04) | 3. <i>Aria: Sopran</i> Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen |
| 15 | (0:49) | 4. <i>Recitativo: Bass</i> Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht   |
| 16 | (5:54) | 5. <i>Aria: Tenor</i> Unser Mund und Ton der Saiten                 |
| 17 | (1:28) | 6. <i>Choral</i> Wie bin ich doch so herzlich froh                  |



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 Quinquagesima



### King's College Chapel, Cambridge

This concert was significant in several ways. Firstly, it contained Bach's two 'test' pieces for the cantorship at St Thomas's in Leipzig, BWV 22 and BWV 23, designed to be performed either side of the sermon within a single service on 7 February 1723. Then Quinquagesima being the last Sunday before Lent, it was accordingly the final opportunity Leipzigers had of hearing music in church before the statutory *tempus clausum* that lasted until Vespers on Good Friday, and Bach seemed determined to leave them with music – four cantatas – that they wouldn't easily forget. Thirdly, by coincidence, in 2000 Quinquagesima fell on 5 March, thirty-six years to the day since I first conducted Monteverdi's *Vespers of 1610* in King's College Chapel as an

undergraduate. The Monteverdi Choir was born that night. I was pleased to be returning to King's for this anniversary, and to invite the four collegiate choirs from which I had recruited the original Monteverdians to join with us in the singing of the chorales at the start of the concert. Of these, the choirs of Clare and Trinity Colleges responded positively. King's Chapel seemed to work its unique Gothic alchemy on the music, though, as ever, one needed to be on one's guard against the insidious 'tail' of its long acoustic which can turn even the most robust music-making into mush.

St Luke's Gospel for Quinquagesima recounts two distinct episodes, of Jesus telling the disciples of his coming Passion and of sight restored to a blind man begging near Jericho. Bach deals with the first episode in BWV 22 **Jesus nahm zu sich die Zwölfe**, which, judging by the autograph score, looks as though it were composed at speed in Leipzig itself; and the second in BWV 23 **Du wahrer Gott und Davids Sohn**, which shows signs of having been pre-composed in Cöthen. BWV 22 incorporates dance rhythms and in its final chorale movement – an elegantly flowing *moto perpetuo* – pays stylistic homage to Johann Kuhnau, the previous Cantor of St Thomas's. It begins with a fluid *arioso* for tenor (*qua evangelist*) and bass (*qua vox Christi*) with oboe and strings, and then breaks into a skittish fugal chorus to point up the disciples' incomprehension in the memorable words 'and they understood none of these things, neither knew they the things which were spoken'. One could read into this an ironic prophecy of the way Bach's new Leipzig audience would react to his creative

outpourings over the next twenty-six years – in the absence, that is, of any tangible or proven signs of appreciation: neither wild enthusiasm, deep understanding nor overt dissatisfaction. Two dance-based arias follow: a grief-laden *gigue* in 9/8 for alto with oboe obbligato (No.2), a gentle plea to be allowed to accompany the Saviour on his spiritual journey to Jerusalem, and a *passepied* for tenor and strings (No.4), a prayer for courage and help in denying the flesh. The cantata concludes with a *piacevole* chorale setting over a ‘walking’ bass as a symbol of the disciples’ journey to fulfilment – nothing to arouse any suspicions here, nor to ruffle any congregational feathers. Compared to some of the flowery words and unappetising imagery that Bach went on to set in his first year in office, this libretto is refreshingly straightforward and well-crafted – perhaps a ‘set text’ assigned to him by his clerical examiners?

BWV 23 is an altogether more solemn affair, and was written to be performed after the sermon and the distribution of communion. It has the feel of Passion music and indeed its concluding movement, a setting of the German *Agnus Dei*, seems to have been tacked on to a pre-existing cantata once Bach arrived in Leipzig for his audition (it had earlier belonged to his lost Weimar Passion setting and would be recycled for the hasty revival of his *St John Passion* in 1725). The cantata emphasises the way in which Jesus actively sought out the sick and handicapped – and therefore social outcasts – and healed them. Bach’s opening movement is a slow duet in C minor for soprano and alto with twin oboe obbligati (there are two blind men in St Matthew’s

account, 20:30-34). It is a long aria with a poignant appeal for compassion in the midst of misery, its chamber-like textures characteristic of Bach’s Cöthen period – ornate and dense, and no easy listen for Bach’s critical assessors. It is followed by an *accompagnato* for tenor and strings with the oboe/first violin playing the Lutheran *Agnus Dei* wordlessly. The original ending of this cantata was the swinging, rondo-like chorus ‘Aller Augen warten, Herr, auf dich’ (No.3), in which the blind men’s prayer, now given to tenor and bass soloists, is interspersed with the seven-fold appearance of the text from Psalm 145, all upon a bass line tracing the contours of the opening melodic phrase of the *Agnus Dei*, now in G minor. Bach’s decision to append his earlier Passion setting of the *Agnus Dei* as a slow, mostly homophonic chorale was surely strategically sound: it instantly displayed the breadth of his stylistic and exegetical scope to his future employers.

A press report, by a ‘special correspondent’, appeared in the Hamburg *Relationscourier*: ‘On the past Sunday in the forenoon the prince-appointed Capellmeister of Cöthen, Mr Bach, gave an audition here in the Church of St Thomas in respect of the still vacant post of the Cantor, and the music he made on that occasion was highly praised by all those who judge such things.’ Peter Williams has made the spicy suggestion that the ‘special correspondent’ could have been Bach himself – an early example of ‘spin’ and self-aggrandisement. *How* one would like to know from ‘those who judge such things’ whether they responded more favourably to the more conventional (utilitarian, even) BWV 22, reminiscent

of Kuhnau, or the more ingenious and sophisticated BWV 23, with its Neumeister-style verse divided initially, like an Italian sonata, into three movements dictated by compositional requirements and design rather than by the text.

If Bach's examiners had any lingering doubts as to the complexity of his music, or the charge of its being 'bombastic and confused' (as J A Scheibe was famously to describe it), what would they make of the later pair of cantatas composed for this same Sunday two and six years later, in 1725 (BWV 127) and 1729 (BWV 159)? What Laurence Dreyfus calls Bach's 'indomitable inventive spirit' led him during the course of the next few years – as we are discovering with each fresh instalment of weekly cantatas – to come up with a succession of works, each characterised by a colossally fertile musical brain and a prodigious musical imagination and capacity for invention, all held in check by an unparalleled technical mastery of the component parts; yet containing at the same time music that could appeal to the senses and nourish the spirit.

The opening movement of BWV 127 **Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott** is a case in point, an elegiac chorale fantasia in which Bach combines Paul Eber's hymn of 1562 with a text-less presentation of the Lutheran *Agnus Dei* and, in case that were not enough, several references in the basso continuo to the Passion chorale 'Herzlich tut mich verlangen'. There is nothing remotely bombastic or confused in Bach's composition of this movement; nor academic, smart-arsed or tendentious. It is arresting in its musical presentation of the dualism of God and man and the relationship of the individual

believer to Christ's cross and Passion. I took the radical step of asking the Clare and Trinity choirs to join in by adding the appropriate German words to the *Agnus Dei* strophes, since that reference would be lost on a contemporary non-Lutheran audience. With undergraduate sopranos and altos on opposite wings of the centrally arrayed Monteverdi Choir, the whole movement acquired the proportions of a choral triptych (or a mini 'Three Choirs Festival'); it sounded vibrant and stirring, and gave an inkling of how the *St Matthew Passion* might have sounded in the 1730s, its double chorus augmented by a third choir singing from the 'swallow's nest' gallery in St Thomas's. (For those who prefer their Bach untampered with, we have included the original version as an additional track, recorded at our final rehearsal.)

The following recitative for tenor links the individual's thoughts on death to the path prepared by Jesus' own patient journey towards his crucifixion and acts as a bridge from the F major chorus to the extended C minor 'sleep aria' (No.3). This is for soprano with oboe obbligato – plus staccato quaver reiterations by two recorders and a pizzicato bass line, the second occasion this year in which we have encountered Bach's use of pizzicato strings to represent funeral bells. Then just in case anyone happened to have nodded off in this mesmeric and ravishing aria, Bach calls for a trumpet to add to the full string band in a grand, tableau-like evocation of the Last Judgement (No.4), replete with triple occurrences of a wild 6/8 section when all hell is let loose in true Monteverdian *concitato* ('excited') manner. Theologically and musically this is highly

complex, sophisticated and innovative. It is also against the run of play of Bach's second Leipzig cycle, where several factors combine to limit the available opportunities of experimentation with new forms: (a) the more uniform character of his libretti compared with the Biblical compilations of his earlier cantatas; (b) the self-imposed task of composing new church music each week and maintaining that rhythm well into the second year; (c) the standardisation of cantata form caused by the popularity of the Neumeister type (chorus – recitative – aria – chorus); and (d) the frequent lack of imagination shown by several of his librettists. Later on, of course he *did* experiment, or, as Gillies Whittaker puts it, 'we find examples where he seems to be reaching out to those plastic and connected groups of movements with which Mozart achieved such miracles in his operatic finales.'

The seven sub-sections of BWV 127 No.4 are a good example: in essence this pairing of accompanied recitative and aria is made up of three alternating sections. First, there is an opening restless *accompagnato* with no discernible tonal centre, for trumpet and strings, painting the Day of Judgment. Next, an *arioso* in G minor ('Fürwahr, fürwahr') quoting the choral melody on which the cantata is founded, and finally the 6/8 section with scurrying strings and trumpet fanfares to illustrate man's rescue from the violent bonds of death. It is in this last section that Bach quotes – or pre-echoes – the spectacular double chorus 'Sind Blitze, sind Donner' from the *St Matthew Passion*. Now, if the chorus predates the bass aria, that has fascinating implications for re-dating the *St Matthew*, which

until 1975 was thought to have been composed for Good Friday 1729, but since then has been brought forward by two years. Was Bach already composing the *St Matthew* in 1724/1725, during the time he was engaged in composing his second *Jahrgang* of chorale cantatas? If so, it raises the possibility that he conceived the *St Matthew* as a kind of 'chorale Passion', and certainly he makes rather more extensive use of four-part chorales in the *St Matthew* than in the *St John*, as well as writing extensive chorale movements to open and close Part I. But regardless of when precisely he began the *St Matthew*, it looks as if Bach's initial intentions at Leipzig were even more grandiose than scholars have hitherto supposed, and that at his appointment he set himself the task of presenting his *own* music, mostly newly-composed, some of it re-cast from his Weimar years, for at least the first two *Jahrgänge*, each cycle culminating with a Passion setting: highly controversial in the case of the *St John* in 1724, and in the case of the *St Matthew*, ground-breaking and far more time-consuming than he had expected, and needing therefore to be deferred for a further two years.

Last in this Quinquagesima programme was BWV 159 **Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem**, a five movement *Stück* to a text by Picander first performed on 27 February 1729. It opens *in medias res*, as it were, with a dialogue for Jesus (the bass soloist) proclaiming the words in St Luke (18:31) 'Behold, we go up to Jerusalem', and the Christian soul (alto) imploring the Saviour to avoid the fate before him ('the cross is already prepared... the fetters await Thee'). The alto is accompanied by

all the strings, while the bass's words are given over a disjointed 'walking' bass which stops after the drop of a seventh as though Jesus pauses on his journey, turns to his disciples and tries to alert them to his approaching trial and death. Again one senses an instant affinity with the *St Matthew Passion* – the same Magdalene-like outpouring of grief and outrage ('Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!'), the same librettist and the same elevated tone and intensity of expression.

The similarities continue with the second movement, a flowing 6/8 aria for alto and continuo with the sixth verse of the celebrated Passion chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden' by Paul Gerhardt (1656) sung above it by the sopranos. The fourth movement opens with the words 'Es ist vollbracht' – that Bach should have set these words twice, first in the *St John Passion* and then in this cantata, both so memorably and each time with such overwhelming but distinctive pathos, is something to marvel at. In this cantata version in B flat, for oboe, strings and bass soloist, time seems almost to stand still – even when the singer's words are 'Now shall I hasten' – radiating a solemn peace achieved through Christ's resignation to his fate. This may be partly a function of the exceptional richness of Bach's harmonic language – a frequent stressing of the subdominant key, even the subdominant of the subdominant! The final chorale sets a stanza of Paul Stockmann's Passiontide poem 'Jesu Leiden, Pein und Tod' (1633) to Vulpius' tender melody, with wonderfully satisfying chromatic harmonies over a lyrical bass line.

## Cantatas for the Annunciation, Palm Sunday and Oculi



### Walpole St Peter, Norfolk

An isolated concert – the third Sunday in Lent (March 26 this year), for which we must be content with a single cantata, the near-coincidence with the Feast of the Annunciation (March 25), and a remote fenland church, perhaps one of the most perfect early perpendicular churches in England: there was always something special about this concert, even in its planning. Exactly two years ago, as guests of the Prince of Wales at Sandringham, we had been given a guided tour of his favourite Norfolk churches. The one that took my eye was Walpole St Peter, the 'Queen of the Marshlands', with its elegant pointed arcades and slender columns, its pale oak box-pews and raised chancel, and the choir stalls with their beautifully carved poppy-heads. I felt instinctively that it was the

right venue for this particular trio of Lenten cantatas. But how could His Royal Highness have known when he chose to be the sponsor of BWV 1, not only that it was written for the Feast of the Annunciation but that he himself would be in residence at Sandringham that very weekend, and would therefore ask to attend our concert in person?

We assembled on the Saturday afternoon to rehearse the three cantatas (BWV 182, 54 and 1) in this ravishing but ice-cold church, the rain beating down on the roof and the bleak agricultural prairie land that is this corner of East Anglia. The sun came out on the Sunday and provided the magical 'play of light on stone and wood' which merited the five stars in Simon Jenkins' book of *England's Thousand Best Churches*. The Prince duly arrived and we greeted him with Thomas Arne's Drury Lane arrangement of *God Save the King* (1745), played not in the usual ponderous and lugubrious way, but as an airy, light-footed *passepied*. It was a fitting prelude to the elegant Sonata with which Bach introduces BWV 182 **Himmelskönig, sei willkommen**, composed in 1714 when Palm Sunday coincided with the festival of the Annunciation. In effect the Sonata is a miniature French overture for solo violin and recorder in dialogue with a pizzicato accompaniment, faintly evocative of Christ's donkey-ride to Jerusalem. With the magical moment when the strings play an *arco* swell for the first time, you sense yet again the *coup de foudre* of Bach's first encounter with the music of his Italian contemporaries – Corelli, Vivaldi and others.

A madrigal-like welcome song for chorus (No.2) – and, as I see it, the idiomatic use of *concertisten*, with *ripienisten* joining as the strings and recorder enter –

suggests a growing throng come to salute Christ as God's representative on earth. Seldom is Bach so freshly light-hearted. The music's chamber proportions, gaiety and airiness seemed perfectly attuned to the building. There is only one recitative (No.3), and that is more like an *arioso*, yet three successive and contrasting arias which treat Christ's forthcoming Passion as a source of spiritual inspiration, the bass (No.4) and tenor (No.6) addressing Christ directly, the alto (No.5) exhorting all Christians to come out to meet the Saviour as the Gospel relates, spreading 'their garments in the way' while 'others cut down branches from the trees and strewed them in the way'.

Bach pits a solitary recorder against the alto soloist for this slow and extended *da capo* aria (with a slightly quicker 'B' section), its curving, descending phrases suggesting the bending of branches and prostration before the Saviour. To me it felt like a musical *Pietà*, the alto Mary figure cradling the Saviour in her arms – and there in the northwest corner of the church we found a rare English example of *Pietà* statuary. The tenor aria, with an active and sometimes tortured continuo line (C sharp minor in this transposed Leipzig version!), suggests a later Passion-tide mood. Several abrupt stops and restarts presage Jesus' stumbling under the burden of the Cross while reflecting his disciples' failure to follow him all the way 'through weal and woe'.

The cantata ends with a pair of choruses, the first a motet-like chorale fantasia built around Vulpius' fine melody (1609) to the authorised hymn of Palm Sunday, the second a sprightly choral dance that could have stepped straight out of a comic opera of

the period (and, come to that, would not seem totally out of place in Act I of Tchaikovsky's *Eugene Onegin*). It needs the poise of a trapeze artist with the agility of a madrigalian gymnast – and is altogether captivating. With a church packed with such a variety of listeners – the Prince, his equerry, his detective and his house-party of thespians, Bach 'pilgrims' from London and Oxford, even one from Japan – one sensed even more forcibly than before the mystery of live performances of Bach's music which evidently nourishes both performer and listener. You could *feel* the exhilaration.

Next came BWV 54 **Widerstehe doch der Sünde**, a twin-aria solo cantata for a deep-voiced alto (perfect for the amazing Nathalie Stutzmann), written possibly in the same year as *Himmelskönig* for the Third Sunday in Lent (Oculi), or a year later. It is scored for a five-part string ensemble with divided violas, and is based by Bach's librettist Georg Christian Lehms on the Epistle to James: 'Submit yourselves therefore to God. Resist the devil, and he will flee from you'. The first aria is spellbinding. Twice within the space of a year we find Bach opening a movement with a harsh dissonance, a dominant seventh chord over a tonic pedal point (the other occasion comes in the Advent cantata BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland*). It is a deliberate shock tactic to rouse his listeners to the need to 'stand firm against all sinning, or its poison will possess you'. Was it also, one wonders, his way of announcing himself, two days after his appointment, as *Concertmeister* at the Weimar court? Bach creates a mood of urgent, unflinching resistance to the seductive, tenacious powers of evil. These he evokes in lyrically entwined violin lines which writhe and twist, then teeter for a whole bar in suspense

before tumbling down to an apparent repose, a clear symbol of the reprieve available to those who stand firm against sin. A deadly curse (illustrated by two abrupt re-entries of the violas on the same dominant seventh) awaits those who lose the will to resist. And just in case anyone was not paying attention, he maintains the strong and stubborn chord pulsation throughout. Of the thirty-two quavers of the opening four bars only four are consonances, all the rest being dissonances, twelve of them five-note chords!

The recitative which follows strips the masks from sin, which on closer inspection turns out to be 'but an empty shadow'. It is also a 'sharpened sword that pierces us through body and soul'. The second aria is cast as a four-part fugue, with an insinuating chromatic theme and a long, contorted counter-subject to portray the wily shackles of the devil. Did the piece really end there or have we lost a chorale somewhere along the line, if not at the very end then, perhaps, as a missing *cantus firmus*, a musical superscription to the fugue? It occurs to me that Bach uses precisely such a device (strophes of Paul Gerhardt's hymn 'Warum sollt' ich mich denn grämen') in his double-choir motet BWV 228 *Fürchte dich nicht*, very likely written around this time. Both fugues begin, intriguingly, with a descending chromatic figure. More striking still is the resemblance of the counter-subject to the theme in the last movement of BWV 63 *Christen, ätzt diesen Tag*, written for Christmas Day in Weimar in 1714. Suppose for a moment that *Widerstehe* was written the following year (and here, even the great Alfred Dürr sits on the fence); could it be that Bach was re-invoking his Christmas-tide appeal for grace ('Almighty God,

gaze graciously on the fervour of these humble souls!) in the Lenten cantata, to nullify the tempting beauty of sin ('outwardly wonderful') which the devil has invented?

The climax of this concert was the Annunciation cantata BWV 1 **Wie schön leuchtet des Morgenstern**, first performed in Leipzig in 1725, a year in which the Feast of the Annunciation and Palm Sunday coincided. It does not need much imagination to gauge the importance of this dual celebration, coming as it did towards the end of the fasting period of Lent during which no music would have been heard in church. Bach's second *Jahrgang* closed with this jubilant spring-time cantata (and might have been followed the next Friday by the first performance of the *St Matthew Passion* if only it had been completed on time). It was also the first cantata to be published in volume I (out of 45) of the Bach-Gesellschaft edition in 1850. One wonders what subscriber-composers like Schumann and Brahms must have made of the inventive and masterly way Bach wove his contrapuntal textures around one of the most stirring and best-known Lutheran hymns. The scoring is opulent, regal and 'eastern', redolent of the Epiphany cantata BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen* which we performed in Leipzig a couple of months ago, both in instrumentation – horns, oboes da caccia and strings (but no recorders this time) – and in metre – a dignified 12/8 ceremonial in F major for the opening chorale fantasia. It begins as an intimate Annunciation tableau, a gentle solo for the second violin answered by the whole band, then echoed in the dominant by both violins and thereafter by pairs of horns, oboes and violins, leading to a most

unceremonious 'knees-up': a one-and-a-half bar dance, then a rhapsodic display for the whole band over a pulsating series of octave F's in the bass line before the grand choral proclamation of Nicolai's tune is given out in long notes by the sopranos and (sometimes) the first horn.

As with BWV 182, the crowd's greeting is stirring and jubilant, especially at the movement's climax, 'highly and most splendidly sublime', only here the accent is on majesty and opulence, as in the three-fold repetition of 'reich von Gaben' ('rich in gifts'). I got the feeling that there was enough audience familiarity with the Nicolai hymn tune (in English it is known as 'How brightly shines the morning star') to elicit that 'invisible circle of human effort', as Yo Yo Ma describes it, when performers and listeners alike are engaged in a collective or communal act. It was a feeling that returned to me twenty-four hours later during a rock concert in the Royal Albert Hall in which Sting exchanged snatches of familiar songs with his adoring audience in a kind of litany. It is in moments like this, when there is a particularly strong bond between musicians and their listeners, that one gets a whiff of how these cantatas might have been received in Leipzig at their creation – or at least of how Bach *intended* them to be received.

The festive mood of this cantata persists, buoyant with dance rhythms: dignified ceremonial ones in this opening fantasia, flame-flickering ones in the first aria (for soprano with oboe da caccia), jubilant triple-time ones in the richly ornamented second aria (for tenor and, appropriately, 'the sound of strings'), and finally in a rousing four-part harmonisation of another of Nicolai's verses, this time with an outrageous descant

for the second horn. Ear-tingling and eye-pricking stuff, especially with shafts of spring sunlight piercing the clear glass windows of the church on cue for the appearance of the 'morning star'.

© 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 Quinquagesima (Estomihi)

King's College Chapel, Cambridge  
Dieses Konzert war in vielerlei Hinsicht bedeutsam. Zum einen enthielt es die beiden ‚Prüfungsstücke‘ Bachs für das Amt des Kantors an der Leipziger Thomaskirche, BWV 22 und BWV 23, die gemeinsam in einem Gottesdienst am 7. Februar 1723, jeweils vor und nach der Predigt, aufgeführt werden sollten. Da zum anderen Quinquagesima der letzte Sonntag vor der Fastenzeit war, bot sich den Leipzigern vor der vorgeschriebenen, *tempus clausum* genannten Karenzzeit, die bis zur Vesper am Karfreitag dauern würde, die letzte Gelegenheit, Musik in der Kirche zu hören, und Bach schien entschlossen, sie mit Musik –

vier Kantaten – in die Fastenzeit zu schicken, die sie nicht so leicht vergessen würden. Drittens fiel Quinquagesima 2000 zufällig auf den 5. März, an dem ich sechsunddreißig Jahre zuvor als Student zum ersten Mal Monteverdis *Vesper* von 1610 in der King's College Chapel dirigiert hatte. Der Monteverdi Choir wurde an jenem Abend gegründet. Ich freute mich, an diesem Jahrestag zur King's Chapel zurückzukehren und die Chöre des College, aus denen ich die ersten Monteverdi-Sänger rekrutiert hatte, einzuladen, mit uns gemeinsam die Choräle zu Beginn des Konzerts zu singen. Die King's Chapel schien auf die Musik mit ihrer einzigartigen gotischen Alchemie zu wirken, wenngleich man sich, wie immer, vor dem heimtückischen ‚Schwanz‘ ihres langen Nachhalls

zu hüten hatte, der selbst das bodenständigste Musizieren zu verschnulzen drohte.

Das Lukas-Evangelium für Quinquagesima erzählt zwei verschiedene Episoden, zum einen wie Jesus den Jüngern die ihm bevorstehende Passion ankündigt, zum anderen wie ein blinder Bettler in der Nähe von Jericho wieder sehend gemacht wird. Bach verarbeitet die erste Episode in BWV 22 **Jesus nahm zu sich die Zwölfe**, dessen autographe Partitur darauf hindeutet, dass das Werk in aller Eile in Leipzig komponiert wurde; und die zweite in BWV 23 **Du wahrer Gott und Davids Sohn**, das vermuten lässt, es sei schon in Köthen entstanden. BWV 22 verwendet Tanzrhythmen und zollt in seinem abschließenden Chorsatz – einem elegant fließenden *moto perpetuo* – Johann Kuhnau, seinem Vorgänger an der Thomaskirche, stilistischen Tribut. Das Werk beginnt mit einem flüssigen Arioso für Tenor (Evangelist) und Bass (*vox Christi*) mit Oboe und Streichern und bricht in einen nervösen fugierten Chor aus, der das Unverständnis der Jünger in dem denkwürdigen Kommentar zusammenfasst: ‚Sie aber vernahmen der [Worte] keines und wussten nicht, was da gesaget war‘. Man könnte in diesen Satz eine ironische Prophezeiung hineinlesen, wie Bachs neues Leipziger Publikum im Laufe der folgenden sechsundzwanzig Jahre auf seine schöpferischen Verlautbarungen reagieren würde – da immerhin greifbare Indizien oder Beweise für eine ihm entgegengebrachte Würdigung fehlen: weder rasende Begeisterung noch tiefes Verständnis oder offene Missbilligung. Zwei auf Tänzen basierende Arien folgen: Eine grambeladene Gigue im 9/8-Takt für Alt mit obligater Oboe (Nr. 2), eine behutsam

vorgetragene Bitte, den Heiland auf seiner spirituellen Reise nach Jerusalem begleiten zu dürfen, und ein Passetied für Tenor und Streicher (Nr. 4), ein Gebet um Mut und Hilfe im Bestreben, dem Fleisch zu entsagen. Die Kantate schließt mit einem *piacevole* Choralatz über einem Laufbass, der ein Symbol für den Weg der Jünger zur Erfüllung ist – nichts, was hier Argwohn wecken oder die Gemeinde aus der Fassung hätte bringen können. Im Vergleich zu manchen blumenreichen Texten und unerfreulichen Bildern, die Bach im weiteren Verlauf seines ersten Amtsjahres vertonte, ist dieses Libretto erfrischend direkt und handwerklich solide – vielleicht ein ‚vorgegebener Text‘, den ihm seine klerikalen Prüfer zugeteilt hatten?

BWV 23 ist alles in allem sehr viel feierlicher angelegt und sollte nach der Predigt und Austeilung des Abendmahls aufgeführt werden. Es wirkt wie Passionsmusik, und in der Tat scheint Bach den abschließenden Satz, eine Vertonung des deutschen *Agnus Dei*, einer bereits existierenden Kantate aufgepfropft zu haben, kurz nachdem er zu seiner Aufnahmeprüfung in Leipzig erschienen war (er scheint zu der verloren gegangenen Vertonung seiner Weimarer Passion zu gehören und würde 1725 in der eiligen Überarbeitung seiner *Johannes-Passion* noch einmal verwertet werden). Die Kantate betont, wie sich Jesus ausdrücklich den Kranken und Behinderten – und daher Außenseitern der Gesellschaft – zuwendet und sie heilt. Bachs Eingangssatz ist ein langsames Duett in c-moll für Sopran und Alt mit zwei obligaten Oboen (Matthäus 20, 30–34 berichtet von zwei Blinden), eine lange Arie, die inmitten von Elend auf ergreifende Weise an das

Mitgefühl appelliert und deren kammermusikartiges Geflecht für Bachs Köthener Zeit typisch ist – reich ausgeschmückt und dicht und keine leichte Kost für Bachs kritische Gutachter. Ihr folgt ein *Accompagnato* für Tenor und Streicher, worin die Oboe und erste Violine das lutherische *Agnus Dei* ohne begleitenden Text spielen. Der ursprüngliche Schluss dieser Kantate war der schwungvolle, rondoartige Chor ‚Aller Augen warten, Herr, auf dich‘ (Nr. 3), worin das Gebet des Blinden, nun von Tenor und Bass gesungen, siebenmal durch den Text aus Psalm 145 unterbrochen wird, jedes Mal auf einer Basslinie, die, nun in g-moll, die Konturen der einleitenden melodischen Phrase des *Agnus Dei* nachzeichnet. Bachs Entschluss, seine frühere Passionsvertonung des *Agnus Dei* als langsamen, vorwiegend homophonen Choral anzufügen, war sicher eine strategisch vernünftige Entscheidung: Sie zeigte seinen zukünftigen Dienstherrn auf Anhieb sein breites stilistisches und exegetisches Spektrum.

Ein Pressebericht, durch einen ‚Sonderkorrespondenten‘, erschien im *Hamburger Relationscourier*: ‚Am verwichenen Sonntage Vormittage machte der Hochfürstl. Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe, und ist desselben damahlige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden.‘ *Wie gern* hätte man von jenen Leuten wissen mögen, ‚welche dergleichen ästimiren‘, ob sie das recht konventionelle (vielleicht nur auf den Nutzen ausgerichtete) BWV 22, das an Kuhnau erinnerte, geneigter aufnahmen – oder das eher raffinierte und spitzfindige BWV 23, dessen

Aufteilung der Anfangsverse im Stile Neumeisters in drei Sätze, wie eine italienische Sonate, nicht so sehr vom Text, sondern von kompositorischen und strukturellen Erfordernissen diktiert war.

Wenn Bachs Prüfer hinsichtlich der Komplexität seiner Musik Zweifel gehabt oder sie als ‚schwülstig oder verworren‘ disqualifiziert haben mögen (wie J. A. Scheibes berühmte Notiz andeutet), welche Reaktion hat dann wohl das spätere Kantatenpaar ausgelöst, das zwei und sechs Jahre später, 1725 BWV 127 und 1729 BWV 159, für diesen Sonntag komponiert wurde? Was Laurence Dreyfus Bachs ‚unbezähmbaren Schöpfergeist‘ nannte, führte im Laufe der nächsten Jahre dazu – wie wir bei jeder neuen Folge der wöchentlich zu liefernden Kantaten feststellen –, dass der Komponist mit Werken hervortrat, von denen jedes einzelne seine ungeheure Musikalität und seinen unerschöpflichen Ideenreichtum bewies und dessen einzelne Bestandteile durch eine unvergleichliche technische Meisterschaft in Schach gehalten wurden, die jedoch gleichzeitig Musik enthielten, welche die Sinne ansprach und den Geist nährte.

Der Anfangssatz von BWV 127 **Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott** ist dafür ein typisches Beispiel, eine elegische Choralfantasie, in der Bach Paul Ebers Lied von 1562 mit einer textlosen Darbietung des lutherischen *Agnus Dei* und, falls das nicht reichen sollte, einigen Hinweisen im Basso continuo auf den Passionschoral ‚Herzlich tut mich verlangen‘ kombiniert. In Bachs Komposition dieses Satzes gibt es nichts, was auch nur entfernt ‚schwülstig oder verworren‘ wäre, auch nicht akademisch, besserwischerisch oder tendenziös. Sie ist fesselnd in ihrer

musikalischen Darstellung des Dualismus zwischen Gott und den Menschen und der Beziehung des einzelnen Gläubigen zum Kreuz und Leiden Christi. Ich entschied mich für die radikale Lösung und bat die Clare und Trinity Choirs, bei den Strophen des *Agnus Dei* den entsprechenden deutschen Text beizusteuern, denn dieser Bezug wäre für ein modernes, nicht-lutherisches Publikum unverständlich. Mit Studenten aus dem Collegechor, Sopran- und Tenorsängern, die einander gegenüber zu beiden Seiten des in der Mitte befindlichen Monteverdi Choir aufgestellt waren, erhielt der ganze Chorsatz die Proportionen eines Triptychons (oder der Miniaturausgabe eines Three Choirs Festival); es klang lebendig und mitreißend und ließ ahnen, wie die *Matthäus-Passion* in den 1730er Jahren geklungen haben mochte, als der Doppelchor durch einen dritten Chor ergänzt wurde, die vom ‚Schwalbennest‘ aus, der Empore in der Thomaskirche sangen. (Für Hörer, die ihren Bach ohne fremde Manipulationen bevorzugen, haben wir die ursprüngliche Fassung, die bei unserer letzten Probe aufgenommen wurde, als Zugabe beigefügt.)

Das sich anschließende Rezitativ für Tenor verknüpft die Gedanken des einzelnen Menschen über den Tod mit dem Weg, den Jesus ‚mit Geduld zu seinem Leiden‘ nach Golgatha gehen wird, und dient als Überleitung aus dem F-dur-Chor in eine ausgedehnte ‚Schlaf-Arie‘ in c-moll (Nr. 3). Diese ist für Sopran mit obligater Oboe vorgesehen, dazu staccato wiederholte Achtel auf zwei Blockflöten und das Pizzicato einer Basslinie – das zweite Mal in diesem Jahr, dass wir bei Bach Streichern begegnen, deren Pizzicato ‚Sterbeglocken‘ schildert. Sollte es

denn geschehen sein, dass jemand in dieser mesmerischen, hinreißend schönen Arie eingenickt ist, so ruft Bach die Trompete auf den Plan, die zusammen mit der Streichergruppe eine grandiose, tableauartige Vorausschau auf das Jüngste Gericht gibt (Nr. 4). Diese besteht aus drei einander abwechselndem Abschnitten: einem einleitenden ruhelosen *Accompagnato* ohne eindeutig auszumachendes tonales Zentrum, einem *Arioso* in g-moll (‚Fürwahr, fürwahr‘), das die Chormelodie zitiert, auf der die Kantate basiert, und schließlich einem schnellen 6/8-Teil, dessen huschende Streicher und Trompetenfanfaren die Errettung des Menschen aus den gewaltigen Fesseln des Todes schildern. In theologischer und musikalischer Hinsicht ist das eine höchst komplexe, subtile und neuartige Ausdeutung.

Im dritten dieser drei Abschnitte zitiert Bach aus dem spektakulären Doppelchor ‚Sind Blitze, sind Donner‘ aus der *Matthäus-Passion* – oder lässt ihn anklingen. Wenn der Chor tatsächlich früher entstanden sein sollte als die Bass-Arie, so hat das interessante Konsequenzen für die Neudatierung der *Matthäus-Passion*, von der man bis 1975 annahm, sie sei für Karfreitag 1729 komponiert worden, die seitdem aber zwei Jahre zurückdatiert wird. Hat Bach die *Matthäus-Passion* schon 1724/25 komponiert, in der Zeit als er mit dem zweiten Jahrgang seiner Choralkantaten befasst war? Wenn das zutrifft, dann besteht die Möglichkeit, dass er die *Matthäus-Passion* als eine Art ‚Choralpassion‘ geplant hatte. Auf jeden Fall verwendet er in der *Matthäus-Passion* vierstimmige Choräle sehr viel häufiger als in der *Johannes-Passion*, und auch seine Chorsätze, die

den ersten Teil eröffnen und beschließen, sind sehr viel umfangreicher. Doch abgesehen davon, zu welchem Zeitpunkt er genau seine *Matthäus-Passion* begonnen hat, scheinen Bachs ursprüngliche Absichten in Leipzig noch viel ehrgeiziger gewesen zu sein, als viele Wissenschaftler bislang vermutet haben, und bei seiner Ernennung stellte er sich wohl die Aufgabe, seine *eigene* Musik darzubieten, meist neu komponierte, ein Teil davon überarbeitet aus seinen Weimarer Jahren, zumindest in den ersten beiden Jahrgängen, von denen jeder als Höhepunkt eine Passion enthielt: sehr kontrovers 1724 im Fall der *Johannes-Passion* und im Fall der *Matthäus-Passion* wegweisend und viel zeitaufwendiger, als er erwartet hatte, weshalb sie zwei weitere Jahre aufgeschoben werden musste.

Als Abschluss sah dieses Quinquagesima-Programm BWV 159 **Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem** vor, ein fünfsätziges Stück auf einen Text von Picander, das am 27. Februar 1729 uraufgeführt worden war. Es beginnt gewissermaßen *in medias res* mit einem Dialog zwischen Jesus (den Bass-Solisten), der die Worte aus dem Lukas-Evangelium (18, 31) spricht: ‚Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem‘, und der Seele des Christen (Alt), die den Heiland anfleht, diesen Weg nicht zu gehen: ‚Dein Kreuz ist dir schon zugericht‘ ... die Bande warten dein‘. Der Alt wird von allen Streichern begleitet, während die Worte des Basses mit einem bruchstückhaften Laufbass unterlegt sind, der nach einem Septimensprung abwärts plötzlich einhält, als bliebe Jesus stehen, wende sich zu seinen Jüngern um und versuche, sie auf die ihm bevorstehende Prüfung und seinen Tod vorzubereiten. Wieder ist sofort die Nähe zur

*Matthäus-Passion* zu spüren – das gleiche, an Magdalena erinnernde Ergießen von Gram und Empörung („Ach Golgatha, unsel’ges Golgatha!“), derselbe Librettist, der gleiche ehrhabene Ton, die gleiche Intensität des Ausdrucks.

Die Ähnlichkeiten setzen sich im zweiten Satz fort: Eine fließende 6/8-Arie für Alt und Continuo gleicht dem sechsten Vers des berühmten Passionschorals ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ von Paul Gerhardt (1656), der von den darüber liegenden Sopranstimmen gesungen wird. Der vierte Satz beginnt mit den Worten ‚Es ist vollbracht‘ – dass Bach diese Worte zweimal vertont hat, einmal in der *Johannes-Passion* und dann in dieser Kantate, beide Male auf so denkwürdige Weise und mit einem überwältigenden, doch unverwechselbaren Pathos, ist erstaunlich. In dieser Version der Kantate in B, für Oboe, Streicher und Bass solo, scheint die Zeit fast still zu stehen, ein feierlicher Friede durchstrahlt das Werk, wenn Christus sich in sein Schicksal ergibt. Das mag zum Teil auf den ungewöhnlichen Reichtum von Bachs harmonischer Sprache zurückzuführen sein – eine häufige Betonung der Tonart der Subdominante, sogar der Subdominante der Subdominante! Der abschließende Choral ist die Vertonung einer Strophe von Paul Stockmanns Passionsgedicht ‚Jesu Leiden, Pein und Tod‘ (1633) zu der zarten Melodie von Vulpius mit wunderbar beglückenden chromatischen Harmonien über einer lyrischen Basslinie.

## Kantaten für Mariä Verkündigung, Palmsonntag und Oculi

Walpole St Peter, Norfolk

Ein einzelnes Konzert – am dritten Sonntag in der Fastenzeit (am 26. März in diesem Jahr), bei dem wir uns mit einer einzigen Kantate begnügen müssen, Mariä Verkündigung in unmittelbarer Nähe (25. März) und eine abgelegene Kirche in den Marshlands, vielleicht eine der schönsten Kirchen Englands im frühen Perpendikularstil: Bei diesem Konzert gab es immer eine Überraschung, sogar bei der Planung. Genau zwei Jahre vorher hatten wir, als Gäste des Prince of Wales in Sandringham, eine Führung durch seine Lieblingskirchen in Norfolk erhalten. Die Kirche, die mir besonders in Auge fiel, war Walpole St. Peter, ‚Queen of the Marshlands‘, mit ihren eleganten Spitzbögen, schlanken Säulen, geschlossenen Bänken aus heller Eiche, ihrem erhöhten Altarraum und geschnitztem Chorgestühl. Ich hatte sofort das Gefühl, dass dies genau der richtige Ort sein würde für diese besonderen drei Kantaten der Fastenzeit. Doch wie hätte Seine Königliche Hoheit wissen sollen, als sie geruhte, das Projekt BWV 1 zu unterstützen, dass dieses Werk nicht nur für Mariä Verkündigung geschrieben war, sondern dass er an diesem Wochenende in Sandringham zugegen sein und daher um die Einladung nachkommen würde, höchstpersönlich unserem Konzert beizuwohnen?

Wir trafen uns am Sonnabendnachmittag, um die drei Kantaten (BWV 182, 54 und 1) in dieser bildschönen, aber eiskalten Kirche zu proben, während

der Regen auf das Dach trommelte und auf das öde Acker- und Weideland, das diese Ecke Ostenglands prägt. Am Sonntag ließ sich die Sonne blicken und lieferte das ‚zauberhaft Spiel des Lichtes auf Stein und Holz‘, das der Kirche fünf Sterne in Simon Jenkins' Buch über *England's Thousand Best Churches* eingebracht hatte. Der Prince stellte sich pünktlich ein, und wir begrüßten ihn mit Thomas Arnes Arrangement für das Drury Lane Theatre von *God Save the King* (1745), das nicht in der üblichen schwerfälligen, trübsinnigen Manier gespielt wurde, sondern als luftiger, leichtfüßiger Passetied. Das Stück war ein passendes Präludium zu der eleganten Sonate, mit der Bach BWV 182 **Himmelskönig, sei willkommen** eröffnet, das 1714 komponiert wurde, als Palmsonntag und Mariä Verkündigung zusammenfielen. Die Sonate wirkt wie die Miniaturausgabe einer französischen Ouvertüre, Solovioline und Blockflöte dialogisieren mit einer Pizzicato-Begleitung, die ein wenig an Jesu Eselritt nach Jerusalem erinnert. In dem magischen Augenblick, wenn die Streicher zum ersten Mal wieder *coll'arco* spielen und der Ton aufschwillt, spürt man noch einmal, was für eine Offenbarung die Begegnung mit der Musik seiner italienischen Zeitgenossen – Corelli, Vivaldi u.a. – für Bach gewesen sein muss.

Ein madrigalähnliches Willkommenslied für Chor (Nr. 2) – und, wie ich finde, eine idiomatische Verwendung von *concertisten* und *ripienisten*, wenn die Streicher und die Blockflöte einsetzen – deutet auf eine wachsende Menge hin, die sich einstellt, um Christus als Gottes Vertreter auf Erden willkommen zu heißen. Selten ist Bach auf eine so frische Weise unbeschwert. Die kammermusikähnlichen

Proportionen des Werkes, seine Fröhlichkeit und Unbekümmertheit schienen für das Gebäude wie geschaffen. Nur ein Rezitativ ist vorhanden (Nr. 3), und es ähnelt eher einem Arioso, dafür gibt es drei aufeinander folgende und im Charakter gegensätzliche Arien, in der die Leidenszeit, die Christus bevorsteht, als Quelle geistlicher Inspiration behandelt wird, vom Bass (Nr. 4) und Tenor (Nr. 6), die Christus direkt ansprechen, vom Alt (Nr. 5), der alle Christen aufruft, den Heiland in der Weise zu begrüßen, wie es im Evangelium berichtet wird: ‚Aber viel Volks breitete die Kleider auf den Weg. Die anderen hieben Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg‘.

Bach setzt in dieser langsamen und ausgedehnten Dacapo-Arie (mit geringfügig schnellerem B-Teil), deren sich windende, absteigende Phrasen andeuten, wie sich die Zweige neigen und die Menschen vor dem Heiland niederknien, eine einzelne Blockflöte gegen das Alt-Solo. Auf mich wirkte das wie eine musikalische Pietà, die Alt-Marienfigur, die den Heiland in ihren Armen wiegt – und wir fanden in der Nordwestecke der Kirche tatsächlich eine Pietà der englischen Bildhauerkunst. Die Tenor-Arie, von einer regen, zuweilen gequälten Continuolinie unterlegt (cis-moll in dieser transponierten Leipziger Fassung!) verweist auf eine Stimmung zu einem späteren Zeitpunkt während der Passion. Immer wieder abrupter Stillstand und Neubeginn – diese Abfolge deutet an, wie Jesus unter der Last des Kreuzes stolpert, während ihm seine Jünger auf dem langen Weg ‚durch Wohl und Weh‘ nicht folgen können.

Die Kantate endet mit zwei Chören, der erste eine motettenähnliche Choralfantasie, die um Vulpius'

schöne Melodie (1609) des für Palmsonntag bestimmten Liedes gebaut ist, der zweite ein munterer Chortanz, der auf direktem Wege einer heiteren Oper dieser Zeit hätte entnommen sein können. Dieser Tanz verlangt die Ausgeglichenheit eines Trapezkünstlers im Verbund mit der Agilität eines Madrigalgymnasten – und ist einfach faszinierend. In einer Kirche, die bis auf den letzten Platz mit einem so bunt gemischtem Publikum besetzt war – der Prince of Wales, seine Stallmeister, sein Leibwächter, die Mimen seiner House-Party, Bach-,Pilger aus London und Oxford, sogar jemand aus Japan –, spürte man noch mehr als sonst das Geheimnis einer Live-Aufführung von Bachs Musik, die offensichtlich Interpret wie Hörer gleichermaßen Nahrung gibt. Die erhebende Stimmung war zu *fühlen*.

Als nächstes folgte BWV 54 **Widerstehe doch der Sünde**, eine Solokantate mit zwei Arien für tiefe Altstimme (der wunderbaren Nathalie Stutzmann geradezu auf den Leib geschrieben), vermutlich wie *Himmelskönig* im selben Jahr – oder ein Jahr später – für den Dritten Fastensonntag (Oculi) komponiert. Das Werk sieht ein fünfstimmiges Streicherensemble mit geteilten Bratschen vor und legt einen Text von Georg Christian Lehms zugrunde, der auf dem Brief an Jakobus basiert: ‚So seid nun Gott untertänig, widerstehet dem Teufel, so fliehet er vor euch‘. Die erste Arie ist überwältigend. Zweimal im Laufe eines Jahres beginnt Bach einen Satz mit einer schroffen Dissonanz, einem Dominantseptakkord über einem Orgelpunkt auf der Tonika (das zweite Mal in der Adventskantate BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland*). Es ist ein Schocktaktik, die den Hörer aufhorchen lassen und warnen soll: ‚Widerstehe doch

der Sünde, sonst ergreifet dich ihr Gift‘. War das auch, so fragt man sich, seine Art, sich zwei Tage nach seiner Ernennung zum *Concertmeister* am Weimarer Hof einzuführen? Bach schafft eine Atmosphäre dringlichen, unbeirrbar Widerstands gegen die verführerischen, beharrlichen Mächte des Bösen. Diese beschwört er in lyrischen Violinlinien herauf, die sich drehen und winden und ineinander verflechten, dann einen ganzen Takt lang in taumelnder Spannung verharren, bevor sie in eine scheinbare Ruhe taumeln, ein deutliches Symbol für die Gnadenfrist, die jenen gewährt wird, die sich der Sünde standhaft widersetzen. Ein tödlicher Fluch (dargestellt durch zwei abrupte Neueinsätze der Bratschen auf der gleichen Dominantseptime) erwartet jene, die den Willen zum Widerstand verlieren. Und für den Fall, dass jemand nicht richtig aufgepasst hat, behält Bach das mächtige, hartnäckige Pulsieren des Akkords unverändert bei. Von den zweiunddreißig Achteln der vier Anfangstakte sind nur vier Konsonanzen, alle übrigen sind Dissonanzen, zwölf davon Akkorde aus fünf Noten!

Das sich anschließende Rezitativ reißt der Sünde die Maske vom Gesicht, sie erweist sich bei näherem Hinsehen als ‚leerer Schatten‘. Sie ist auch ‚als wie ein scharfes Schwert, das uns durch Leib und Seele fährt‘. Die zweite Arie ist als vierstimmige Fuge angelegt, deren einschmeichelndes chromatisches Thema und ein langes, verzerrtes Gegenthema die listigen Fesseln des Bösen beschreiben. War das wirklich der Schluss des Stückes oder haben wir irgendwo unterwegs einen Choral verloren, wenn nicht ganz am Ende, dann vielleicht als Cantus firmus, als musikalische Überschrift der Fuge? Mir fällt auf,

dass Bach genau einen solchen Kunstgriff (Strophen von Paul Gerhardts Choral ‚Warum sollt‘ ich mich denn grämen‘) in seiner doppelchörigen Motette BWV 228 *Fürchte dich nicht* einsetzt, die offensichtlich auch um diese Zeit entstanden ist. Beide Fugen überraschen mit einer absteigenden chromatischen Figur zu Beginn. Noch erstaunlicher ist die Ähnlichkeit des Gegenthemas mit dem Thema im letzten Satz von BWV 63 *Christen, ätzt diesen Tag*, das für Weihnachten 1714 in Weimar geschrieben wurde. Nehmen wir einen Augenblick an (und hier will sich selbst der große Alfred Dürr nicht festlegen), *Widerstehe* sei im folgenden Jahr entstanden; könnte es sein, dass Bach sein weihnachtliches Flehen um Gnade (‚Höchster, schau in Gnaden an diese Glut gebückter Seelen!‘) in der Kantate der Fastenzeit wiederholt, um die verführerische Schönheit der Sünde (‚von außen wunderschön‘), die eine Erfindung des Teufels ist, für null und nichtig zu erklären?

Der Höhepunkt dieses Konzerts war die Kantate zu Mariä Verkündigung BWV 1 **Wie schön leuchtet des Morgenstern**, die 1725 in Leipzig uraufgeführt wurde, in einem Jahr, als Verkündigung und Palmsonntag auf einen Tag fielen. Es ist nicht viel Phantasie nötig, um die Bedeutung dieser doppelten Feier zu ermessen, die mit dem Ende der Fastenzeit kam, als in der Kirche wohl keine Musik zu hören war. Bachs zweiter *Jahrgang* schloss mit dieser jubelnden Frühlingskantate (auf die am folgenden Freitag die Uraufführung der *Matthäus-Passion* gefolgt wäre, hätte er sie rechtzeitig vollendet). Sie war auch die erste Kantate, die von der Bach-Gesellschaft im ersten Band (von 45) der Ausgabe von 1850 veröffentlicht wurde. Man fragt sich, wie

Subskribenten-Komponisten wie Schumann und Brahms mit Bachs einfallsreicher und meisterhafter Manier umgegangen sein mögen, einen der bewegendsten und bekanntesten Choräle Luthers mit seinen kontrapunktischen Texturen zu umweben. Die Partitur ist üppig, majestätisch und ‚östlich‘, sie erinnert an die Epiphania-Kantate BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen*, die wir ein paar Monate zuvor in Leipzig aufgeführt hatten, und das gilt für die Instrumentierung – Hörner, Oboen da caccia und Streicher (aber diesmal keine Blockflöten) – in gleicher Weise wie für das Metrum – ein würdiges Zeremoniell in F-dur im 12/8-Takt in der einleitenden Choralfantasie. Das Werk beginnt mit einem intimen Tableau, das die Verkündigung darstellt: Ein sanftes Solo für die zweite Violine wird von der ganzen Gruppe beantwortet, von den beiden Violinen und schließlich paarigen Hörnern, Oboen und Violinen in der Dominante echohaft wiederholt und führt zu einem recht unzeremoniellen ‚Schwof‘ – einen Tanz von anderthalb Takten sowie eine rhapsodische Darbietung für die ganze Kapelle über einer pulsierenden Folge von Fs der im Oktavabstand geführten Basslinie, bevor Nicolais Melodie in einem eindrucksvollen Chorsatz von den Sopranstimmen und (manchmal) dem ersten Horn in langen Noten präsentiert wird.

Wie in BWV 182 ist die Begrüßung durch die Menge mitreißend und voller Jubel, vor allem auf dem Höhepunkt des Satzes, ‚hoch und sehr prächtig erhaben‘, wo sich der Akzent auf die Majestät und Pracht verlagert, so bei der dreimaligen Wiederholung der Worte ‚reich von Gaben‘. Ich hatte den Eindruck, das Publikum war mit Nicolais Liedmelodie vertraut

genug, um diesen ‚unsichtbaren Kreis menschlicher Mühen‘ erstehen zu lassen, wie Yo Yo Ma es ausdrückte, wenn ausführende Musiker und Zuhörer auf gleiche Weise in eine gemeinsame oder gemeinschaftliche Handlung eingebunden sind. Es war ein Gefühl, das ich vierundzwanzig Stunden später bei einem Rockkonzert in der Royal Albert Hall noch einmal hatte, wo Sting ein paar Takte aus bekannten Songs mit seinem Publikum, das ihn anbetete, in einer Art Litanei austauschte. Es sind Augenblicke wie diese, wenn ein besonders starkes Band zwischen Musikern und ihren Hörern vorhanden ist, dass man eine kleine Vorstellung davon bekommt, wie diese Kantaten bei ihrer Uraufführung in Leipzig aufgenommen worden sein mögen – oder wenigstens wie Bach *wollte*, dass sie aufgenommen würden.

Die festliche Stimmung dieser Kantate bleibt in ihren heiteren Tanzrhythmen erhalten: mit würdevoller Zeremonie in dieser Eingangsfantasie, mit Flammen züngelnd in der ersten Arie (für Sopran mit Oboe da caccia), jubilierend im Dreiertakt in der reich verzierten zweiten Arie (für Tenor und, wie es sich gehört, den ‚Ton der Saiten‘) und schließlich in einer mitreißenden vierstimmigen Harmonisierung eines weiteren Textes von Philipp Nicolai, diesmal mit einer unerhörten Melodie für das zweite Horn. Musik, die in den Ohren klingt und zu Tränen rührt, zumal Strahlen der Frühlingssonne auf das Stichwort ‚Morgenstern‘ durch die klaren Glasfenster der Kirche blitzten.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For Quinquagesima

---

CD 1

Epistle 1 Corinthians 13:1-13

Gospel Luke 18:31-43

---

**BWV 22**

**Jesus nahm zu sich die Zwölfe (1723)**

**1 1. Arioso: Tenor, Bass e Coro**

*Tenor*

Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:

*Bass*

Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem, und es wird alles vollendet werden, das geschrieben ist von des Menschen Sohn.

*Chor*

Sie aber vernahmen der keines und wussten nicht, was das gesaget war.

---

**BWV 22**

**Jesus took unto Him the twelve**

**1. Arioso and Chorus**

*Tenor*

Jesus took unto Him the twelve, and said unto them,

*Bass*

Behold we go up to Jerusalem, and all things that are written by the prophets concerning the Son of Man shall be accomplished.

*Chorus*

And they understood none of these things, neither knew they the things which were spoken.

**2 2. Aria: Alt**

Mein Jesu, ziehe mich nach dir,  
ich bin bereit, ich will von hier  
und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehn.  
Wohl mir, wenn ich die Wichtigkeit  
von dieser Leid- und Sterbenszeit  
zu meinem Troste kann durchgehends  
wohl verstehn!

**3 3. Recitativo: Bass**

Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen,  
denn Fleisch und Blut verstehet ganz und gar  
nebst deinen Jüngern nicht, was das gesaget war.  
Es sehnt sich nach der Welt und nach  
dem größten Haufen;  
sie wollen beiderseits, wenn du verkläret bist,  
zwar eine feste Burg auf Tabors Berge bauen;  
hingegen Golgatha, so voller Leiden ist,  
in deiner Niedrigkeit mit keinem Auge schauen.  
Ach! kreuzige bei mir in der verderbten Brust  
zuvörderst diese Welt und die verbotne Lust,  
so werd ich, was du sagst, vollkommen  
wohl verstehen  
und nach Jerusalem mit tausend Freuden gehen.

**4 4. Aria: Tenor**

Mein Alles in allem, mein ewiges Gut,  
verbessere das Herze, verändere den Mut;  
schlag alles darnieder,  
was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!  
Doch wenn ich nun geistlich ertötet da bin,  
so ziehe mich nach dir in Friede dahin!

**2. Aria**

My Jesus, draw me unto Thee,  
I am prepared, and will from hence  
to Jerusalem, to Thy passion.  
Happy me,  
if I can wholly understand the importance  
of this time of death and pain for my own comfort!

**3. Recitative**

My Jesus, draw me on, and I shall come,  
for flesh and blood cannot comprehend at all,  
like Thy disciples, the words Thou didst utter.  
Men yearn for the world and the company  
of the multitude;  
they desire, when Thou art transfigured,  
to erect a mighty fortress on Tabor's mountain,  
but not to gaze on Golgotha,  
so full of the suffering of Thy lowliness.  
Ah, crucify in my corrupted breast,  
before all else, this world and its forbidden desires,  
and I shall wholly understand Thy words  
and journey to Jerusalem with a thousand joys.

**4. Aria**

My all in all, my eternal treasure,  
reform my heart, transform my courage,  
strike down everything  
that resists this denial of the flesh!  
But when I am mortified in spirit,  
then draw me to Thee in peace!

## **5 5. Choral**

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

*Text: Luke 18:31, 34 (1); Elisabeth Kreuziger (5);  
anon. (2-4)*

---

### **BWV 23**

#### **Du wahrer Gott und Davids Sohn (1723)**

## **6 1. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Du wahrer Gott und Davids Sohn,  
der du von Ewigkeit in der Entfernung schon  
mein Herzeleid und meine Leibespein  
umständlich angesehen, erbarm dich mein!  
    Und lass durch deine Wunderhand,  
    die so viel Böses abgewandt,  
    mir gleichfalls Hilf und Trost geschehen.

## **7 2. Recitativo: Tenor con Choral**

Ach! gehe nicht vorüber;  
du, aller Menschen Heil,  
bist ja erschienen,  
die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen.  
Drum nehm ich ebenfalls an deiner Allmacht teil;  
ich sehe dich auf diesen Wegen,  
worauf man  
mich hat wollen legen,

## **5. Chorale**

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

---

### **BWV 23**

#### **Thou very God and David's son**

## **1. Aria (Duet)**

Thou very God and David's Son,  
Thou, who from eternity, hath from afar  
already seen all my body's pain  
and heart's distress, have mercy upon me!  
    Grant through Thy wondrous hand,  
    which has repelled so much evil,  
    that I be given both help and comfort.

## **2. Recitative with instrumental chorale**

Ah, do not pass me by;  
Thou, the Saviour of mankind,  
didst appear on earth  
to succour the sick and not the healthy.  
So I too share in Thy almighty power;  
I see Thee also along these paths,  
where  
people have tried to leave me,

auch in der Blindheit an.  
Ich fasse mich  
und lasse dich  
nicht ohne deinen Segen.

**8 3. Coro**

Aller Augen warten, Herr,  
du allmächtger Gott, auf dich,  
und die meinen sonderlich.  
Gib denselben Kraft und Licht,  
lass sie nicht  
immerdar in Finsternissen!  
Künftig soll dein Wink allein  
der geliebte Mittelpunkt  
aller ihrer Werke sein,  
bis du sie einst durch den Tod  
wiederum gedenkst zu schließen.

**9 4. Choral**

Christe, du Lamm Gottes,  
der du trägst die Sünd der Welt,  
erbarm dich unser!  
Christe, du Lamm Gottes,  
der du trägst die Sünd der Welt,  
erbarm dich unser!  
Christe, du Lamm Gottes,  
der du trägst die Sünd der Welt,  
gib uns dein' Frieden. Amen.

*Text: anon.*

even in my blindness.  
I compose myself  
and shall not leave Thee  
except Thou bless me.

**3. Chorus**

The eyes of all, O Lord,  
Thou almighty God, wait upon Thee,  
mine above all others.  
Give them strength and light,  
leave them not  
in darkness for evermore!  
Henceforth a sign from Thee  
shall be the beloved focus  
of all their labours,  
till Thou shalt at last through death  
decide once more to close them.

**4. Chorale**

Christ, Thou Lamb of God,  
who dost bear the sins of the world,  
have mercy on us!  
Christ, Thou Lamb of God,  
who dost bear the sins of the world,  
have mercy on us!  
Christ, Thou Lamb of God,  
who dost bear the sins of the world,  
grant us Thy peace. Amen.

**10 1. Coro (Choral)**

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,  
 der du littst Marter, Angst und Spott,  
 für mich am Kreuz auch endlich starbst  
 und mir deins Vaters Huld erwarbst,  
 ich bitt durchs bittre Leiden dein:  
 Du wollst mir Sünder gnädig sein.

**11 2. Recitativo: Tenor**

Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzt  
 und wenn ein kalter Todesschweiß  
 die schon erstarrten Glieder netzt,  
 wenn meine Zunge nichts als nur durch  
     Seufzer spricht  
 und dieses Herze bricht:  
 Genug, dass da der Glaube weiß,  
 dass Jesus bei mir steht,  
 der mit Geduld zu seinem Leiden geht  
 und diesen schweren Weg auch mich geleitet  
 und mir die Ruhe zubereitet.

**12 3. Aria: Sopran**

Die Seele ruht in Jesu Händen,  
 wenn Erde diesen Leib bedeckt.  
     Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,  
     ich bin zum Sterben unerschrocken,  
     weil mich mein Jesus wieder weckt.

**1. Chorus (Chorale)**

Lord Jesus Christ, true man and God,  
 Thou, who didst bear torture, fear and scorn,  
 finally to die for me upon the cross  
 and win for me Thy father's grace,  
 by Thy bitter suffering I beg Thee:  
 have mercy on me for all my sins.

**2. Recitative**

When terror strikes at the final hour,  
 and when death's chill sweat  
 moistens my already rigid limbs,  
 when my tongue utters nothing  
     but sighs  
 and this heart breaks:  
 it is enough that faith knows  
 that Jesus stands by me,  
 who patiently draws near His passion  
 and leads me too along the arduous path  
 and prepares for me my resting place.

**3. Aria**

My soul is at rest in the hands of Jesus,  
 when earth shall cover this body.  
     Ah, call me soon, O funeral bells,  
     I am unafraid of dying,  
     for my Jesus shall wake me again.

**13 4. Recitativo ed Aria: Bass**

Wenn einstens die Posaunen schallen  
und wenn der Bau der Welt  
nebst denen Himmelfesten  
zerschmettert wird zerfallen,  
so denke mein, mein Gott, im Besten;  
wenn sich dein Knecht einst vors Gerichte stellt,  
da die Gedanken sich verklagen,  
so wollest du allein,  
o Jesu, mein Fürsprecher sein  
und meiner Seele tröstlich sagen:

Fürwahr, fürwahr, euch sage ich:  
Wenn Himmel und Erde im Feuer vergehen,  
so soll doch ein Gläubiger ewig bestehen.  
Er wird nicht kommen ins Gericht  
und den Tod ewig schmecken nicht.  
Nur halte dich,  
mein Kind, an mich:  
Ich breche mit starker und helfender Hand  
des Todes gewaltig geschlossenes Band.

**14 5. Choral**

Ach, Herr, vergib all unsre Schuld,  
hilf, dass wir warten mit Geduld,  
bis unser Stündlein kömmt herbei,  
auch unser Glaub stets wacker sei,  
dein'm Wort zu trauen festiglich,  
bis wir einschlafen seliglich.

*Text: Paul Eber (1, 5); anon. (2-4)*

**4. Recitative and Aria**

When one day the trumpets shall sound,  
and when the world  
along with heaven's foundation  
shall be shattered and sunk in ruin,  
then think on me, my God, in the best way possible;  
when one day Thy servant stands before the court,  
where even thoughts accuse me,  
then may it be Thy wish,  
O Jesus, to intercede for me  
and speak with comfort to my soul:

Verily, verily, I say to you:  
when heaven and earth perish in fire,  
believers shall survive forever.  
They shall not be judged  
and shall not taste eternal death.  
Just cling  
to me, my child:  
I break with my strong and helping hands  
the powerful bonds of encompassing death.

**5. Chorale**

Ah, Lord, forgive us all our guilt,  
help us with patience to wait  
until our hour of death shall come,  
and may our faith be ever firm,  
to trust steadfastly in Thy Word,  
till we fall asleep in bliss.

**15 1. Arioso: Bass e Recitativo: Alt**

Sehet!

Komm, schau doch, mein Sinn,  
wo geht dein Jesus hin?

Wir gehn hinauf

O harter Gang! hinauf?

O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!

Wie sauer wirst du müssen steigen!

gen Jerusalem.

Ach, gehe nicht!

Dein Kreuz ist dir schon zugericht',

wo du dich sollst zu Tode bluten;

hier sucht man Geißeln vor, dort bindt man Ruten;

die Bande warten dein;

ach, gehe selber nicht hinein!

Doch bliebest du zurücke stehen,

so müsst ich selbst nicht nach Jerusalem,

ach, leider in die Hölle gehen.

**16 2. Aria: Alt con Choral: Sopran**

Ich folge dir nach

Ich will hier bei dir stehen,

durch Speichel und Schmach;

verachte mich doch nicht!

am Kreuz will ich dich noch umfassen,

Von dir will ich nicht gehen,

bis dir dein Herze bricht.

dich lass ich nicht aus meiner Brust,

Wenn dein Haupt wird erblassen

im letzten Todesstoß,

**1. Arioso and Recitative**

Behold!

Come, behold, my heart,  
where does your Jesus go?

We go up

O cruel path! Up?

O monstrous mountain, that my sins display!

How tough will your ascent be!

to Jerusalem.

Ah, do not go!

The cross is already prepared for Thee,

where Thou must suffer bloody death;

here they look for scourges, there they bind rods;

the fetters await Thee;

ah, do not Thyself enter in!

But if Thou wert to remain behind,

I myself would not have to journey to Jerusalem,

ah! but regrettably to hell.

**2. Aria with Chorale**

I follow Thy path

I shall stand by Thee,

through spittle and shame;

do not despise me!

I shall embrace Thee once more on the cross,

I shall not leave Thy side,

until Thy heart breaks.

I shall not let Thee leave my breast,

When Thy head turns pale

upon death's final stroke,

und wenn du endlich scheiden musst,  
alsdenn will ich dich fassen,  
sollst du dein Grab in mir erlangen.  
in meinen Arm und Schoß.

**17 3. Recitativo: Tenor**

Nun will ich mich,  
mein Jesu, über dich  
in meinem Winkel grämen;  
die Welt mag immerhin  
den Gift der Wollust zu sich nehmen,  
ich labe mich an meinen Tränen  
und will mich eher nicht  
nach einer Freude sehnen,  
bis dich mein Angesicht  
wird in der Herrlichkeit erblicken,  
bis ich durch dich erlöset bin;  
da will ich mich mit dir erquicken.

**18 4. Aria: Bass**

Es ist vollbracht,  
das Leid ist alle,  
wir sind von unserm Sündenfalle  
in Gott gerecht gemacht.  
Nun will ich eilen  
und meinem Jesu Dank erteilen,  
Welt, gute Nacht!  
Es ist vollbracht!

and when Thou finally must part,  
even then shall I enfold Thee,  
Thou shalt find in me Thy tomb.  
in my arms' embrace.

**3. Recitative**

Now shall I,  
my Jesus, grieve  
for you in my retreat;  
the world might still consume  
the venom of voluptuousness,  
but I shall restore myself with weeping  
and shall not yearn  
for any pleasure,  
until my countenance  
has glimpsed Thee in Thy majesty,  
until I have been redeemed through Thee;  
then shall I find refreshment with Thee.

**4. Aria**

It is finished,  
the pain is over,  
from the Fall into sin we are now  
justly restored to God.  
Now shall I hasten  
and give my thanks to Jesus,  
world, good night!  
It is finished!

**19 5. Choral**

Jesu, deine Passion  
ist mir lauter Freude,  
deine Wunden, Kron und Hohn  
meines Herzens Weide;  
meine Seel auf Rosen geht,  
wenn ich dran gedenke,  
in dem Himmel eine Stätt  
mir deswegen schenke.

*Text: Luke 18:31 (1); Paul Gerhardt (2);  
Paul Stockmann (5); Picander (1, 3-4)*

**BWV 127: Appendix****20 Coro (Choral)**

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,  
der du littst Marter, Angst und Spott,  
für mich am Kreuz auch endlich starbst  
und mir deins Vaters Huld erwarbst,  
ich bitt durchs bittre Leiden dein:  
Du wollst mir Sünder gnädig sein.

**5. Chorale**

Jesus, Thy passion  
is unalloyed joy to me,  
Thy wounds, Thy crown and scorn  
are my heart's pasture;  
my soul walks on roses  
when I think of this:  
that Thou dost prepare  
a place in Heaven for me.

**BWV 127: Appendix****Chorus (Chorale)**

Lord Jesus Christ, true man and God,  
Thou, who didst bear torture, fear and scorn,  
finally to die for me on the cross  
and win for me Thy father's grace,  
by Thy bitter suffering I beg Thee:  
have mercy on me for all my sins.

## For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi

---

CD 2

Epistle Philippians 2:5-11 / 1 Corinthians 11:23-32 (Palm Sunday);

Isaiah 7:10-16 (Annunciation); Ephesians 5:1-9 (Oculi)

Gospel Matthew 21:1-9 (Palm Sunday); Luke 1:26-38 (Annunciation);

Luke 11:14-28 (Oculi)

---

**BWV 182**

**Himmelskönig, sei willkommen (1714/1724)**

(For Palm Sunday/Annunciation)

**1 1. Sonata**

**2 2. Coro**

Himmelskönig, sei willkommen,

lass auch uns dein Zion sein!

Komm herein,

du hast uns das Herz genommen.

**3 3. Recitativo: Bass**

Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben;  
deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

---

**BWV 182**

**King of Heaven, Thou art welcome**

**1. Sonata**

**2. Chorus**

King of heaven, Thou art welcome,

let us also be Thy Zion!

Enter in,

Thou hast won our hearts.

**3. Recitative**

Lo, I come: in the volume of the book it is written  
of me, I delight to do Thy will, O my God.

**4 4. Aria: Bass**

Starkes Lieben,  
das dich, großer Gottessohn,  
von dem Thron  
deiner Herrlichkeit getrieben,  
dass du dich zum Heil der Welt  
als ein Opfer vorgestellt,  
dass du dich mit Blut verschrieben.

**5 5. Aria: Alt**

Leget euch dem Heiland unter,  
Herzen, die ihr christlich seid!  
Tragt ein unbeflecktes Kleid  
eures Glaubens ihm entgegen,  
Leib und Leben und Vermögen  
sei dem König itzt geweiht.

**6 6. Aria: Tenor**

Jesu, lass durch Wohl und Weh  
mich auch mit dir ziehen!  
Schreit die Welt nur ‚Kreuzige!‘,  
so lass mich nicht fliehen,  
Herr, von deinem Kreuzpanier;  
Kron und Palmen find ich hier.

**7 7. Choral (Coro)**

Jesu, deine Passion  
ist mir lauter Freude,  
deine Wunden, Kron und Hohn  
meines Herzens Weide;  
meine Seel auf Rosen geht,  
wenn ich dran gedenke,  
in dem Himmel eine Stätt  
uns deswegen schenke.

**4. Aria**

It is your mighty love,  
O great Son of God,  
that has driven Thee  
from the throne of Thy majesty,  
and made Thee offer Thyself as a sacrifice,  
to save the world,  
and make a covenant with Thy blood.

**5. Aria**

Prostrate yourselves before the Saviour,  
hearts of all Christians!  
Clothe yourselves in a spotless robe  
of your faith, and go out to meet Him.  
May your body, your life and possessions  
be dedicated now to the King.

**6. Aria**

Jesus, let me follow Thee  
through weal and woe!  
Though the world shout ‘Crucify!’  
let me not abandon, Lord,  
the banner of Thy cross;  
crown and palm shall I find here.

**7. Chorale (Chorus)**

Jesus, Thy passion  
is unalloyed joy to me,  
Thy wounds, Thy crown and scorn  
are my heart’s pasture;  
my soul walks on roses  
when I think of this:  
that Thou dost prepare  
a place in Heaven for us.

### **8. Coro**

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,  
begleitet den König in Lieben und Leiden.  
Er gehet voran  
und öffnet die Bahn.

*Text: Salomo Franck (2, 4-6, 8); Psalm 40:7-8 (3);  
Paul Stockmann (7)*

---

#### **BWV 54**

**Widerstehe doch der Sünde (? 1714)**  
(For the Third Sunday in Lent (Oculi))

### **9 1. Aria: Alt**

Widerstehe doch der Sünde,  
sonst ergreift dich ihr Gift.  
Lass dich nicht den Satan blenden;  
denn die Gottes Ehre schänden  
trifft ein Fluch, der tödlich ist.

### **10 2. Recitativo: Alt**

Die Art verruchter Sünden  
ist zwar von außen wunderschön;  
allein man muss  
hernach mit Kummer und Verdruss  
viel Ungemach empfinden.  
Von außen ist sie Gold;  
doch, will man weiter gehn,  
so zeigt sich nur ein leerer Schatten  
und übertünchtes Grab.  
Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,

### **8. Chorus**

Let us thus enter joyful Salem,  
attend the King in love and sorrow.  
He leads the way  
and prepares the path.

---

#### **BWV 54**

**Stand firm against all sinning**

### **1. Aria**

Stand firm against all sinning,  
or its poison will possess you.  
Be not blinded by Satan;  
for those who violate God's majesty  
shall be felled by a deadly curse.

### **2. Recitative**

Vile sinning seems,  
in truth, outwardly wonderful;  
but one must  
thereafter, with sorrow and dismay,  
experience much misery.  
Outwardly sin is golden;  
but if one looks more closely,  
we see it is but an empty shadow,  
a whited sepulchre.  
It resembles Sodom's apples,

und die sich mit derselben gatten,  
gelangen nicht in Gottes Reich.  
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,  
das uns durch Leib und Seele fährt.

**11 3. Aria: Alt**

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,  
denn dieser hat sie aufgebracht;  
doch wenn man ihren schnöden Banden  
mit rechter Andacht widerstanden,  
hat sie sich gleich davongemacht.

*Text: Georg Christian Lehms*

---

**BWV 1**

**Wie schön leuchtet der Morgenstern (1725)**  
(For the Annunciation of the Blessed Virgin Mary)

**12 1. Coro (Choral)**

Wie schön leuchtet der Morgenstern  
voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,  
die süße Wurzel Jesse!  
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,  
mein König und mein Bräutigam,  
hast mir mein Herz besessen,  
lieblich,  
freundlich,  
schön und herrlich, groß und ehrlich,  
reich von Gaben,  
hoch und sehr prächtig erhaben.

and those who wed themselves to sin  
shall never dwell in God's realm.  
Sin is like a sharpened sword,  
that pierces us through body and soul.

**3. Aria**

Those who commit sin are of the devil,  
for he has invented sin,  
but if one resists his vile shackles  
with true devotion,  
sin will straightaway take flight.

---

**BWV 1**

**How beautifully gleams the morning star**

**1. Chorus**

How beautifully gleams the morning star,  
full of the Lord's mercy and truth,  
the sweet root of Jesse!  
Thou Son of David from Jacob's line,  
my King and my Bridegroom,  
hast taken possession of my heart,  
sweet,  
friendly,  
beautiful and glorious, great and honest,  
rich in gifts,  
highly and most splendidly sublime.

**13 2. Recitativo: Tenor**

Du wahrer Gottes und Marien Sohn,  
du König derer Auserwählten,  
wie süß ist uns dies Lebenswort,  
nach dem die ersten Väter schon  
so Jahr' als Tage zählten,  
das Gabriel mit Freuden dort  
in Bethlehem verheißen!  
O Süßigkeit, o Himmelsbrot,  
das weder Grab, Gefahr, noch Tod  
aus unsern Herzen reißen.

**14 3. Aria: Sopran**

Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,  
die nach euch verlangende gläubige Brust!  
Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe  
der brünstigsten Liebe  
und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

**15 4. Recitativo: Bass**

Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht  
rührt meine Seele nicht;  
ein Freudenschein ist mir von Gott entstanden,  
denn ein vollkommnes Gut,  
des Heilands Leib und Blut,  
ist zur Erquickung da.  
So muss uns ja  
der überreiche Segen,  
der uns von Ewigkeit bestimmt  
und unser Glaube zu sich nimmt,  
zum Dank und Preis bewegen.

**2. Recitative**

Thou true Son of God and Mary,  
thou King of the elect,  
how sweet to us is this Word of Life,  
by which the earliest patriarchs  
both years and days did number,  
which Gabriel with gladness there  
in Bethlehem promised!  
O sweet delight, O bread of heaven  
that neither grave nor peril nor death  
can sunder from our hearts.

**3. Aria**

Fill, ye heavenly divine flames,  
the faithful breast that longs for you!  
Our souls feel the strongest desires  
of most ardent love  
and savour on earth celestial joy.

**4. Recitative**

No earthly brilliance, no bodily light  
can ever stir my soul;  
a joyous ray has come to me from God,  
because a perfect treasure,  
the Saviour's Body and Blood,  
is there for our delight.  
Therefore  
the abundant bliss,  
destined for us since eternity,  
and which our faith now embraces,  
must move us to thanks and praise.

**16 5. Aria: Tenor**

Unser Mund und Ton der Saiten  
sollen dir  
für und für  
Dank und Opfer zubereiten.

Herz und Sinnen sind erhoben,  
lebenslang  
mit Gesang,  
großer König, dich zu loben.

**17 6. Choral**

Wie bin ich doch so herzlich froh,  
dass mein Schatz ist das A und O,  
der Anfang und das Ende;  
er wird mich doch zu seinem Preis  
aufnehmen in das Paradeis,  
des klopfe ich in die Hände.

Amen!

Amen!

Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange,  
deiner wart ich mit Verlangen.

*Text: Philipp Nicolai (1, 6); anon. (2-5)*

**5. Aria**

Our mouths and the sound of strings  
shall prepare for Thee  
for ever and ever  
thanks and offerings.

Heart and spirits are uplifted  
all our life  
with song,  
great King, to praise Thee.

**6. Chorale**

How truly glad I am  
that my treasure is the A and O,  
the beginning and the end;  
He shall, for His praise,  
receive me in Paradise,  
for which I clap my hands.

Amen!

Amen!

Come, O lovely crown of joy, tarry not,  
I wait for Thee with longing.

*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](http://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  
Gardiner



Bach Cantatas Vol 19: Greenwich/Romsey

For the Second Sunday after Epiphany

BWV 155 / 3 / 13

For the Fourth Sunday after Epiphany

BWV 26 / 81 / 14 / 227

Bach Cantatas  
Gardiner



Bach Cantatas Vol 24: Altenburg/Warwick

For the Third Sunday after Easter

BWV 12 / 103 / 146

For the Fourth Sunday after Easter

BWV 166 / 108 / 117

Bach Cantatas  
Gardiner



**For further information, to join the mailing list  
and to buy online, visit [www.solideogloria.co.uk](http://www.solideogloria.co.uk)**

Nathalie Stutzmann *alto*

'My life has always revolved around Bach. I have loved his keyboard works since I was a child, and I never start piano practice without a piece of Bach. I started a Bach society. The pen I am writing this with is a special edition Mont Blanc with Bach's face on the nib and his signature on the top. And had my dog been male, I'd certainly have called her Johann Sebastian!

Seriously, Bach is a source of constant wonder, and absolutely vital to me. He brings joy, comfort and the necessary consolation to every human being, and once you penetrate his musical universe it becomes a sort of drug, a daily fix for the soul. It is difficult to express just how happy I was when John Eliot Gardiner asked me to take part in the Bach Cantata Pilgrimage. The idea of celebrating Bach for an entire year seemed miraculous – a year of living with that sublime music, of performing it in magical locations steeped in history, of moving from the grand auditorium of the Concertgebouw in Amsterdam to those little churches buried in the English countryside and moreover, as for the cantata *Widerstehe doch der Sünde* on this recording, to sing in the glorious church of Walpole St Peter in the presence of the Prince of Wales, who had come to our concert from his home nearby. Taking part in this unforgettable experience with a wonderful group of musicians and a unique conductor was quite simply a dream, a profoundly enriching experience that will always be with me.'

Johann Sebastian Bach 1685 -1750  
Cantatas Vol 21: Cambridge/Walpole St Peter

CD 1 74:50 For Quinquagesima

---

Jesus nahm zu sich die Zwölfe BWV 22  
Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23  
Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127  
Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159

Ruth Holton *soprano*, Claudia Schubert *alto*  
James Oxley *tenor*, Peter Harvey *bass*

CD 2 60:14 For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi

---

Himmelskönig, sei willkommen BWV 182  
Widerstehe doch der Sünde BWV 54  
Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1

Malin Hartelius *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*  
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage  
King's College Chapel, Cambridge, 5 March 2000  
Walpole St Peter, Norfolk, 26 March 2000



Soli Deo Gloria

---

Volume 21 SDG 118  
© 2006 Monteverdi Productions Ltd  
© 2006 Monteverdi Productions Ltd  
www.solideogloria.co.uk  
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel  
Manufactured in Italy LC13772

