

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 67:39 **For Whit Sunday**

1-7	18:31	Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! BWV 172
8-12	11:38	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I BWV 59
13-20	20:34	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II BWV 74
21-25	16:45	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34

Lisa Larsson *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*
Derek Lee Ragin *alto*, Christoph Genz *tenor*
Panajotis Iconomou *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Holy Trinity, Long Melford, 11 June 2000

The Monteverdi Choir
Sopranos
Suzanne Flowers
Gillian Keith
Emma Preston-Dunlop
Katharine Fuge
Elisabeth Priday
Rachel Wheatley

Altos
Elinor Carter
Mark Chambers
Angus Davidson
Charles Humphries

Tenors
Peter Butterfield
Rory O'Connor
Paul Tindall
Nicolas Robertson

Basses
Julian Clarkson
Charles Pott
Robert Evans
Michael McCarthy

The English
Baroque Soloists

First Violins
Kati Debretzeni
Penelope Spencer
Sarah Bealby-Wright
Matthew Truscott
Deirdre Ward

Second Violins
Lucy Howard
Rebecca Livermore
Desmond Heath
Stephen Jones

Violas
Annette Isserlis
Kate Heller
Penelope Veryard
Pamela Cresswell

Cellos
David Watkin
Ruth Alford

Double Bass
Cecelia Bruggemeyer

Flutes
Marten Root
Rachel Beckett

Oboes
Michael Niesemann
James Eastaway
Mark Baigent

Bassoon
Ursula Leveaux

Trumpets
Mark Bennett
Michael Harrison
Paul Sharp

Timpani
David Corkhill

Harpichord
Silas John Standage

Organ
Howard Moody

The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

The Monteverdi Choir	The English	<i>Flutes</i>
<i>Sopranos</i>	Baroque Soloists	Marten Root
Suzanne Flowers	<i>First Violins</i>	Rachel Beckett
Gillian Keith	Kati Debretzeni	<i>Oboes</i>
Emma Preston-Dunlop	Penelope Spencer	Michael Niesemann
Katharine Fuge	Sarah Bealby-Wright	James Eastaway
Elisabeth Priday	Matthew Truscott	Mark Baigent
Rachel Wheatley	Deirdre Ward	<i>Bassoon</i>
<i>Altos</i>	<i>Second Violins</i>	Ursula Leveaux
Elinor Carter	Lucy Howard	<i>Horns</i>
Mark Chambers	Rebecca Livermore	Roger Montgomery
Angus Davidson	Desmond Heath	Gavin Edwards
Charles Humphries	Stephen Jones	<i>Cornetto</i>
<i>Tenors</i>	<i>Violas</i>	Michael Harrison
Peter Butterfield	Annette Isserlis	<i>Sackbuts</i>
Rory O'Connor	Kate Heller	Adam Woolf <i>alto</i>
Paul Tindall	Penelope Veryard	Abigail Newman <i>tenor</i>
Nicolas Robertson	Pamela Cresswell	Stephen Saunders <i>bass</i>
<i>Basses</i>	<i>Cellos</i>	<i>Harpichord</i>
Julian Clarkson	David Watkin	Silas John Standage
Charles Pott	Ruth Alford	<i>Organ</i>
Robert Evans	Lynden Cranham	Howard Moody
Michael McCarthy	Marilyn Sansom	
	<i>Double Bass</i>	
	Cecelia Bruggemeyer	

CD 2 47:58 **For Whit Monday**

1-6 12:58 Erhöhtes Fleisch und Blut BWV 173
 7-11 13:45 Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68
 12-16 21:01 Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte BWV 174

Lisa Larsson *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*
 Christoph Genz *tenor*, Panajotis Iconomou *bass*

The Monteverdi Choir
 The English Baroque Soloists
 John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
 Holy Trinity, Long Melford, 12 June 2000

The Bach Cantata Pilgrimage

Patron

His Royal Highness,
The Prince of Wales

Principal Donors

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

Donors

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

Corporate Sponsors

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

Charitable Foundations and Public Funds

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

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

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

The Recordings

The release of the Bach Cantata Pilgrimage recordings has been made possible by financial and other support from His Royal Highness the Prince of Wales, Countess Yoko Ceschina, Mr Kevin Lavery, The 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 172 was endowed by Mrs Julia Chappell
Cantata BWV 34 was endowed by Ms Lori McPoland
Mr Roger Dubois

Recorded live at Holy Trinity, Long Melford, on 11 & 12 June 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineer:
Jean-Marie Geijsen (Polyhymnia)
Recording engineers:
Carl Schuurbiers (Polyhymnia),
Mario Nozza (Eurosound)
Tape editors: Sebastian Stein
(CD1), Ientje Mooij (CD2)
Edition by Reinhold Kubik
published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer:
Isabella de Sabata

Cover: Red Boy, Bombay, India
© Steve McCurry/
Magnum Photos
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest
(p.6); David Hamand (pp.8, 13, 29)
Übersetzung: Gudrun Meier

The cantatas for Whit Sunday, BWV 34, 59, 74 and 172, were recorded by kind permission of Deutsche Grammophon Gesellschaft

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

www.solideogloria.co.uk


Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750

Cantatas Vol 26: Long Melford

CD 1 67:39 For Whit Sunday

18:31 Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! BWV 172

- 1 (3:25) 1. *Coro* Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
- 2 (0:52) 2. *Recitativo: Bass* Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
- 3 (2:06) 3. *Aria: Bass* Heiligste Dreieinigkeit
- 4 (4:54) 4. *Aria: Tenor* O Seelenparadies
- 5 (4:42) 5. *Aria (Duetto) con Choral: Sopran, Alt*
Komm, lass mich nicht länger warten
- 6 (1:09) 6. *Choral* Von Gott kömmt mir ein Freudenschein
- 7 (1:21) 7. *Coro* Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!

11:38 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I BWV 59

- 8 (3:21) 1. *Duetto: Sopran, Bass* Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
- 9 (1:52) 2. *Recitativo: Sopran* O, was sind das für Ehren
- 10 (1:43) 3. *Choral* Komm, Heiliger Geist, Herre Gott
- 11 (2:59) 4. *Aria: Bass* Die Welt mit allen Königreichen
- 12 (1:41) 5. *Choral* Du heilige Brunst, süßer Trost

20:34 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II BWV 74

- 13 (3:12) 1. *Coro* Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
- 14 (3:01) 2. *Aria: Sopran* Komm, komm, mein Herze steht dir offen
- 15 (0:33) 3. *Recitativo: Alt* Die Wohnung ist bereit
- 16 (2:48) 4. *Aria: Bass* Ich gehe hin und komme wieder zu euch
- 17 (4:33) 5. *Aria: Tenor* Kommt, eilet, stimmet Sait und Lieder
- 18 (0:26) 6. *Recitativo: Bass* Es ist nichts Verdammliches
- 19 (5:01) 7. *Aria: Alt* Nichts kann mich erretten
- 20 (0:56) 8. *Choral* Kein Menschenkind hier auf der Erd

16:45 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34

- 21 (6:53) 1. *Coro* O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe
- 22 (0:41) 2. *Recitativo: Tenor* Herr, unsre Herzen halten dir
- 23 (6:38) 3. *Aria: Alt* Wohl euch, ihr auserwählten Seelen
- 24 (0:32) 4. *Recitativo: Bass* Erwählt sich Gott die heiligen Hütten
- 25 (1:58) 5. *Coro* Friede über Israel

CD 2 47:58 For Whit Monday

12:58 Erhöhtes Fleisch und Blut BWV 173

- 1 (0:34) 1. *Recitativo: Tenor* Erhöhtes Fleisch und Blut
- 2 (3:19) 2. *Aria: Tenor* Ein geheiligtes Gemüte
- 3 (1:22) 3. *Aria: Alt* Gott will, o ihr Menschenkinder
- 4 (3:52) 4. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* So hat Gott die Welt geliebt
- 5 (1:28) 5. *Recitativo (Duetto): Sopran, Tenor* Unendlichster,
den man doch Vater nennt
- 6 (2:20) 6. *Coro* Rühre, Höchster, unsern Geist

13:45 Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68

- 7 (5:02) 1. *Coro (Choral)* Also hat Gott die Welt geliebt
- 8 (2:55) 2. *Aria: Sopran* Mein gläubiges Herze
- 9 (0:42) 3. *Recitativo: Bass* Ich bin mit Petro nicht vermessen
- 10 (2:58) 4. *Aria: Bass* Du bist geboren mir zugute
- 11 (2:05) 5. *Coro* Wer an ihn gläubet

21:01 Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte BWV 174

- 12 (5:26) 1. *Sinfonia*
- 13 (8:59) 2. *Aria: Alt* Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte
- 14 (1:07) 3. *Recitativo: Tenor* O Liebe, welcher keine gleich!
- 15 (3:32) 4. *Aria: Bass* Greifet zu
- 16 (1:55) 5. *Choral* Herzlich lieb hab ich dich, o Herr



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 Whit Sunday



Holy Trinity, Long Melford

At this point in the year the festivals come thick and fast. We're at the finish of one of the most intensive week's rehearsals so far, preparing all nine of Bach's surviving Pentecostal cantatas. It has driven home to me how in the Lutheran church year Whitsuntide was the equal of Christmas and Easter, each feast celebrated on three consecutive days, representing not just an immense creative effort by Bach but a colossal work-load for him and for his musicians.

From London we're now heading for Long Melford in Suffolk, which boasts one of the most ravishing and opulent of late-Perpendicular churches, built at the height of the English wool trade in the late fifteenth century. Pentecost is the culmination of those 'great fifty days' which follow the Resurrection, a watershed

marking the completion of Jesus' work on earth and the coming of the Holy Spirit. I find it very appealing that it was originally an agricultural festival, the descendant of one of those Canaanite feasts the Israelites took over when they arrived in the promised land. So that when St Paul speaks of Christ as 'the firstfruits' (I Corinthians 15:20 & 23) he seems to be making a conscious allusion to the Jewish feast of *Shabuoth*, when the first fruits to be harvested were offered at Pentecost. Of course harvest takes place a couple of months later in Saxony (and Suffolk) than in Palestine, but this is nevertheless a time of increasing light and promise, an apt moment for the church to reflect on the implications of Jesus' incarnation and the renewal of the ancient Covenant. Luther, following his favourite Gospel writer St John, latches on to the idea of the Holy Spirit bringing a new life to humankind, the product of the 'indwelling' of Father and Son with the faithful which allows for a life of love and brotherhood and a means to 'overcome' the world.

I'm finding through this year-long exploration of his cantatas in their seasonal context that Bach often brings to the surface pre-Christian aspects and forgotten connections which mirror the turning of the agricultural year. Now at the approach to midsummer he comes up with music of unalloyed optimism and exuberance in celebration of the first gifts of newly-awakened nature, as well as the miraculous ignition of the divine Pentecostal spark which allows human beings to communicate across the language barrier. Much the earliest of the four cantatas for this day, BWV 172 **Erschallet, ihr Lieder, erklinget ihr Saiten!** was composed in Weimar in 1714, just two weeks

after Bach's promotion as court *Konzertmeister*. Evidently it is a work which he particularly valued, reviving and retouching it once in Cöthen (possibly) and three times in Leipzig, and setting a pattern for his later approaches to the Pentecostal theme.

In the absence of the autograph score we chose to adopt the version in D major used for the first of the three Leipzig performances on 28 May 1724. Its opening movement is sunny and ebullient, the ensemble divided into three 'choirs', one of trumpets, one of strings (with a bassoon as its bass) and the third comprising a four-voiced chorus. With no high woodwind instruments the textures are unusually open and there is a marvellous sustained surge as the voices twice pause on a seventh chord to convey the 'happiest hours'. For the middle section, in which the trumpets fall silent, Bach fashions an engaging piece of imitative polyphony, a fugue with no true counter-subject, the vocal entries placed at a distance of 3, 2, 3 and 2 bars. Twice he builds up an intricate web of sounds – a four-fold *stretto* stretched across the barlines – conjuring before us the elegant tracery of those 'temples' which God promises to make of our souls.

Jesus' valedictory words from the Gospel of the day (John 14:23) are set in recitative for bass (No.2), leading to an aria which is in effect a fanfare for the Holy Trinity: three trumpets, a tripartite form, a theme moving in steps of a third and a triple address to the 'mighty God of honour', all highly appropriate in this glorious church dedicated to the Trinity with its circular 'rabbit' window, three of them forming a triangle as the left ear of each serves as the right ear of its neighbour. It is also a dazzling showpiece

for the principal trumpet, required to negotiate 45 consecutive demi-semiquavers (three times, of course) and at speed. If this was intended to represent the 'rushing mighty wind' or the 'cloven tongues like as of fire' described in the Epistle for the day (Acts 2:1-13), the textual allusion to Pentecost is even stronger in the delicate tenor aria which follows, a dreamy evocation of 'a paradise of souls through which God's spirit breathes' generated by a seamless gentle melody for unison violins and violas with no apparent gravitational pull. In contrast to the Pentecostal rushing wind, here we sense the moment when God 'breathed into Adam's nostrils the breath of life'. Again, Trinitarian symbols are present: a three-part form, triple metre, an arpeggiated bass line rising by thirds and a three-fold reiteration of a waving figure to convey God's creative breath.

From its festive 'public' opening chorus the tone of this cantata grows gradually more personal, each successive movement defining stages (marked by a downward modulation by thirds) in the evolving relationship of God with man and of the Holy Spirit dwelling within and guiding the believer's soul. The Comforter announced by the tenor now converses with the soul and their dialogue (No.5), couched in overtly erotic/Pietistic language, is a musical allegory of the 'indwelling' and guiding of the believer's spirit within. It is a highly ornate and sensual piece, the two voices entwined over an ostinato-like cello obbligato to which Bach adds a fourth voice, an oboe playing an embellished version of the Whitsun chorale 'Komm, heiliger Geist'. So embedded is it in the texture, interlaced with the two singers' lines and transfigured by Bach's *fioriture*, that only the most

wide-awake listener would have been able to pick it out and recognise it. Yet for all its apparent complexity – the filigree part-writing and the ornament-encrusted chorale tune – the duet is structurally fairly straightforward (tripartite, of course!). First comes an appeal to the ‘gentle breeze of heaven’, then a modulation to the dominant minor, once for the sealing of this union with the ‘kiss of grace’ and once more for the third section marking its consummation, ‘I am yours, and you are mine’. The cantata concludes with the fourth verse of Nicolai’s rousing hymn, ‘Wie schön leuchtet der Morgenstern’, with a soaring first violin *fauxbourdon*, and finally a return of the opening chorus.

There is an intriguing biographical wrinkle connected to the origins of Bach’s second Pentecostal cantata BWV 59 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I**. In one of his frequent letters of complaint to the Saxon king, Bach claimed that he ‘entered upon my university functions [in Leipzig] at Whit Sunday 1723’. Now Alfred Dürr states categorically that the cantata’s autograph was written for Whit Sunday 1723 at the latest, although the surviving performing parts date from the following year. It seems as though it may have been assembled by Bach, drawing on some earlier material, before he left Cöthen. Did Bach then actually announce himself to his Leipzig public on this important day, performing this four-movement cantata at the university church on Whit Sunday 1723 (16 May), two weeks before his reported arrival in the city, or was it a plan which simply failed to materialise? One can read into its restricted instrumentation (no woodwind or third trumpet), its solo allocation limited to soprano

and bass and the lack of a final chorale, a tactical adjustment to the modest capabilities of the university forces available. As so often Bach proves the truth of Goethe’s saying, ‘In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister’ – in Alfred Dürr’s words, that he was ‘a master even in limitation’.

The opening movement is a delight in its synthesis of Italian chamber duet and festive instrumentation, yet tactfully restrained. Four times the biblical motto is given in canon for the two singers, then a fifth and last time homophonically in parallel sixths, a cue for the instruments to let rip at last and add majesty to the Saviour’s words in an exuberant postlude. The string-accompanied recitative for soprano is stylistically of a piece with several that Bach wrote in his Weimar years, culminating with a wistful *arioso* prayer that ‘each of us should love Him’. The placement of a chorale at this point (No.3) is a little odd, yet as an appeal to the Holy Spirit for grace, utterly appropriate. This is Luther’s Pentecostal hymn of 1524 which, as a result of the independent parts which Bach provides for the viola and second violin, sounds deceptively opulent and full-textured. The closing aria for bass with violin obbligato again focuses on the ‘indwelling’ of God in the human heart through love and the Holy Spirit. Is this really the end? The inscription ‘Chorale segue’ leaves us without any clear directive as to what Bach intended. A repeat of the previous chorale underlaid with the third stanza of Luther’s hymn seems a plausible solution.

In 1725 Bach returned to the same music, but this time (BWV 74 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II**), to a new text by Christiane Mariane von Ziegler. The chamber-like textures of the opening duet

in BWV 59 are now expanded into a full-scale tableau for chorus and orchestra by the addition of three oboes and a third trumpet suggestive of Trinitarian symbolism. Such is the alchemy of Bach's reworking that with minimal alteration to the substance of the music itself the overall mood is subtly different. Despite Gillies Whittaker shaking his head at the way Bach adapts the bass and violin aria in BWV 59 for soprano and oboe da caccia to a new text – 'an extraordinary lapse... fitted with little consideration for congruity' – it seems on the contrary to fit its new ecstatic words rather better than before!

Overall BWV 74 is a good deal more sophisticated in structure and theological nuance than the earlier two cantatas. Ziegler takes as her basis all nine verses of the Gospel and constructs her text on three main themes: the paramount need for love, and the need to be in a state of readiness to receive the spirit (Nos 1-3); Jesus' announcement of his Ascension and return, and its joyful implications for humankind (Nos 4 & 5); and his triumph over Satan, freeing the believer from condemnation. She turns to St Paul (Romans 8:1) for a motto to introduce this final segment, one that emphasises the life-giving spirit of Christ in freeing mankind from the law of sin and death. Bach mirrors her scheme, dividing his cantata into three clearly-defined tonal areas: a descent to the flat side of the home key (C major) to the sub-dominant, F, for the first aria, and to the supertonic, D minor, for the following recitative, then a rise upwards through E minor (No.4) to the dominant, G major (No.5) before an affirmative return to the tonic for the victory over Satan (No.7) and the final chorale in its relative minor.

Two of the arias stand out from the rest in this grand eight-movement cantata. The first is for tenor and strings, 'Kommt, eilet, stimmet' (No.5), with melismatic chains for both singer and first violins, and engaging hide-and-seek exchanges for the line 'though He leaves, He shall return'. Bach is clearly roused by the imagery of Satan attempting to curse and obstruct the believer, and introduces extreme modulations, far-flung arpeggios and jangling cross-accents before ushering in an extended *da capo* return of the main theme to which the tenor adds his own embellishments to the 'eilet' motif in the violins.

More outrageous still in its graphic depiction of Hell is the alto aria 'Nichts kann mich erretten' (No.7). Bach seems determined to convey to his listeners with stark realism the image of hellish chains being rattled. Accordingly he sets up 'battle' exchanges between the three oboes and the strings, assigning a violin solo to execute fiendish *bariolage*, with the lowest arpeggiated note falling not on, but just after, the beat. The effect is both disjointed and wonderfully invigorating. Soon the vocal line embarks on arpeggios that appear trapped within the vehement dialectic, as though it were trying to work itself free from the diabolical shackles. At times this search for belief is plaintive, with cross-accented phrases reinforced by the oboe and solo violin against a menacing thud of repeated semiquavers. In the 'B' section victory seems assured and the singer 'laughs at Hell's anger' against huge smashing chords by the winds and strings in triple and quadruple stoppings. The gloating comprises tripletised melismas and a descent of an octave-and-a-half before the *da capo*. Unapologetically, Bach draws on techniques

borrowed from the opera house, though not gratuitously: they serve an impeccable theological purpose and the results must have been vastly entertaining to a theatrically-deprived audience.

An exceptionally late work dating from 1746/7, BWV 34 **O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe** began life as a wedding cantata whose references to 'heavenly flames' enabled Bach to re-adapt it easily as a cantata for Whitsun. Despite its origins this is a superb work from start to finish, and one in which Bach's use of trumpets and drums is markedly different from that in the other Whitsun cantatas. In the opening chorus the timpani trills crackle with fiery energy and the trumpets build up a storm. But then Bach releases the pent-up energy with a wonderfully frivolous descending arpeggio in the first trumpet. The chorus enters, the basses holding a top D for most of five bars to symbolise the 'eternal', the other three parts aglitter with 'fiery' embellishments. For the 'source of love' Bach superimposes two serene, intertwining lyrical lines over a 'sprung'-articulated bass line. Then the trumpets and drums return, precipitating a cross-beat homophonic passage for the choir, 'kindle our hearts and consecrate them'. Now the whole sequence is developed in the dominant while the image of flickering flames, the semiquaver *moto perpetuo*, is passed from violas to violins with periodic reinforcement by oboes and trumpets, the lyrical 'source of love' dialogue increasing in ecstatic expression. This is in effect one huge *da capo* movement, the 'B' section being given over to dance-like vocal pairings – 'Let heavenly flames flare and pierce them'. In performance it generates

colossal energy and elation, as satisfying a choral overture as ever Bach wrote.

And what's to come does not disappoint. A brief, high-lying tenor recitative leads to an exquisite pastoral tableau, an alto aria with muted strings and two flutes – 'Happy are you, you chosen souls'. This is an idyll inspired by the story of Jacob and Rachel, and may have had deeper personal significance to Bach than we can fathom today. But we can relish the tender sensuousness of the pastoral writing, the pairings of thirds and sixths, the blending of flutes and muted strings, and the satisfying textures and calm enchantment disturbed only momentarily by modulation. I've conducted the piece many times, with many fine mezzo-contraltos (including Anna Reynolds), but on this occasion Nathalie Stutzmann seemed to me to catch the French nostalgic tug of this aria to perfection.

An innocuous-sounding bass recitative (No.4) catches fire at the words 'The Lord pronounces on His hallowed house / these words of blessing'. Like some Old Testament prophet the bass enjoins the whole ensemble to declaim verse 6 of Psalm 128, 'Peace upon Israel', in two slow bars reminiscent of and equivalent in grandeur to the opening exordium to the *B minor Mass*. Abruptly a typhoon of an orchestral finale is unleashed with off-beat D major scales, drawing the chorus to follow in its wake with 'thanks to the Almighty's wondrous hands'. There is an extended stretch of thrilling orchestra writing before the choir returns to the 'Peace upon Israel' theme, this time within the Allegro pulse, with a final shout of joy from the sopranos on a top B bringing this irresistible Whit Sunday cantata to a glorious conclusion.

Cantatas for Whit Monday



Holy Trinity, Long Melford

It puzzles me why scholars get so hot under the collar about Bach's self-borrowings, as though there were something innately shoddy about the practice. You'd have thought that Handel, with his habit of plagiarising other men's themes as starter fuel when the muse refused to co-operate, would have presented a far juicier target. It so happens that all three of Bach's surviving Leipzig cantatas for Whit Monday originated to a greater or lesser extent in secular music he had composed a few years earlier for the Weimar and Cöthen courts – and are none the worse for that! For although he is alert to the theological emphasis on the basic disparity between God and humankind, especially at this time of year, which refers back to the miracle of God's choice

of the human heart as His dwelling place, Bach could express homage to a prince and homage to God in essentially the same way. Music – *his* music – was there to bridge the divide between worldly and divine glory. Each ruler exerted unquestioned authority in his own sphere. That was a basic tenet of Lutheranism and one that Bach, whose nomination as *Thomaskantor* in Leipzig was primarily due to the intervention of the Absolutist party in the town council, readily endorsed.

So, a birthday encomium written in 1717 for his musically-minded prince, Leopold of Anhalt-Cöthen, came to be performed in Leipzig as a church cantata, in all probability on 29 May 1724, with a minimum of fuss and readjustment. Unfortunately no score or parts have survived for BWV 173 **Erhöhtes Fleisch und Blut**, but one wonders whether, like yesterday's BWV 59, it wasn't assembled ahead of Bach's arrival in Leipzig in the expectation of performance at Pentecost in 1723, its solo writing restricted to soprano and bass – as with its secular model (BWV 173a), and indeed BWV 59. The version we performed follows the fair copy Bach commissioned for a revival c.1728. Here the two solo voices become four and the final duet is expanded as a chorus (No.6).

It is easy to empathise with Bach in valuing occasional music of this quality that was far too good to be jettisoned, especially when the pressure was on and a new cantata required for three consecutive days during the Whit festival. As with much of Bach's Cöthen music, four of this cantata's six movements are dance-inspired and dance-derived, while the other two (the recitatives Nos 1 & 5) are adapted, perhaps by Bach himself, from regular verse

structures that cannot have been penned with recitative setting in mind. Taking his cue from St John's Gospel for the day (3:16-21), which begins with the words 'God so loved the world', Bach alters 'most illustrious Leopold' ('Durchlauchtster Leopold') to 'Exalted flesh and blood' ('Erhöhtes Fleisch und Blut'), retaining the metre but substantially changing the melodic line and entering these modifications into his old score. For the rest his task was a lot easier: deleting mention of Leopold and weaving in references to the Epistle (Acts 10:42-48), the descent of the Holy Spirit to the Gentiles and the gratitude this implies (in Nos 2, 3 & 6). His cleverest and most radical change comes in the duet (No.4) where the reference to Leopold's 'purple cloak', in the shelter of which his citizens find 'joy after pain', is changed to 'God so loved the world', both texts culminating with the equally apt words 'that we might enjoy his gifts of grace / which flow like abundant streams'. This is the cantata's most original number, an innocent-sounding minuet in G for strings in crotchet movement providing a theme for bass (strophe 1), then moving into quavers and modulating upwards through a circle of fifths to D, picking up a pair of flutes and on its way switching to soprano (strophe 2), then blossoming into a semiquaver *moto perpetuo* for the first violins and notching up into A major for a final duet. The closing chorus is also a minuet, though of a very different character, its vocal parts increased from two to four.

A year later Bach turned again to Christiane Mariane von Ziegler, nine of whose texts he had perhaps commissioned in 1724 but had been unable to set to music on schedule because of the huge

unforeseen effort spent in completing the *St John Passion* by Good Friday of that year. He was now in a position to complete an ambitious design for the Sundays leading up to Trinity Sunday, based on biblical mottos and featuring the Gospel of St John. Invariably his settings of John's words are full of purpose, never more so than in the final chorus of BWV 68 **Also hat Gott die Welt geliebt** when, in place of a chorale, John postulates the chilling choice between salvation or judgement in the present life: 'he that believeth on Him is not condemned: but he that believeth not is condemned already' (John 3:18). Bach's setting is equally uncompromising: a double fugue whose two subjects describe the twin alternatives, the voices doubled by archaic brass instruments, a cornetto and three trombones. His contrapuntal working-out is full of disciplined energy and invention, but the way it ends seems designed to give a sharp jolt to the congregation. Abruptly he assigns the first subject to a new text – 'because he hath not believed in the name of the only begotten Son of God' – once loud, once soft. The second day of Pentecost may have been a time of rejoicing, celebrating the relief brought by the Holy Spirit (and that indeed is the tenor of the cantata's earlier movements), but in postulating this bald division of the world into believers and sceptics, Bach left the congregation with food for thought.

Beginning with this trenchant biblical motto and ending with the lyrical and wistful chorale that is its first movement, it almost seems as if the cantata were composed back-to-front. Its tonal design inscribes an arc rising by thirds through its first four movements, d, F, a, C, before returning to d. On the

page, Bach's opening chorus looks deceptively simple, but one needs to be sensitive to its rhythmical ebb and flow and vigilant both in articulating its lilting *siciliano* pulse and to questions of balance: the soprano line is often uncomfortably low, even when doubled, as here, by a cornetto, helping Vopelius' tune, reshaped and embellished by Bach, to stand out above the lyrical surrounding textures.

Ziegler's poetic contributions needed to be fitted to two pre-existing movements (Nos 2 & 4), both festive in character, borrowed and painstakingly adapted by Bach from his 'Hunt' cantata (BWV 208) composed in Weimar for the birthday of the Duke of Saxe-Weissenfels. First comes that wonderful old war-horse, the soprano aria 'Mein gläubiges Herze', known to all English singers as 'My heart ever-faithful', surely one of Bach's most refreshing and unbuttoned expressions of melodic joy and high spirits. In its original secular form the leaping dance-like bass mirrors the annual *transhumance*, the sheep gambolling as they are turned out to pasture. In Long Melford's magnificent parish church, built on the rich proceeds of the medieval wool trade, I kept recalling the song's original lines: 'while the herds, thick with wool / are driven joyfully / through these fields, famed for far around'. The continuo line is now allocated to a five-string *violoncello piccolo*, an instrument Bach often associated at this time of year with Jesus' presence in the physical world – his second incarnation, as it were, within the believer's heart. On the last page of the manuscript he appended an instrumental coda, adding an oboe and violin to the cello and its continuo, and lasting nearly three-quarters of the length of the remainder, almost as if

the singer's words were inadequate to express the full joy at the coming of the Holy Spirit. In the second of the arias Bach succeeds in fitting Ziegler's paraphrase of verse 17 of John's Gospel to music he previously assigned to Pan, the god of woods and shepherds, who 'makes the land so happy / that forest and field and all things live and laugh'. The retention of a trio of pastoral oboes is the key to the grafting process by which Bach externalises the message of joy caused by Jesus' presence on earth.

Bach's motives for incorporating and expanding on the first movement of his third Brandenburg concerto as the prelude to his final cantata for Whit Monday had nothing to do with pressure of time. In taking over as director of the city's Collegium Musicum in 1729 he was surely seeking to sidestep the irksome hierarchy of the school system at St Thomas', which had caused him so much grief during the past six years. With this core group of qualified instrumentalists newly available to him, and not subject to municipal regulation, he was understandably keen to demonstrate their qualities, not merely in Zimmermann's café gardens on Wednesday afternoons but in the main forum of the town, his own stamping ground, the *Thomaskirche* on a Sunday morning. Bach's cantata BWV 174 **Ich liebe den Höchsten** is based on a text from Picander's cycle of 1728. He seems to have instructed his copyist to transfer the original Brandenburg lines for nine solo strings (three each of violins, violas and cellos) into the new score. These now become a *concertino* group set against a brand new independent *ripieno* ensemble comprising two horns, three oboes and four doubling string parts.

These he composed straight into score. Even with one instrument per part, and the addition of violone, bassoon and keyboard continuo, suddenly he had available a band of over twenty players – hardly an inconsiderable phalanx, and one which provided a new-minted sheen and force to the original concerto movement, its colours and rhythms even sharper than before. What a wonderful way of opening the celebrations to this Whit Monday feast!

The potential impact in church of that living bombardment of instrumental sounds more usually associated with Zimmermann's café put me in mind of Thomas Hardy's description in *Life's Little Ironies* of the clerical uproar and indignation when the Dorset village choir-band, exhausted by too many Christmas gigs and fuelled against the cold with hot brandy, fell sound asleep during the long sermon. Waking suddenly, instead of striking up the evening hymn, they launched into 'The Devil among the tailors', according to Hardy 'the favourite jig of our neighbourhood at that time.'

The extraordinary thing is that Bach manages to balance this impressive opening with an aria of (almost) equivalent dimensions, a warm, pastoral number of impressive serenity for alto with two oboes, in which at one point he compresses his material in a way one normally associates with Beethoven. The triple division of the upper strings derived from the original Brandenburg concerto is preserved in the accompanied tenor recitative (No.3) and in a second aria for bass, which establishes the firmness of faith in forthright terms: salvation is available to all to 'seize' and 'grasp' it. Perhaps only a chorale packing the emotional punch of Schalling's 'Herzlich lieb hab

ich dich, o Herr', which ends the *St John Passion* so movingly, was adequate to conclude this remarkable cantata, marking Bach's liberation from the shackles of self-imposed weekly cantata composition.

© 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 Stimmtton (A = 415) entscheiden, weshalb die frühen Weimarer Kantaten, die den hohen Orgelton zugrunde legten, in der transponierten Fassung aufzuführen waren, die Bach für ihre – tatsächliche oder vermeintliche – Wiederaufführung in Leipzig vorgesehen hatte. Obwohl wir Reinhold Kubik mit einer neuen Edition der Kantaten beauftragt hatten, in der die jüngsten Quellenfunde berücksichtigt wurden, blieben hinsichtlich Instrumentierung, Tonlage, Bassfiguration, Stimmtypen, Textzuordnung usw. noch viele praktische Entscheidungen zu treffen. Auch den Luxus wiederholter Aufführungen, in denen wir verschiedene Lösungen hätten ausprobieren können, hatten wir nicht. Kaum war ein Feiertag vorbei, rückten die drei oder vier Kantaten, die wir aufgeführt hatten, in den Hintergrund, und schon hatten uns die nächsten im Griff – was in der Zeit um die hohen Feiertage wie Pfingsten, Weihnachten und Ostern ins Uferlose geriet.

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

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

Kantaten für den Pfingstsonntag

Holy Trinity, Long Melford

Zu diesem Zeitpunkt des Jahres liegen die Feiertage dicht beieinander. Wir sind am Ende der Proben in einer der bisher arbeitsreichsten Wochen angelangt, in denen wir alle neun der erhaltenen Pfingstkantaten Bachs vorbereitet haben. Mir ist klar geworden, dass Pfingsten im lutherischen Kirchenjahr eine ähnlich große Bedeutung wie Weihnachten und Ostern hatte: Jedes Fest wird an drei aufeinander folgenden Tagen gefeiert, und das bedeutete, dass Bach nicht nur eine riesige schöpferische Leistung zu vollbringen hatte, sondern dass die Aufgabe für ihn und seine Musiker auch eine kolossale Arbeitsbelastung mit sich brachte.

Von London aus fahren wir jetzt Richtung Long Melford, ein Dorf in Suffolk, das sich einer der eindrucksvollsten und üppigsten Kirchen der englischen Spätgotik (Perpendikularstil) rühmt, Ende des 15. Jahrhunderts erbaut, als der englische Wollhandel blühte. Pfingsten ist der Höhepunkt jener ‚großen fünfzig Tage‘, die auf die Auferstehung folgen, eine Grenzscheide, die besagt, dass Jesus sein Werk auf der Erde vollendet hat und der Heilige Geist herab kommt. Ich finde es faszinierend, dass es ursprünglich ein Fest der Landbevölkerung war, ein Abkömmling jener kanaanäischen Feste, die von den Israeliten übernommen wurden, als sie im gelobten Land ankamen. So scheint der Apostel Paulus, wenn er von Christus als ‚Erstling‘ spricht (1. Korinther 15, 20 & 23), auf das jüdische Fest *Shawuoth*

anzuspielen, als am ‚fünfundzwanzigsten Tag‘ (nach Passah) die Erstlinge der Ernte als Opfer dargebracht wurden. Natürlich findet die Ernte in Sachsen (und Suffolk) ein paar Monate später statt als in Palästina, doch ist es trotzdem eine Zeit des zunehmenden Lichts und der Verheißung, für die Kirche ein geeigneter Augenblick, über die Bedeutung der Menschwerdung Christi und der Erneuerung des alten Bundes nachzudenken. Luther schließt sich dem Gedanken seines Lieblings-evangelisten Johannes an, dass der Heilige Geist, der als Vater und Sohn den Gläubigen ‚innewohnt‘, den Menschen ein neues Leben in Liebe und Brüderlichkeit bringen wird und sie die Welt ‚überwinden‘ lässt.

Durch die jahrelange Erforschung seiner Kantaten in ihrem jahreszeitlichen Kontext gelange ich zu dem Schluss, dass Bach oft vorchristliche Aspekte und vergessene Bezüge an die Oberfläche bringt, die im landwirtschaftlichen Jahr eine Wende bezeichnen. Da sich nun der Mittsommer nähert, liefert der Komponist zur Feier der ersten Gaben der wiedererwachten Natur sowie des göttlichen Funkens, der zu Pfingsten entzündet wird und die Menschen in allen Zungen reden lässt, Musik von ungetrübtem Optimismus und Überschwang. Die bei weitem früheste der vier Kantaten für diesen Tag, BWV 172 **Erschallet, ihr Lieder, erklinget ihr Saiten!** entstand 1714 in Weimar, gerade einmal zwei Wochen nach Bachs Ernennung zum Konzertmeister bei Hofe. Sie ist offensichtlich ein Werk, das er besonders schätzte, sich in Köthen wieder vornahm und (vermutlich) einmal, in Leipzig noch dreimal aufführte und sich dabei ein Modell schuf für seinen späteren Umgang mit dem Pfingstthema.

Da die autographe Partitur nicht vorhanden ist, beschlossen wir, die Fassung in D-dur zu nehmen, die in der ersten der drei Leipziger Aufführungen am 28. Mai 1724 verwendet worden war (wir hatten eine Rekonstruktion der Version in C-dur von 1731 versucht, als wir das Werk 1999 für die Deutsche Grammophon aufnahmen). Der Anfangssatz ist sonnig und überschäumend, das Ensemble in drei ‚Chöre‘ geteilt, der eine mit Trompeten, der andere mit Streichern (mit einem Fagott als Bass) und der dritte mit einem vierstimmigen Chor. Der Verzicht auf hohe Blasinstrumente lässt die Textur ungewöhnlich offen wirken, und wunderbar ist das spannungsvolle Aufbränden, wenn die Stimmen zweimal auf einem Septakkord pausieren, um ‚seligste Zeiten‘ zu verheißeln. Für den Mittelteil, wenn die Trompeten verstummen, gestaltet Bach ein hinreißendes Stück imitierender Polyphonie, eine Fuge, die keinen richtigen Kontrapunkt enthält, sondern die Stimmen im Abstand von drei, zwei, drei und zwei Takten einsetzen lässt. Zweimal webt er ein verschlungenes Netz aus Klängen – eine vierfache, über die Taktstriche hinaus gedehnte Engführung – und lässt vor unserem geistigen Auge das elegante Maßwerk jener ‚Tempel‘ erstehen, zu denen Gott unsere Seelen bereiten will.

Jesu Abschiedsworte aus dem Tagesevangelium (Johannes 14, 23) sind als Rezitativ für Bass gesetzt (Nr. 2) und leiten zu einer Arie über, die wie eine Fanfare zu Ehren der Heiligen Dreieinigkeit wirkt: drei Trompeten, eine dreiteilige Form, ein Thema, das sich in Terzschritten voranbewegt, und eine dreifache Anrufung des ‚großen Gottes der Ehren‘, alles ausgesprochen passend in dieser herrlichen, der

Heiligen Dreieinigkeit gewidmeten Kirche, mit ihrem Rundfenster mit den drei Hasen, deren Ohren sich zu einem Dreieck formieren, weil das linke Ohr eines Tieres sich mit dem jeweils rechten des Nachbarn deckt. Es ist auch ein überwältigendes Paradestück für die erste Trompete, von der verlangt wird, fünf- und vierzig aufeinander folgende Sech-zehntel zu bewältigen, dreimal natürlich und in hohem Tempo. Wenn damit beabsichtigt war, das ‚Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes‘ oder ‚die Zungen zerteilet, als wären sie feurig‘ der Lesung für den Tag (Apostel 2, 1–13) darzustellen, so findet die im Text enthaltene Anspielung auf Pfingsten noch deutlicher in der sich anschließenden zarten Tenorarie Ausdruck, die aus einer sanften, nahtlosen Melodie für unisono geführte Violinen und Bratschen ohne offenkundige Anziehungskraft erwächst und träumerisch auf das ‚Seelenparadies, das Gottes Geist durchwehet‘ verweist. Im Gegensatz zum Brausen des gewaltigen Pfingstwindes wird uns hier der Augenblick gegenwärtig, als Gott ‚machte den Menschen und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nasen‘. Wieder sind Symbole für die Dreieinigkeit vorhanden: eine dreiteilige Form, ein Dreiertakt, eine arpeggierte Basslinie, die in Terzschritten ansteigt, und schließlich die dreifache Wiederholung einer wogenden Figur, die Gottes schöpferischen Atem zum Ausdruck bringt.

Trug der Ton dieser Kantate in dem festlichen Eingangschor noch ‚öffentlichen‘ Charakter, so wird er mit jedem Satz persönlicher, definiert Etappen (gekennzeichnet durch eine in Terzschritten absteigende Modulation) in der Beziehung, die sich zwischen Gott und Mensch entwickelt und schildert

seinen Einzug in unsere ‚Herzeshütten‘. Der Tröster, dessen Nahen der Tenor ankündigt, nimmt nun mit der Seele das Gespräch auf, und ihr Dialog (Nr. 5), abgefasst in einer unverhohlenen erotischen/ pietistischen Sprache, ist ein musikalisches Symbol für das ‚Innewohnen‘ und die Führung, die der Gläubige in seiner Seele erfährt. Es ist ein reich verziertes und sinnliches Stück, die beiden Stimmen umschlingen einander über dem ostinatoartigen Part des obligaten Cellos, dem Bach eine vierte Stimme hinzufügt, und die Oboe spielt eine verzierte Version des Pfingstchorals ‚Komm, heiliger Geist‘. Dieser ist so tief in das Stimmgefüge eingebettet, mit den Melodielinien der beiden Sänger so stark verflochten und durch Bachs Fiorituren so sehr verändert, dass nur der aufmerksamste Zuhörer imstande gewesen wäre, ihn zu herauszuhören und seinen Spuren zu folgen. Dennoch ist dieses, mit seiner filigranen Polyphonie und ornamentverkrusteten Chormelodie so komplex erscheinende Duett recht geradlinig angelegt (dreiteilig natürlich!). Auf einen Appell an den ‚sanften Himmelswind‘ folgt eine Modulation in die Molldominante, die diese Vereinigung mit der Aufforderung besiegelt, den ‚Gnadekuss‘ entgegenzunehmen, und dann noch einmal im dritten Abschnitt, wenn er vollzogen ist: ‚Ich bin dein, und du bist mein!‘. Die vierte Strophe von Philipp Nicolais herrlichem Choral ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘, mit einem aufstrebenden Fauxbourdon der ersten Violine, und die Rückkehr zum Anfangschor beschließen die Kantate.

Die Entstehungsgeschichte von Bachs zweiter Pfingstkantate BWV 59 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I** wirft interessante biographische

Fragen auf. In einem seiner häufigen Beschwerdebriefe an den sächsischen König schreibt er, er habe seine Funktion ‚bey der Universität Anno 1723 am PfingstFest‘ angetreten. Alfred Dürr erklärt nun kategorisch, das Autograph der Kantate sei allerspätestens für den Pfingstsonntag 1723 geschrieben worden, obwohl die erhaltenen Stimmbücher erst aus dem folgenden Jahr stammen. Es scheint, als habe Bach das Werk zusammengestellt, bevor er Köthen verließ, und dabei altes Material verwendet. Hat Bach sich also an jenem bedeutenden Tag, am Pfingstsonntag 1723 (16. Mai), zwei Wochen vor seiner berichteten Ankunft in der Stadt, dem Leipziger Publikum in der Universitätskirche mit der Aufführung dieser viersätzigen Kantate vorgestellt, oder war das ein Plan, der nur nicht verwirklicht wurde? Man könnte die begrenzte Instrumentierung (keine Bläser, keine dritte Trompete), Beschränkung der Solopartien auf Sopran und Bass und den Verzicht auf einen abschließenden Chor als geschickte Anpassung an die bescheidenen Möglichkeiten der an der Universität verfügbaren musikalischen Kräfte interpretieren. Wie so oft beweist Bach, dass Goethes Ausspruch ‚In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister‘ seine Richtigkeit hat – oder wie Alfred Dürr sagt, er war ‚ein Meister selbst in der Beschränkung‘.

Der Anfangssatz ist eine Wonne in seiner Synthese aus italienischem Kammerduett und festlicher Instrumentierung, gleichwohl taktvoll zurückhaltend. Viermal wird das biblische Motto von den beiden Sängern im Kanon vorgetragen, dann ein fünftes und letztes Mal homophon in parallelen Sexten, das Signal für die Instrumente, endlich

zu beginnen und in einem Postludium voller Überschwang den Worten des Heilands Majestät zu verleihen. Das von den Streichern begleitete Rezitativ für Sopran gehört stilistisch zu einigen Stücken, die Bach in seinen Weimarer Jahren schrieb, und gipfelt in einem wehmütigen Arioso-Gebet, dass ‚ihn auch ein jeder lieben sollte‘. Dass an dieser Stelle nun ein Choral (Nr. 3) steht, ist ein wenig merkwürdig, doch als Appell an den Heiligen Geist, Gnade zu schenken, durchaus angemessen. Luthers Pfingstlied aus dem Jahre 1524 täuscht hier mit den unabhängigen Stimmen, die Bach der Bratsche und der zweiten Violine gibt, ein üppiges Stimmengeflecht vor. Die abschließende Arie für Bass mit obligater Violine konzentriert sich noch einmal auf die ‚Herrlichkeit‘, dass Gott durch die Liebe und den Heiligen Geist ‚in unsern Herzen thronet‘. Ist das wirklich der Schluss? Der Bemerkung ‚Chorale segue‘ ist kein eindeutiger Hinweis darauf zu entnehmen, wie Bach fortzufahren gedachte. Eine Wiederholung des vorigen Chorals, dem die dritte Strophe von Luthers Kirchenlied unterlegt ist, scheint eine plausible Lösung.

1725 kehrte Bach zu dieser Musik zurück, diesmal jedoch (BWV 74 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II**) mit einem neuen Text von Christiane Mariane von Ziegler. Die kammermusikähnliche Textur des Anfangsduetts von BWV 59 wird jetzt durch die Zugabe von drei Oboen und einer dritten Trompete, die wieder an die Symbolik der Dreieinigkeit erinnern, zu einem umfassenden Tableau für Chor und Orchester erweitert. Bachs Kunstfertigkeit besteht darin, bei der Überarbeitung eines Werkes durch geringfügige Änderung der musikalischen Substanz die grundlegende Stimmung auf subtile

Weise zu verändern. Wenn Gillies Whittaker über die Art, wie Bach die Arie für Bass und Violine aus BWV 59 mit neuem Text an Sopran und Oboe da caccia weitergibt, den Kopf geschüttelt hat – ‚ein außerordentlicher Lapsus... mit wenig Gespür für Kongruenz‘, – so scheint sie nun im Gegenteil zu den ekstatischen Worten viel besser zu passen.

BWV 74 insgesamt ist in seiner Struktur und seinem theologischen Gehalt ein gutes Stück nuancierter und subtiler gestaltet als die beiden früheren Kantaten. Ziegler legt alle neun Verse aus dem Evangelium zugrunde und baut ihren Text auf drei Hauptthemen auf: das vorrangige Bedürfnis nach Liebe und die Notwendigkeit, zum Empfang des Geistes bereit zu sein (Nr. 1–3); Jesu Ankündigung seiner Himmelfahrt und die Freude, die seine Rückkehr für die Menschen bedeutet (Nr. 4 & 5); und schließlich sein Triumph über den Satan, der die Gläubigen vor der Verdammnis rettet. Von Apostel Paulus (Römer 8,1) bezieht die Dichterin das Motto für den letzten Abschnitt, wo der lebensspendende Geist Christi, der die Menschen vom Gesetz der Sünde und des Todes befreit, das Thema ist. Bach spiegelt ihr Textschema in der Musik wider, indem er die Kantate in drei klar definierte Tonbereiche unterteilt: ein Abstieg zur Mollvariante der Grundtonart (C-dur), zur Subdominante, F, in der ersten Arie und zur Subdominantparallele, d-moll, im folgenden Rezitativ, dann eine Aufwärtsbewegung durch e-moll (Nr. 4) zur Dominante, G-dur (Nr. 5), schließlich die Rückkehr zur Tonika als Bestätigung des Sieges über Satan und der abschließende Choral in der parallelen Molltonart.

Zwei der Arien in dieser grandiosen achtsätzigen Kantate unterscheiden sich deutlich von den übrigen.

Die erste, ‚Kommt, eilet, stimmt‘ (Nr. 5), für Tenor und Streicher, enthält Melismenketten für den Sänger und die ersten Violinen sowie ein hübsches Versteckspiel in der Zeile ‚Geht er gleich weg, so kömmt er wieder‘. Bach ist deutlich erregt bei der Vorstellung, der Satan werde die Gläubigen verfluchen und behindern, und setzt extreme Modulationen, weit ausgreifende Arpeggien und misstönende Gegenakzente ein, bevor er das Hauptthema in einem ausgedehnten Da Capo wiederkehren lässt, während der Tenor das ‚eilet‘-Motiv in den Violinen auf seine Weise verziert.

Noch grauenvoller gerät die plastische Schilderung der Hölle in der Alt-Arie ‚Nichts kann mich erretten‘ (Nr. 7). Bach scheint entschlossen, seinen Hörern das Rasseln der höllischen Ketten sehr realistisch vor Ohren führen zu wollen. So lässt er die drei Oboen und die Streicher einander ‚Kämpfe‘ liefern und die Solovioline eine teuflische Bariolage vollführen, bei der die tiefste arpeggierte Note nicht auf, sondern direkt hinter die betonte Zählzeit fällt. Das wirkt bezuglos und gleichzeitig wunderbar belebend. Die Gesangslinie setzt bald mit Arpeggien ein, die innerhalb der heftigen Dialektik in die Falle zu geraten scheinen, so als mühe sie sich, die Fesseln des Teufels abzuschütteln. Zuweilen gleicht diese Suche nach dem Glauben einer Klage, mit Phrasen, die sich gegen das bedrohliche Dröhnen der Sechzehntelwiederholungen zur Wehr setzen und deren Gegenakzente von der Oboe und der Solovioline bekräftigt werden. Im ‚B‘-Teil scheint der Sieg gewiss, die Altstimme ‚lacht der Wut‘ gegen überwältigende Akkorde der Bläser und vertrackte Doppelgriffe der Streicher. Das hämische Lachen enthält triolisierte Melismen und fällt anderthalb

Oktaven ab, bevor das Da Capo einsetzt. Ohne sich zu rechtfertigen, setzt Bach Techniken ein, die der Oper entliehen sind, allerdings nicht ohne gewichtigen Grund: Sie dienen einem untrüglich theologischen Ziel, und das Ergebnis muss ausgesprochen unterhaltsam gewesen sein für ein theaterbegieriges Publikum.

BWV 34 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, aus den Jahren 1746/47, ein ungewöhnlich spätes Werk, war ursprünglich eine Hochzeitskantate, deren Bezug auf die ‚himmlischen Flammen‘ Bach die Möglichkeit bot, sie ohne große Mühe zu einer Pfingstkantate umzuarbeiten. Trotz ihres Ursprungs ist sie von Anfang bis Ende ein herrliches Werk, und zudem verwendet Bach die Trompeten und Trommeln auf eine deutlich andere Weise als in den übrigen Pfingstkantaten. Im Anfangschor wirbeln die Pauken mit feuriger Energie, die Trompeten formieren sich zu einem Sturm. Doch dann setzt Bach die aufgestaute Energie in einem herrlich frivolen absteigenden Arpeggio der ersten Trompete frei. Die Chöre setzen ein, die Bässe halten ein hohes D über nahezu fünf Takte, um das ‚Ewige‘ zu symbolisieren, die übrigen drei Stimmen funkeln mit ‚flammenden‘ Verzierungen. Für den ‚Ursprung der Liebe‘ lagert Bach zwei heitere, einander umschlingende lyrische Linien über eine Basslinie im akzentuierenden Rhythmus. Dann kehren die Trompeten und Trommeln wieder und geben dem Chor das Signal zu einer homophonen, mit Gegenakzenten durchsetzten Passage: ‚Entzünde die Herzen und weihe sie ein‘. Nun wird die gesamte Folge auf der Dominante weitergeführt, während das Bild der ‚wallenden Flammen‘, ein Perpetuum mobile aus Sechzehnteln, von den Bratschen an die Violinen

weitergegeben und in Abständen von Oboen und Trompeten bekräftigt wird, was dem lyrischen Dialog über den ‚Ursprung der Liebe‘ eine noch größere ekstatische Kraft verleiht. Das ist in Wahrheit ein riesiger Da Capo-Satz, bei dem der ‚B‘-Teil – ‚Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen‘ – an tanzartig gruppierte Paare weitergegeben wird. In der Aufführung wird in dieser Choreinleitung, die so überzeugend wie alle ist, die Bach geschrieben hat, eine ungeheure Energie freigesetzt, eine grandiose Jubelstimmung erreicht.

Auch was noch kommt, enttäuscht nicht. Ein knappes, hoch liegendes Tenor-Rezitativ führt zu einem erlesenen pastoralen Tableau, einer Alt-Arie mit gedämpften Streichern und zwei Flöten – ‚Wohl euch, ihr auserwählten Seelen‘. Es ist eine Idylle, von der Liebe zwischen Jakob und Rachel inspiriert, die möglicherweise für Bach eine tiefere persönliche Bedeutung hatte, als wir uns heute vorstellen können. Doch wir können die zarte Sinnlichkeit des pastoralen Satzes genießen, die Kopplungen von Terzen und Sexten, die Verschmelzung von Flöten und gedämpften Streichern, die überzeugende Textur insgesamt und das stille Entzücken, das nur gelegentlich durch Modulationen gestört wird. Ich habe das Stück sehr oft dirigiert, mit vielen guten Mezzoaltistinnen (darunter auch Anna Reynolds), aber bei dieser Gelegenheit schien mir Nathalie Stutzmann den französisch anmutenden Anflug von Nostalgie in dieser Arie am besten vermitteln zu können.

Ein harmlos anklingendes Bass-Rezitativ (Nr. 4) gerät in Feuer bei den Worten ‚Der Herr ruft über sein geweihtes Haus das Wort des Segens aus‘. Wie ein

Prophet des Alten Testaments gemahnt der Bass das ganze Ensemble, Vers 6 von Psalm 128 zu deklamieren, ‚Friede über Israel‘, in zwei langsamen Takten, die an die erhabene Größe des Exordiums zu Beginn der *h-moll*-Messe erinnern und ihr gleichwertig sind. Unvermutet bricht das Orchesterfinale mit auftaktigen Skalengängen in D-dur wie ein Taifun los und zieht den Chor in seinen Sog, ‚den höchsten Wunderhänden‘ zu danken. Nach mitreißenden Orchesterklängen, die sich über eine ausgedehnte Strecke hinziehen, kehrt der Chor zum ‚Friede über Israel‘-Thema zurück, diesmal im Allegro-Rhythmus, und mit Freudenrufen der Sopranstimmen auf einem hohen H endet diese unwiderstehliche Pfingstkantate in erhabenem Glanz.

Kantaten für Pfingstmontag

Holy Trinity, Long Melford

Ich kann nicht verstehen, warum sich Wissenschaftler so sehr erregen, wenn es um musikalisches Material geht, das Bach aus eigenen Werken entlehnt hat, als hätte eine derartige Praxis etwas grundsätzlich Anrüchiges. Man sollte meinen, Händel hätte mit seiner Gewohnheit, Themen anderer Komponisten als Initialzündler zu verwenden, wenn die Muse ihre Mitarbeit verweigerte, eine einträglichere Zielscheibe bieten können. Nun ist es so, dass alle drei Kantaten für Pfingstmontag, die aus Bachs Leipziger Zeit erhalten sind, in mehr oder weniger großem Umfang als weltliche Musik entstanden waren, die er ein paar Jahre zuvor für die Höfe in Weimar und Köthen komponiert hatte – und die sich für diese Zwecke nicht weniger gut eignete. Wenngleich Bach darauf bedacht war, den theologischen Aspekt herauszuarbeiten, der die grundsätzliche Ungleichheit zwischen Gott und den Menschen betont, besonders zu dieser Zeit des Jahres, und wenn er auf das Wunder verwies, dass sich Gott die Herzen der Menschen zur Wohnstatt erwählt hat, so ließ sich doch die Hommage an einen Fürsten im Wesentlichen in der gleichen Weise ausdrücken wie die Huldigung Gottes. Die Musik – *seine* Musik – verfolgte das Ziel, die Kluft zwischen weltlicher und göttlicher Herrlichkeit zu überbrücken. Jeder Herrscher übte in seinem eigenen Bereich unangefochtene Macht aus. Das war ein eiserner Grundsatz des Luthertums, ein Prinzip, das Bach,

dessen Ernennung zum Thomaskantor in Leipzig in erster Linie der Intervention der absolutistischen Partei im Stadtrat zu verdanken war, bereitwillig unterstützte.

So wurde ein Lobpreis, den Bach für seinen musikbegeisterten Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen 1717 zum Geburtstag geschrieben hatte, ohne dass große Änderungen nötig geworden wären, in Leipzig als Kirchenkantate aufgeführt, vermutlich am 29. Mai 1724. Leider sind für BWV 173 **Erhöhtes Fleisch und Blut** weder Partitur noch Einzelstimmen erhalten, doch stellt sich die Frage, ob nicht Bach das Werk, ebenso wie BWV 59 für den (gestrigen) Pfingstsonntag, noch vor seiner Ankunft in Leipzig zusammengestellt hatte, weil er für Pfingsten 1723 seine Aufführung erwartete, und aus diesem Grunde die Solostimmen auf Sopran und Bass reduzierte – wie bei dem weltlichen Vorbild für die Komposition (BWV 173a) und bei BWV 59. Die Fassung, die wir aufgeführt haben, folgt der Reinschrift, die Bach für eine Wiederaufführung um 1728 in Auftrag gegeben hatte. Hier werden aus den zwei Solostimmen vier, und das abschließende Duett ist zu einem Chor erweitert (Nr. 6).

Für Bachs Verfahrensweise lässt sich angesichts einer Gebrauchsmusik von solcher Qualität, die zu gut war, um über Bord geworfen zu werden, leicht Verständnis aufbringen, zumal dann, wenn die Zeit drängte und für drei aufeinander folgende Tage des Pfingstfestes Kantaten zu liefern waren. Wie in vielen Werken Bachs, die er für Köthen schrieb, sind vier der sechs Sätze dieser Kantate von Tänzen inspiriert oder aus Tänzen erwachsen, während die beiden anderen (die Rezitative Nr. 1 & 5) nach

regulären Versformen gefertigt wurden, vielleicht von Bach selbst, und nicht in dieser Weise niedergeschrieben worden wären, wenn er sie von Anfang an als Rezitative geplant hätte. Bach entnimmt sein Stichwort dem Tagesevangelium (Johannes 3, 16–21), das mit den Worten ‚Denn also hat Gott die Welt geliebt‘ beginnt, ersetzt ‚Durchlauchtster Leopold‘ durch ‚Erhöhtes Fleisch und Blut‘, behält das Metrum bei, verändert jedoch die Melodielinie entscheidend und bringt diese Veränderungen in seine alte Partitur ein. Die restliche Aufgabe war sehr viel einfacher: Es galt, den Namen Leopold zu tilgen und Bezüge auf die Lesung (Apostelgeschichte 10, 42–48) einzuflchten, die Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Heiden und die damit verknüpfte Dankbarkeit (in Nr. 2, 3 & 6). Seine geschickteste und drastischste Änderung ist im Duett (Nr. 4) zu finden, wo der Bezug auf Leopolds ‚Purpursaum‘, unter dem seine Untertanen ‚die Freude nach dem Leide‘ finden, durch die Worte ‚so hat Gott die Welt geliebt‘ ersetzt wird, während beide Texte in der nach wie vor passenden Erklärung gipfeln, dass wir in den Stand versetzt werden sollen, ‚Gnadengaben zu genießen, / die wie reiche Ströme fließen‘. Das ist die originellste Nummer der Kantate; ein arglos klingendes Menuett in G für Streicher liefert in Viertelnoten dem Bass (Strophe 1) ein Thema, verändert seine Bewegung zu Achteln und moduliert durch den Quintenzirkel aufwärts nach D, nimmt zwei Flöten auf, wechselt unterwegs zum Sopran über (Strophe 2), erblüht in den ersten Violinen zu einem Perpetuum mobile aus Sechzehnteln und erreicht A-dur, um mit einem Duett zu enden. Der abschließende Chor ist ebenfalls ein Menuett,

allerdings völlig anderen Charakters, und die Anzahl der Stimmen wurde von zwei auf vier erweitert.

Ein Jahr später kam Bach wieder auf Christiane Mariane von Ziegler zurück, von deren Texten er wohl neun 1724 bestellt, jedoch nicht wie geplant hatte verwenden können, weil ihn die Vollendung der *Johannes-Passion* bis Karfreitag des Jahres unerwartet über Gebühr in Anspruch nahm. Jetzt war er in der Lage, für die Sonntage bis zum Dreifaltigkeitssonntag ein ehrgeiziges Konzept zu erstellen, das auf biblischen Grundgedanken basierte und das Johannesevangelium enthielt. Nach wie vor verfolgte er mit seiner Vertonung des Evangelisten ein Ziel, nirgendwo mehr als im Schlusschor von BWV 68 **Also hat Gott die Welt geliebt**, wo, anstelle eines Chorals, Johannes in ernüchternden Worten konstatiert, dass die Entscheidung zwischen Errettung und Verdammnis bereits im jetzigen Leben vollzogen wird: ‚Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet; wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet.‘ (Johannes 3, 18). Bachs Vertonung ist in gleicher Weise kompromisslos: Eine Doppelfuge, deren beide Themen die Alternativen schildern, während die Stimmen von altertümlichen Blasinstrumenten, einem Zinken und drei Posaunen, verdoppelt werden. Seine kontrapunktische Verarbeitung ist von disziplinierter Energie und erfindungsreich, doch so wie sie endet, verfolgt sie den Zweck, der Gemeinde einen tiefen Schock zu versetzen. Unvermittelt weist er dem ersten Thema einen neuen Text zu – ‚denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes‘ – einmal laut, einmal verhalten. Der zweite Pfingsttag wird eine Zeit des Feierns und der Freude über die

Erleichterung gewesen sein, die der Heilige Geist gebracht hat (und genau das ist der Tenor der früheren Sätze der Kantate), doch mit dieser kurzen und bündigen Aufteilung der Welt in Gläubige und Zweifler liefert Bach der Gemeinde Stoff zum Nachdenken.

So wie die Kantate mit diesem prägnanten Leitsatz beginnt und mit dem lyrischen und wehmütigen Choral endet, der ihr erster Satz ist, erweckt sie den Anschein, als sei sie von hinten nach vorn komponiert worden. Ihre tonale Entwicklung beschreibt einen Bogen, der sich in aufsteigenden Terzen durch die ersten vier Sätze bewegt, d, F, a, C, und schließlich zu d zurückkehrt. Auf dem Papier sieht Bachs Anfangschor täuschend einfach aus, doch man sollte dem rhythmischen Ebben und Fluten nachspüren und darauf achten, wie er ihn im Pulsschlag einer Siciliana schwingen lässt und die einzelnen Teile gewichtet: Die Linie der Sopranstimme liegt häufig unbehaglich tief, auch wenn sie, wie hier, von einem Zinken verdoppelt wird, und hilft der Melodie von Gottfried Vopelius, die Bach umgestaltet und ausgeschmückt hat, sich von den lyrischen Texturen ihrer Umgebung abzuheben.

Zieglers dichterische Beiträge mussten an zwei bereits vorhandene Sätze angepasst werden (Nr. 2 & 4), beide festlichen Charakters, die Bach seiner in Weimar als Geburtstagshuldigung für den Herzog von Sachsen-Weissenfels komponierten ‚Jagdkantate‘ (BWV 208) entlehnte und sorgfältig auf den neuen Kontext abstimmte. Zuerst kommt das alte Schlachtross ‚Mein gläubiges Herze‘, gewiss eine von Bachs erfrischendsten und freimütigsten Äußerungen melodischer Freude und guter Laune. In ihrer

ursprünglich weltlichen Form spiegelt der tanzartig hüpfende Bass die alljährliche ‚Transhumanz‘ wieder, das Herumspringen der Schafe, während sie zu weit entfernten Weideplätzen geführt werden. In der herrlichen Pfarrkirche in Long Melford, die von den üppigen Erträgen des mittelalterlichen Wollhandels gebaut wurde, kamen mir immer wieder die ursprünglichen Anfangszeilen des Liedes in den Sinn: ‚Weil die wollenreichen Herden / durch dies weitgepriesne Feld / lustig ausgetrieben werden‘. Die Continuuolinie ist jetzt mit einem fünfsaitigen *violoncello piccolo* besetzt, einem Instrument, das Bach zu dieser Zeit im Jahr häufig mit der Gegenwart Christi in der diesseitigen Welt assoziierte – gewissermaßen seine zweite Inkarnation, in den Herzen der Gläubigen. Auf der letzten Seite des Manuskripts fügte er eine instrumentale Coda an, in der das Cello und sein Continuo durch eine Oboe und Violine verstärkt werden und die in ihrer Länge fast drei Viertel des Folgenden ausmacht, so als genügten die Worte der Sängerin nicht, die ganze Freude über das Kommen des Heiligen Geistes auszudrücken. In der zweiten der beiden Arien gelingt es Bach, Zieglers Paraphrase von Vers 17 aus dem Johannes-evangelium für Musik zu verwenden, die er einst für Pan bestimmt hatte, den Gott der Hirten und Wälder, der ‚das Land so glücklich machet, / dass Wald und Feld und alles lebt und lachtet!‘. Wenn er ein Trio pastoraler Oboen beibehält, so ist das der Schlüssel zu diesem Verfahren musikalischer Transplantation, mit dem Bach die Freude über die Botschaft, dass Jesus in der Welt gegenwärtig ist, nach außen trägt.

Bachs Gründe, den ersten Satz seines dritten Brandenburgischen Konzertes in erweiterter Form als

Präludium zu seiner letzten Kantate für Pfingstmontag zu verwenden, hatten nichts mit Zeitdruck zu tun. Als er 1729 in Leipzig die Leitung des Collegium Musicum übernahm, war es ihm mit Sicherheit darum zu tun, der lästigen Hierarchie der Thomasschule auszuweichen, die ihm in den vergangenen sechs Jahren so viel Kummer bereitet hatte. Mit dieser Kerngruppe fähiger Instrumentalisten, die ihm neuerdings zur Verfügung standen und nicht der Reglementierung durch den Stadtrat ausgesetzt waren, wollte er verständlicherweise unbedingt beweisen, dass sie nicht nur imstande waren, am Mittwochnachmittag im Garten des Zimmermannschen Kaffeehauses aufzuspielen, sondern auch am wichtigsten Ort der Stadt und in seinem eigenen Revier, am Sonntagmorgen in der Thomaskirche. Bachs Kantate BWV 174 **Ich liebe den Höchsten** basiert auf Picanders Zyklus von 1728. Er scheint seinen Kopisten angewiesen zu haben, in die neue Partitur die ursprünglichen Solostimmen der neun Streicher (je drei Violinen, Bratschen und Celli) aus dem Brandenburgischen Konzert unverändert zu übernehmen. Diese treten nun als Concertino auf, das gegen ein völlig neues und unabhängiges Ripieno gesetzt ist, dessen drei Oboen und vier verdoppelnde Streicherstimmen er direkt in die Partitur komponiert hat. Selbst mit nur einem Instrument pro Stimme hatte er zusätzlich zu Violone, Fagott und Continuo Begleitung durch ein Tasteninstrument plötzlich eine Gruppe von zwanzig Spielern zur Verfügung – eine nicht gerade unerhebliche Phalanx, die zudem den ursprünglichen Konzertsatz mit einem funkelnden Glanz umgab, ihm neue Kraft verlieh und seine Farben

und Rhythmen noch schärfer hervortreten ließ.
Welch eine wunderbare Weise, die Feier dieses
Pfingstmontags zu eröffnen!

Außergewöhnlich ist, wie es Bach gelingt, diese
eindrucksvolle Eröffnung mit einer Arie von (nahezu)
entsprechenden Dimensionen im Gleichgewicht
zu halten – einer warmen, pastoralen Nummer von
erstaunlicher Heiterkeit, für Alt und zwei Oboen, in
der er an einer Stelle sein Material auf eine solche
Weise komprimiert, wie man sie normalerweise mit
Beethoven assoziiert. Die aus dem Brandenburi-
schen Konzert stammende Dreiteilung der hohen
Streicher wird in dem begleiteten Tenor-Rezitativ
(Nr. 3) und in einer zweiten Arie für Bass beibehalten,
die in unverblühten Worten zum Glauben aufruft:
,Greifet zu, / fasst das Heil!'. Vielleicht war nur ein
Choral mit der emotionalen Schlagkraft von
Schallings Liedstrophe ,Herzlich lieb hab ich dich,
o Herr', mit der die *Johannes-Passion* abschließt,
geeignet genug, diese bemerkenswerte Kantate zu
beenden, die Bachs Befreiung von den Fesseln einer
wöchentlichen Kantatenkomposition dokumentiert,
die er sich selbst auferlegt hatte.

© John Eliot Gardiner 2006
Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch



For Whit Sunday

CD 1

Epistle Acts 2:1-13

Gospel John 14:23-31

BWV 172

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
(1714/1724)

1 1. Coro

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
O seligste Zeiten!
Gott will sich die Seelen zu Tempeln bereiten.

2 2. Recitativo: Bass

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen
und Wohnung bei ihm machen.

3 3. Aria: Bass

Heiligste Dreieinigkeit,
großer Gott der Ehren,
komm doch, in der Gnadenzeit
bei uns einzukehren,
komm doch in die Herzenshütten,
sind sie gleich gering und klein,
komm und lass dich doch erbitten,
komm und ziehe bei uns ein!

BWV 172

Resound, ye songs, ring out, ye strings!

1. Chorus

Resound, ye songs, ring out, ye strings!
O happiest hours!
God wishes to prepare our souls as temples.

2. Recitative

If a man love me, he will keep my words: and my
Father will love him, and we will come unto Him,
and make our abode with Him.

3. Aria

Most Holy Trinity,
mighty God of honour,
come, I beg Thee, in this time of mercy
to sojourn with us,
come, I beg Thee, into our lowly hearts,
though they be unimportant and small,
come, and yield to our entreaty,
come, and sojourn with us here!

4 4. Aria: Tenor

O Seelenparadies,
das Gottes Geist durchwehet,
der bei der Schöpfung blies,
der Geist, der nie vergehet;
auf, auf, bereite dich,
der Tröster nahet sich.

5 5. Aria (Duetto) con Choral: Sopran, Alt

Seele

Komm, lass mich nicht länger warten,
komm, du sanfter Himmelswind,
wehe durch den Herzengarten!

Heiliger Geist

Ich erquicke dich, mein Kind.

Seele

Liebste Liebe, die so süße,
aller Wollust Überfluss,
ich vergeh, wenn ich dich misse.

Heiliger Geist

Nimm von mir den Gnadenkuss.

Seele

Sei im Glauben mir willkommen,
höchste Liebe, komm herein!
Du hast mir das Herz genommen.

Heiliger Geist

Ich bin dein, und du bist mein!

6 6. Choral

Von Gott kömmt mir ein Freudenschein,
wenn du mit deinen Äugelein
mich freundlich tust anblicken.

4. Aria

O paradise of souls,
through which God's spirit breathes,
the spirit that blew at creation,
the spirit that never fades;
rise, rise, prepare yourself,
the Comforter draws near.

5. Aria (Duet) with instrumental chorale

Soul

Come, let me wait no longer,
come, Thou gentle breeze of heaven,
blow through the garden of my heart!

Holy Spirit

I shall refresh you, my child.

Soul

Dearest, sweetest love,
joy's abundant store,
I shall die, if I do not have Thee.

Holy Spirit

Take from me the kiss of grace.

Soul

I bid Thee welcome in faith,
most precious love, enter in!
Thou hast taken from me my heart.

Holy Spirit

I am yours, and you are mine!

6. Chorale

A joyful light comes to me from God,
when Thou dost gaze on me
with Thy dear and friendly eyes.

O Herr Jesu, mein trautes Gut,
dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut
mich innerlich erquicken.
Nimm mich
freundlich
in dein Arme, dass ich warme werd von Gnaden:
Auf dein Wort komm ich geladen.

7 7. Coro

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
O seligste Zeiten!

*Text: ? Salomo Franck (1, 3-5, 7); John 14:23 (2);
Philipp Nicolai (6)*

BWV 59

**Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I
(1723 or 1724)**

8 1. Duetto: Sopran, Bass

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen
und Wohnung bei ihm machen.

9 2. Recitativo: Sopran

O, was sind das für Ehren,
worzu uns Jesus setzt?
Der uns so würdig schätzt,
dass er verheißt,
samt Vater und dem Heiligen Geist
in unsre Herzen einzukehren.
O, was sind das für Ehren?

O Lord Jesus, my beloved possession,
Thy Word, Thy spirit, Thy body and blood
restore my heart.
Take me
kindly
in Thine arms, that I grow warm with Thy favour:
I come, invited by thy Word.

7. Chorus

Resound, ye songs, ring out, ye strings!
O happiest hours!

BWV 59

If a man love me, he will keep my words I

1. Duet

If a man love me, he will keep my words: and my
Father will love him, and we will come unto him,
and make our abode with him.

2. Recitative

Oh, what glories are these
that Jesus sets before us?
He finds such worth in us,
that He has promised
with the Father and the Holy Ghost
to make His dwelling in our hearts.
Oh, what glories are these?

Der Mensch ist Staub,
der Eitelkeit ihr Raub,
der Müh und Arbeit Trauerspiel
und alles Elends Zweck und Ziel.
Wie nun? Der Allerhöchste spricht,
er will in unsern Seelen
die Wohnung sich erwählen.
Ach, was tut Gottes Liebe nicht?
Ach, dass doch, wie er wollte,
ihn auch ein jeder lieben sollte.

10 3. Choral

Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,
erfüll mit deiner Gnaden Gut
deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn.
Dein brünstig Lieb entzünd in ihn'n.
O Herr, durch deines Lichtes Glanz
zu dem Glauben versammelt hast
das Volk aus aller Welt Zungen;
das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
Halleluja, halleluja.

11 4. Aria: Bass

Die Welt mit allen Königreichen,
die Welt mit aller Herrlichkeit
kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen,
womit uns unser Gott erfreut:
Dass er in unsern Herzen thronet
und wie in einem Himmel wohnt.
Ach Gott, wie selig sind wir doch,
wie selig werden wir erst noch,
wenn wir nach dieser Zeit der Erden
bei dir im Himmel wohnen werden.

Man is dust,
the prey of vanity,
a tragedy of toil and work,
the end and goal of all wretchedness.
What then? The Lord Almighty speaks,
He will elect
to make His dwelling in our souls.
Ah, what does God's love not do?
Ah, would that, as He wanted,
each of us should love Him.

3. Chorale

Come, Holy Spirit, O Lord God,
and fill with Thy most precious grace
the heart, will and mind of Thy believers.
Ignite Thine ardent love in them.
O Lord, through Thine own brilliant light,
Thou hast assembled to believe
people from every tongue and clime;
for this, O Lord, may we sing praises to Thee.
Alleluia, alleluia.

4. Aria

The world with all its kingdoms,
the world with all its splendour
cannot compare with this splendour,
with which our God gladdens us:
sitting enthroned in our hearts,
and dwelling as in a heaven.
Ah God, how blessed we are,
how blessed we shall become,
when after this time on earth
we shall dwell with Thee in heaven.

12 5. Choral

Du heilige Brunst, süßer Trost,
nun hilf uns fröhlich und getrost
in deinem Dienst beständig bleiben,
die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
und stärk des Fleisches Blödigkeit,
dass wir hie ritterlich ringen,
durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.

*Text: John 14:23 (1); Erdmann Neumeister (2, 4);
Martin Luther (3, 5)*

BWV 74

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II (1725)

13 1. Coro

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen
und Wohnung bei ihm machen.

14 2. Aria: Sopran

Komm, komm, mein Herze steht dir offen,
ach, lass es deine Wohnung sein!
Ich liebe dich, so muss ich hoffen:
Dein Wort trifft jetzo bei mir ein;
denn wer dich sucht, fürcht', liebt und ehret,
dem ist der Vater zugetan.
Ich zweifle nicht, ich bin erhöret,
dass ich mich dein getrösten kann.

5. Chorale

O sacred ardour, sweet comfort,
help us to serve Thee constantly
with happiness and good cheer,
and let not sorrow drive us from our goal.
O Lord, prepare us through Thy might
to strengthen our timid flesh
that we might strive gallantly on earth
to reach Thee through death and life.
Alleluia, alleluia.

BWV 74

If a man love me, he will keep my words II

1. Chorus

If a man love me, he will keep my words: and my
Father will love him, and we will come unto him,
and make our abode with him.

2. Aria

Come, come, my heart is open to Thee,
ah, let it be Thy dwelling-place!
I love Thee, and so must hope:
Thy Word is now fulfilled in me;
for he who seeks, fears, loves and honours Thee,
to him the Father is devoted.
I do not doubt that He hears me,
that I can find comfort in Thee.

15 3. Recitativo: Alt

Die Wohnung ist bereit.
Du findest ein Herz, das dir allein ergeben,
drum lass mich nicht erleben,
dass du gedenkst, von mir zu gehn.
Das lass ich nimmermehr, ach,
nimmermehr geschehen!

16 4. Aria: Bass

Ich gehe hin und komme wieder zu euch.
Hättet ihr mich lieb, so würdet ihr euch freuen.

17 5. Aria: Tenor

Kommt, eilet, stimmet Sait und Lieder
in muntern und erfreuten Ton.
Geht er gleich weg, so kömmt er wieder,
der hochgelobte Gottessohn.
Der Satan wird indes versuchen,
den Deinigen gar sehr zu fluchen.
Er ist mir hinderlich,
so glaub ich, Herr, an dich.

18 6. Recitativo: Bass

Es ist nichts Verdammliches an denen,
die in Christo Jesu sind.

19 7. Aria: Alt

Nichts kann mich erretten
von höllischen Ketten
als, Jesu, dein Blut.
Dein Leiden, dein Sterben
macht mich ja zum Erben:
Ich lache der Wut.

3. Recitative

Thy dwelling is prepared.
Thou dost find a heart, devoted to Thee alone,
therefore let me never suffer,
that Thou shouldst think of leaving me.
I shall never, ah never,
let that come to pass!

4. Aria

I go away, and come again unto you.
If ye loved me, ye would rejoice.

5. Aria

Come, hasten, tune your strings and hymn
lively, happy songs.
Though He leaves, He shall return,
the high-exalted Son of God.
But Satan will meanwhile attempt
to curse Thy people.
He is my obstacle,
and so I believe, O Lord, in Thee.

6. Recitative

There is therefore now no condemnation to them
which are in Christ Jesus.

7. Aria

Nothing can deliver me
from hell's shackles,
but, O Jesus, Thy blood.
Thy passion, Thy dying
are mine to inherit:
I laugh at hell's anger.

20 8. Choral

Kein Menschenkind hier auf der Erd
ist dieser edlen Gabe wert,
bei uns ist kein Verdienen;
hier gilt gar nichts als Lieb und Gnad,
die Christus uns verdienet hat
mit Büßen und Versöhnen.

*Text: John 14:23 (1); John 14:28 (4); Romans 8:1 (6);
Christiane Mariane von Ziegler (2-3, 5, 7);
Paul Gerhardt (8)*

BWV 34

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (1746/7)

21 1. Coro

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
entzünde die Herzen und weihe sie ein.

Lass himmlische Flammen
durchdringen und wallen,
wir wünschen, o Höchster,
dein Tempel zu sein,
ach, lass dir die Seelen im Glauben gefallen.

22 2. Recitativo: Tenor

Herr, unsre Herzen halten dir
dein Wort der Wahrheit für:
Du willst bei Menschen gerne sein,
drum sei das Herze dein;
Herr, ziehe gnädig ein.
Ein solch erwähltes Heiligtum
hat selbst den größten Ruhm.

8. Chorale

No mortal child here on earth
is worthy of this noble gift,
there is no merit in us;
nothing counts here but love and grace,
which Christ has earned for us
with atonement and reconciliation.

BWV 34

O eternal fire, O source of love

1. Chorus

O eternal fire, O source of love,
kindle our hearts and consecrate them.

Let heavenly flames
flare and pierce them,
we wish, O Lord,
to be Thy temple,
ah, may our souls please Thee in their faith.

2. Recitative

Lord, our hearts keep
Thy Word of truth.
Thou wouldst be with mankind,
let our hearts, therefore, be Thine;
Lord, enter in mercy!
Such a chosen sanctuary
has the very greatest renown.

23 3. Aria: Alt

Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,
die Gott zur Wohnung ausersehn.

Wer kann ein größer Heil erwählen?
Wer kann des Segens Menge zählen?
Und dieses ist vom Herrn geschehn.

24 4. Recitativo: Bass

Erwählt sich Gott die heiligen Hütten,
die er mit Heil bewohnt,
so muss er auch den Segen auf sie schütten,
so wird der Sitz des Heiligtums belohnt.
Der Herr ruft über sein geweihtes Haus
das Wort des Segens aus:

25 5. Coro

Friede über Israel.
Dankt den höchsten Wunderhänden,
dankt, Gott hat an euch gedacht.
Ja, sein Segen wirkt mit Macht,
Friede über Israel,
Friede über euch zu senden.

Text: Anon.

3. Aria

Happy are you, you chosen souls,
elected by God as His dwelling-place.

Who could choose a greater glory?
Who could number the countless blessings?
And this the Lord has done.

4. Recitative

If God chooses the holy dwellings
in which to dwell with grace,
He must lavish His blessing on them,
and thus reward the site of His sanctuary.
The Lord pronounces on His hallowed house
these words of blessing:

5. Chorus

Peace upon Israel!
Give thanks to the Almighty's wondrous hands,
give thanks that God has been mindful of you.
Yea, the might of His blessing
casts peace upon Israel,
and peace upon you.

For Whit Monday

CD 2

Epistle Acts 10:42-48

Gospel John 3:16-21

BWV 173

Erhöhtes Fleisch und Blut (? 1724/c.1728)

1 1. Recitativo: Tenor

Erhöhtes Fleisch und Blut,
das Gott selbst an sich nimmt,
dem er schon hier auf Erden
ein himmlisch Heil bestimmt,
des Höchsten Kind zu werden,
erhöhtes Fleisch und Blut!

2 2. Aria: Tenor

Ein geheiligtes Gemüte
sieht und schmecket Gottes Güte.
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Gottes Güte auszubreiten!

3 3. Aria: Alt

Gott will, o ihr Menschenkinder,
an euch große Dinge tun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
können nicht bei diesem Glücke
und so heilger Freude ruhn.

BWV 173

Exalted flesh and blood

1. Recitative

Exalted flesh and blood,
which God takes on Himself,
to which He has already on earth
assigned a heavenly bliss,
to become God's own child,
exalted flesh and blood!

2. Aria

A sanctified soul
sees and tastes the goodness of the Lord.
Praise, sing, tune your strings,
to propagate God's goodness!

3. Aria

God wishes, O mortal children,
to achieve great things for you.
Mouth and heart, ear and gaze
cannot rest amid such fortune
and such holy joy.

4 4. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Bass

So hat Gott die Welt geliebt,
sein Erbarmen
hilft uns Armen,
dass er seinen Sohn uns gibt,
Gnadengaben zu genießen,
die wie reiche Ströme fließen.

Sopran

Sein verneuter Gnadenbund
ist geschäftig
und wird kräftig
in der Menschen Herz und Mund,
dass sein Geist zu seiner Ehre
gläubig zu ihm rufen lehre.

Beide

Nun wir lassen unsre Pflicht
Opfer bringen,
dankend singen,
da sein offenbartes Licht
sich zu seinen Kindern neiget
und sich ihnen kräftig zeigt.

5 5. Recitativo (Duetto): Sopran, Tenor

Unendlichster, den man doch Vater nennt,
wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

4. Aria (Duet)

Bass

God so loved the world,
His pity
helps us poor ones,
that He gave us His Son,
that we might enjoy His gifts of grace,
which flow like abundant streams.

Soprano

His new covenant of grace
is at work
and grows in strength
in human hearts and voices,
that its spirit may instruct them faithfully
to appeal to Him for His honour.

Both

We shall now do our duty
and bring offerings,
and express our thanks in song,
since His revealed light
inclines itself to His children
and shows itself strongly to them.

5. Recitativo (Duet)

O infinite one, whom we still call Father,
we shall then bring our heart as offering,
from our breast, which flames with worship,
the glow of our sighs shall soar to heaven.

6 6. Coro

Rühre, Höchster, unsern Geist,
dass des höchsten Geistes Gaben
ihre Wirkung in uns haben!
Da dein Sohn uns beten heißt,
wird es durch die Wolken dringen
und Erhörung auf uns bringen.

Text: Anon.

BWV 68

Also hat Gott die Welt geliebt (1725)

7 1. Coro (Choral)

Also hat Gott die Welt geliebt,
dass er uns seinen Sohn gegeben.
Wer sich im Glauben ihm ergibt,
der soll dort ewig bei ihm leben.
Wer glaubt, dass Jesus ihm geboren,
der bleibt ewig unverloren,
und ist kein Leid, das den betrübt,
den Gott und auch sein Jesus liebt.

8 2. Aria: Sopran

Mein gläubiges Herze,
frohlocke, sing, scherze,
dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen,
ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

6. Chorus

Touch our spirit, Almighty one,
that the Holy Spirit's blessings
stir within us!
As Thy Son bids us pray,
our prayer shall pierce the clouds,
causing Thee to hear us.

BWV 68

God so loved the world

1. Chorus (Chorale)

God so loved the world
that He gave us His son.
Who give himself in faith to Him,
shall live with Him eternally.
Who trust that Jesus was born for him,
shall be forever unforsaken,
and no sorrow can afflict him
who is beloved of God and Jesus.

2. Aria

My faithful heart,
rejoice, sing, be glad,
your Jesus is here!
Hence, O sorrow, hence, complaining,
I will only say to you:
my Jesus is near.

9 3. Recitativo: Bass

Ich bin mit Petro nicht vermessen,
was mich getrost und freudig macht,
dass mich mein Jesus nicht vergessen.
Er kam nicht nur, die Welt zu richten,
nein, nein, er wollte Sünd und Schuld
als Mittler zwischen Gott und Mensch
vor diesmal schlichten.

10 4. Aria: Bass

Du bist geboren mir zugute,
das glaub ich, mir ist wohl zumute,
weil du vor mich genug getan.
Das Rund der Erden mag gleich brechen,
will mir der Satan widersprechen,
so bet ich dich, mein Heiland, an.

11 5. Coro

Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet;
wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet;
denn er gläubet nicht an den Namen des
eingebornen Sohnes Gottes.

*Text: Salomo Liscow (1); Christiane Mariane von
Ziegler (2-4); John 3:18 (5)*

3. Recitative

I am like Peter not presumptuous,
I am consoled and filled with joy
that my Jesus has not forgotten me.
He did not just come into the world to judge,
no: he wanted to mediate
concerning sin and guilt
between God and man.

4. Aria

Thou wast born for my well-being,
this I believe, I am content,
for Thou hast done enough for me.
Though the earth's sphere crumble,
though Satan gainsay me,
I shall worship Thee, my Saviour.

5. Chorus

He that believeth on Him is not condemned:
but he that believeth not is condemned already,
because he hath not believed in the name of the
only begotten Son of God.

**Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte
(1729)**

12 1. Sinfonia

13 2. Aria: Alt

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte,
er hat mich auch am höchsten lieb.

Gott allein
soll der Schatz der Seelen sein,
da hab ich die ewige Quelle der Güte.

14 3. Recitativo: Tenor

O Liebe, welcher keine gleich!
O unschätzbares Lösegeld!
Der Vater hat des Kindes Leben
vor Sünder in den Tod gegeben
und alle, die das Himmelreich
verscherzet und verloren,
zur Seligkeit erkoren.
Also hat Gott die Welt geliebt!
Mein Herz, das merke dir
und stärke dich mit diesen Worten;
vor diesem mächtigen Panier
erzittern selbst die Höllenpforten.

15 4. Aria: Bass

Greifet zu,
fasst das Heil, ihr Glaubenshände!
Jesus gibt sein Himmelreich
und verlangt nur das von euch:
Gläubt getreu bis an das Ende!

I love the Almighty with all my heart

1. Sinfonia

2. Aria

I love the Almighty with all my heart,
He loves me also exceedingly.

God alone
shall be the soul's treasure,
where I have the eternal source of goodness.

3. Recitative

O love without compare!
O priceless ransom!
The Father has delivered His child's life
up to death, for the sake of sinners
and has chosen all those to be blessed,
who have forfeited and lost
the kingdom of heaven.
God so loved the world!
My heart, remember this
and be strengthened by these words;
before this mighty banner
even hell's portals tremble.

4. Aria

Seize it,
grasp salvation, you hands of faith!
Jesus gives His heavenly kingdom
and requires but this of you:
maintain your faith until the end!

16 5. Choral

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.
Ich bitt, wollst sein von mir nicht fern
mit deiner Hülff und Gnaden.
Die ganze Welt erfreut mich nicht,
nach Himmel und Erden frag ich nicht,
wenn ich dich nur kann haben.
Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,
so bist du doch mein Zuversicht,
mein Heil und meines Herzens Trost,
der mich durch sein Blut hat erlöst.
Herr Jesu Christ,
mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,
in Schanden lass mich nimmermehr!

Text: Picander (2-4); Martin Schalling (5)

5. Chorale

I love Thee with my heart, O Lord.
I beg Thee, do not stray from me
with Thy help and mercy.
The whole world gives me no joy,
I do not ask after heaven and earth,
if I can but have Thee.
And even if my heart should break,
you are still my trust,
my salvation and my heart's comfort,
who hath redeemed me through His blood.
Lord Jesus Christ,
my God and Lord, my God and Lord,
nevermore abandon me to shame!

*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*

Christoph Genz *tenor*

I literally grew up with Bach's music, singing it first as a boy treble, then as an alto and finally as a tenor, in the *Thomanerchor* in Leipzig. Perhaps that has helped to shape the 'feel' I have for the music. But as a boy you don't really think much about the music (well, I didn't); you just sing whatever you are told. My real awakening to music started as a choral scholar at King's College Cambridge, perhaps because there were fewer singers, perhaps because of new (and often difficult) challenges, perhaps because I had grown up in the three years since leaving the *Thomanerchor*. And then there was King's Chapel: every day when we walked in for evensong I felt so lucky and privileged to be singing in this incredible building. Really every day!

Today, as a professional singer, I feel (and felt in 2000), much more 'connected' to the music, more able to appreciate it in a more intense way. Although, unusually, I came at Bach's music from this twin (German/English) perspective, in the end one's background is almost irrelevant, because what counts is the present. For me, it is so important with whom you perform the music, the rapport between performers. I have never connected so intensely with a conductor as I did in these concerts.

Of course the concerts themselves were of the highest quality, but they were wonderful for me because I could both appreciate them and participate in them. How could any tenor not enjoy singing a beautiful aria like 'O Seelenparadies' (BWV 172) with its gently flowing phrases illustrating God's spirit 'breathing through' the blissful soul! With no worries about high notes or fast coloraturas

it offers a rare moment of pure enjoyment of the music, of the atmosphere and (ideally) of your own singing. Similarly with 'Kommt, eilet' (BWV 74), an aria with such a positive, joyful character bouncing with energy: I really had enormous fun performing it.

The Cantata Pilgrimage draws larger circles than one thinks: I keep meeting people around the world who either took an active part or who just came along and enjoyed the concerts. I am proud of my involvement in it: those concerts have enriched my life and I will always remember them as very special occasions of music-making.

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 26: Long Melford

CD 1 67:39 For Whit Sunday

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! BWV 172
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I BWV 59
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II BWV 74
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34

Lisa Larsson *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*
Derek Lee Ragin *alto*, Christoph Genz *tenor*
Panajotis Iconomou *bass*

CD 2 47:58 For Whit Monday

Erhöhtes Fleisch und Blut BWV 173
Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68
Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte BWV 174

Lisa Larsson *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*
Christoph Genz *tenor*, Panajotis Iconomou *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Holy Trinity, Long Melford, 11 & 12 June 2000



Soli Deo Gloria

Volume 26 SDG 121
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01212 1