

Bach Cantatas
Gardiner



CD	76:15	For the Third Day of Christmas
1-8	(17:39)	Sehet, Welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget BWV 64
9-13	(17:07)	Süßer Trost, mein Jesus kömmt BWV 151
14-21	(22:56)	Selig ist der Mann BWV 57 (For the Second Day of Christmas)
22-27	(18:15)	Ich freue mich in dir BWV 133

Gillian Keith *soprano* BWV 64, 151

Joanne Lunn *soprano* BWV 57, Katharine Fuge *soprano* BWV 133

Robin Tyson *alto* BWV 64, 133, William Towers *alto* BWV 151

James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage

St Bartholomew's, New York, 27 December 2000

The Monteverdi Choir

Sopranos

Suzanne Flowers

Katharine Fuge

Joanne Lunn

Gillian Keith

Elin Manahan Thomas

Charlotte Mobbs

Altos

William Towers

Robin Tyson

Frances Jellard

James Burton

Tenors

Vernon Kirk

Robert Murray

Nicolas Robertson

Basses

Julian Clarkson

Christopher Foster

Michael McCarthy

Edward Caswell

The English

Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni

Nicolette Moonen

Penelope Spencer

Matthew Truscott

Deborah Diamond

Second Violins

Peter Lissauer

Rodolfo Richter

Jane Gillie

Deirdre Ward

Violas

Jane Rogers

Katherine McGillivray

Rosemary Nalden

Cellos

Alison McGillivray

Catherine Rimer

Double Bass

Valerie Botwright

Flute/Recorder

Rachel Beckett

Oboes

Xenia Löffler

James Eastaway

Mark Baigent

Bassoon

Philip Turbett

Trumpets

Gabriele Cassone

Paul Sharp

Mauro Bernasconi

Sackbuts

Adam Woolf *alto*

Abigail Newman *tenor*

Stephen Saunders *bass*

Timpani

Adrian Bending

Harpsichord

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 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 Pensioenfond
Data Connection
Jaffe Associates
Singer and Friedlander

Charitable Foundations and Public Funds

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

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

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

The Recordings

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

Cantatas BWV 64 and 133 were recorded by kind permission of Deutsche Grammophon Gesellschaft

Recorded live at St Bartholomew's, New York, on 27 December 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineer: Everett Porter (Polyhymnia)
Recording engineers: Carl Schuurbiers (Polyhymnia), Dirk Sobotka (Soundbyte NYC)
Tape editor: Ientje Mooij
Edition by Reinhold Kubik published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer: Isabella de Sabata

Cover: Lhasa, Tibet, 1989. Baby boy born to a nomadic shepherd family © Steve McCurry/Magnum Photos
Series design: Untitled
Frontispiece: Catherine Rimer
Booklet photos: Steve Forrest (p.4), Bob Johnson courtesy of St Bartholomew's Church (p.6)
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2006 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
Level 2, Hertsmere House
2 Hertsmere Road
London E14 4AB

www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 15: New York

CD 76:15 For the Third Day of Christmas

17:39 Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget BWV 64

- 1 (2:29) 1. *Coro* Sehet, welch eine Liebe
- 2 (0:43) 2. *Choral* Das hat er alles uns getan
- 3 (0:37) 3. *Recitativo: Alt* Geh, Welt! behalte nur das Deine
- 4 (0:49) 4. *Choral* Was frag ich nach der Welt
- 5 (5:31) 5. *Aria: Sopran* Was die Welt
- 6 (1:11) 6. *Recitativo: Bass* Der Himmel bleibet mir gewiss
- 7 (5:11) 7. *Aria: Alt* Von der Welt verlang ich nichts
- 8 (1:07) 8. *Choral* Gute Nacht, o Wesen

17:07 Süßer Trost, mein Jesus kömmt BWV 151

- 9 (9:49) 1. *Aria: Sopran* Süßer Trost, mein Jesus kömmt
- 10 (1:04) 2. *Recitativo: Bass* Erfreue dich, mein Herz
- 11 (4:46) 3. *Aria: Alt* In Jesu Demut kann ich Trost
- 12 (0:51) 4. *Recitativo: Tenor* Du teurer Gottessohn
- 13 (0:37) 5. *Choral* Heut schließt er wieder auf die Tür

22:56 Selig ist der Mann BWV 57

(For the Second Day of Christmas)

- 14 (3:39) 1. *Aria: Bass* Selig ist der Mann
- 15 (1:21) 2. *Recitativo: Sopran* Ach! dieser süße Trost
- 16 (6:16) 3. *Aria: Sopran* Ich wünschte mir den Tod
- 17 (0:26) 4. *Recitativo (Dialogo): Bass, Sopran* Ich reiche dir die Hand
- 18 (4:54) 5. *Aria: Bass* Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen
- 19 (1:30) 6. *Recitativo (Dialogo): Bass, Sopran* In meiner Schoß liegt Ruh und Leben
- 20 (4:08) 7. *Aria: Sopran* Ich ende behende mein irdisches Leben
- 21 (0:41) 8. *Choral* Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen

18:15 Ich freue mich in dir BWV 133

- 22 (3:54) 1. *Coro (Choral)* Ich freue mich in dir
- 23 (3:49) 2. *Aria: Alt* Getrost! es fasst ein heil'ger Leib
- 24 (1:03) 3. *Recitativo: Tenor* Ein Adam mag sich voller Schrecken
- 25 (7:17) 4. *Aria: Sopran* Wie lieblich klingt es in den Ohren
- 26 (1:02) 5. *Recitativo: Bass* Wohlan, des Todes Furcht und Schmerz
- 27 (1:09) 6. *Choral* Wohlan, so will ich mich



Introduction
John Eliot Gardiner

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

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

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

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

Cantatas for the Third Day of Christmas



St Bartholomew's, New York

Find yourself cornered by an organist, pedalling along on his tracker-action hobbyhorse and holding forth on the innate superiority of Bach's organ works to all the rest of his *oeuvre*, and one need only point to BWV 64 **Sehet, welch eine Liebe** to stun said organist into silence. It is true that there is nothing in its opening movement, constructed as a four-voiced motet over an independent continuo line, that would not sound perfectly respectable and effective on the organ. But flesh the work out in Bach's rather un-Christmassy instrumentation – a trombone choir added to the regular string band to double (but not cover) the vocal lines – and then allow the words to animate and vivify the counterpoint with all its cross-rhythms and extended melismas, and suddenly this 'theologically

important but affectively neutral statement of doctrine' (Daniel Melamed) springs to life. We can savour the pleasure Bach holds in store for his listeners being called the children of God at Christmas time.

Like the previous day's *Dazu ist erschienen* (BWV 40), with which it is thematically closely connected, and even with the much earlier Christmas Day cantata *Christen, ätzet diesen Tag* (BWV 63), there is a strong emphasis throughout this cantata on St John's depiction of Jesus as *Christus victor*. Profiting from the fact that December 27 is also the Feast of St John, his favourite evangelist, Bach permits himself to develop the characteristic Johannine view of the Incarnation further than the set readings would normally have allowed. This is at the root of his presentation of a vertical division between a world 'above' (full of truth and light) and 'below' (full of darkness, sin and incomprehension). God thus *descends* in human form to save man from sin and from his constant problem with the Devil, while man's aspiration is to *ascend* to where he can be included as one of God's children. Bach implements this basic antithesis most obviously in terms of overall style, adopting an old-sounding idiom with archaic trombone colouring to establish the immutable foundations of God's love in the listener's mind in the opening chorus and its sequel, a tender setting of Luther's hymn 'Gelobet seist du, Jesu Christ', then switching to more modern and worldly dance-inflected patterns in all the subsequent movements.

It is quite unusual for the first recitative of a Bach cantata to be the most dramatic movement thus far, but that is certainly the case here (No.3). It features

vigorous scales both up and down in the continuo to represent the alto soloist's snub to the world – he will have no truck with Christmas trinkets. Without a break, the choir then launch into 'Was frag ich nach der Welt?' (the first verse of Pfefferkorn's hymn of 1667) in full endorsement, over a now regular but purposeful bass-line, concluding 'Jesus... Thou art my delight' ('Jesus... Du bist meine Lust'). The soprano steps forward and the strings strike up a rather stylised courtly gavotte (with its characteristic double upbeat). But from its third bar the solo violin loosens its starchy formality by means of a wind-borne figuration reminiscent of the scale passages in the alto recitative and soon, with the soprano's entry, to be explained as worldly things dispersing like smoke. The solid alternative – Jesus' gift to the believer – is winningly conveyed in the 'B' section, musically the 'pearl beyond price'. The continuo initially falls silent. This technique, known as *bassetchen*, is one that we have come across several times in the course of the year and Bach uses it, always with purpose, as a symbol of Jesus' innocence of sin and love of humankind (most famously in 'Aus Liebe', the seraphic soprano aria from the *St Matthew Passion*). The longer the soprano sustains the key words 'bleibet fest und ewig stehen' ('remains firm for ever'), the more contrasting opportunities present themselves – for unstable exploratory modulations and for the worldly gavotte theme to fragment, along with the solo violin's plume of smoke.

The bass recitative conveys the world- and travel-weariness of the pilgrim (No.6) – very aptly for us, seeing that this was our penultimate concert of the

Pilgrimage. In final renunciation of earthly things, and with his sights now firmly on the gift of Heaven, the alto launches into an aria of intrinsic melodic beauty (No.7). There is felicity of word-setting and a catchy play on the ambiguity of its swinging rhythms: successively, units of 3/4 time against the basic 6/8 pulse, then 6/8 with 3/4 syncopations, then unequivocal 3/4 bars in both top and bottom lines with the odd 3/8 bar sometimes left to take care of itself. Curiously, the overall impression is not of disjointedness but of pleasure in the exchanges between oboe d'amore, alto and continuo and, from time to time, of an ecstatic lyricism, the voice rising to a held top D in its longing for Heaven. Another composer might so easily have made heavy weather of this pious text, but not Bach. There is humour and delight in the solutions he finds for conveying the baubles of materialism being tossed aside and the final goodnight said to the 'Lasterleben' ('sinful way of life') in the closing chorale.

Bach has many ways of celebrating the Christmas season in music. Completely new to me was this most intimate and beguiling of cantatas, BWV 151 **Süßer Trost, mein Jesus kömmt** from 1725, with a text by Georg Christian Lehms. It opens as a G major aria in 12/8 marked *molto adagio* for soprano, obbligato flute and strings, with the oboe d'amore doubling the first violins. It is hauntingly beautiful. Is this the Virgin Mother herself singing a lullaby to her newborn child, or is it simply solace offered to the fragile believer through Jesus' arrival on earth? Though unmistakably Bach-like and ineffably peaceful in mood, there are musical pre-echoes of both Gluck and Brahms, while the arabesques of the solo flute suggest something

authentically Levantine or even Basque in origin. Any literal association with the musing Madonna is quickly dispatched the moment the 'B' section bursts out in an ecstatic *alla breve* dance of joy, part gavotte, part gigue – 'Heart and soul rejoice'. Flute, soprano and the first violins (momentarily) exult in elegant triplet *fioriture* – similar in style and mood to the kind of music Handel wrote as a young man when he first encountered the works of Scarlatti and Steffani in Italy – before the return of the opening cradle song. Inevitably this inspirational aria overshadows the sequel. A pair of *secco* recitatives (Nos 2 and 4) frame an alto aria 'In Jesu Demut' ('In Jesus' meekness'), with a pair of oboes d'amore doubling violins and viola in praise of the spiritual richness to be found in Jesus' physical poverty. The 'garlands of blessing' (Segenskränze) alluded to in the 'B' section seem to be the image which prompted Bach's imaginative response to the entire aria, including its head motif – the handicraft of weaving melodic threads on the 'loom' of the regular bass line. The eighth strophe of Nikolaus Herman's chorale 'Lobt Gott, ihr Christen allzugleich' (1560) with which the cantata ends is frankly solid. A little like Hymns Ancient and Modern, it needs an extra dose of festive spirit to come alive, a measure of brandy to set the Christmas pudding aflame.

Lehms also had a hand as author of BWV 57 **Selig ist der Mann**, first heard on Boxing Day 1725. The concept of a spiritual dialogue between Jesus and the Soul seems to make some commentators uncomfortable, particularly at this time of year. But that may be to misunderstand Bach's intentions, which are to draw attention to the fact that the second

day of Christmas is also the Feast of St Stephen the Martyr. Bach's response to Lehms' words is highly personal. It is sparing – not in expressive force, but in the modest deployment of its forces: just the two solo voices, except for the final four-part chorale, and the fusion of strings and reeds (three oboes doubling violins one, two and viola) we have already encountered in the early summer cantatas for the same year (BWV 175 and 176). All four of its arias are in triple time, three in minor keys. The first, really more an extended arioso than an aria, is for the bass as *Vox domini*, a flowing G minor sarabande to the words 'Blessed is the man that endureth temptation: for when he is tried, he shall receive the crown of life' (James 1:12). It begins with a weaving quaver motif after a silent beat which is passed between the top three instrumental lines and then appears in inverted form to the continuo, one detached quaver then the next four under a slur suggesting a second beat emphasis. It recurs in one voice or another in almost every bar, often in association with a heart-wrenching falling chromatic figure strongly suggestive of the physical affliction of the martyr over a pedal point representing his unflinching faith in God's support. At one point Bach silences his instruments to reveal the martyr pursuing his solitary course in a measured rising scale, despite his persecutors and on the way to receiving the 'crown of life'.

Now we are offered another chance to savour Bach, with never an opera to his name, as the best writer of dramatic declamation (recitative in other words) since Monteverdi. The soul (soprano) responds to Jesus' words via extravagant harmonic progressions and with mixed emotion: relief at the

comfort He offers, then identification with the martyr ('endless suffering in pain... [my heart] writhes like a worm in its blood') giving way to vulnerability, pathos and trepidation ('I must live like a sheep among a thousand savage wolves'). She introduces her own aria, but allows the string ensemble to convey her thoughts: a plea for death sooner than the withdrawal of Jesus' love. It is cast as a dance in C minor, even slower and more sarabande-like than the preceding bass aria, and is one of those tragic triple-time dances at which Bach excelled (one has only to think of the closing choruses of both Passions). So closely woven are the clusters of expressive motifs shared between the upper three parts that it is sometimes quite hard to identify the individual lines. These are the gestures of genuinely tragic utterance and show a passing affinity to Handel's writing in the same vein.

Behind Lehms' words is the implied polarity between life (Jesus' love) and death (rejection), but Bach concentrates exclusively on the latter, holding back the soul's acceptance of Jesus' 'pledge of love' ('Liebespfand') until the short duet-recitative (No.4). It must have come as a relief to the Leipzig burghers, intent on celebrating Christmas, to hear the music change mood so drastically in the following bass aria. If still not exactly festive, it is a show-stopping battle cry, reminiscent of the fifth Brandenburg Concerto (first movement) in the way the first violins' repeated semiquavers propel the action forwards purposefully. These pass to the continuo as Jesus refers to the soul's enemies 'who always accuse you before me', and Bach finds magnificent sword-slashing gestures for the upper strings to make: downward-chopping

sixths and sevenths in the violins, upward-cutting diminished chords in the bass line.

The rapturous aria (No.7) which ends this fine cantata calls for a singer with considerable acrobatic agility. It is an allegro movement in 3/8 in G minor with a fiery gypsy air for the violin obbligato, celebrating the soul's yearning to leave earthly life by means of wild gestures of abandonment – three-fold octave drops, syncopations and profligate melodic invention. The aria ends abruptly with no forewarning, no *da capo* and no closing ritornello, just a plain question ending with a rise of a sixth, the soul asking Jesus, 'What dost Thou give me?'. It is like a child demanding to know 'Where is my Christmas present?' – yet without petulance. Jesus' response is given indirectly by the chorus in a plain harmonisation of the bracing tune known to Anglicans as 'Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation', with hemiolas bestriding silent beats. It is also in triple time – was Bach perhaps overdoing the Trinitarian symbolism in this cantata?

I find it hard to imagine music that conveys more persuasively the essence, the exuberance and the sheer exhilaration of Christmas than the opening chorus of BWV 133 **Ich freue mich in dir**. First performed on 27 December 1724, it is constructed as an Italianate concerto-like movement of infectious rhythmic *élan*. An anonymous melody evidently new to Bach (he sketched it in at the foot of the score of the *Sanctus*, also composed for Christmas in 1724 and eventually incorporated into the B minor Mass) is fitted to Kaspar Ziegler's hymn. Eight lines of text are interpolated between the spirited ritornelli in which, unusually, the second violin and violas are

strengthened by the two oboes d'amore, leaving the first violins unaided to shine above the rest. One senses that during this hectic period Bach needed to take into account the cumulative fatigue and reliability of his ensemble. It was probably wise of him to confine the choir to a mostly straightforward chorale harmonisation – line by line and expanding into simple polyphony at the mention of 'Der große Gottessohn'. So with little or no rehearsal, he could rely on his string players to give the necessary zip to this extended concertante dance of joy. The 'süßer Ton' is suggested both by the bell-like crotchets in the first two bars and later by the magical interlacing of sustained inner parts as soon as the choir mention these 'sweet sounds'.

It was rare for us to have the luxury of performing a cantata we had given only two years before. It meant that things like the little bendings of the four upbeats to this instrumental fugue, the bell chimes of the repeated crotchets and a tiny 'gather' before launching into those brilliant and emphatic chains of thirds – all these features, so slight in themselves, but making all the difference to the conviction of an interpretation – came so much more naturally this time around. Some of the energy and brilliance of the opening movement spills into its sequel, an A major aria in which both the alto soloist and the pair of accompanying oboes d'amore are called upon to give a firecracker delivery to the opening word 'Getrost!' ('Be of good cheer') before bursting into cascades of semiquavers. Then comes a more reflective circling figure marked *piano* (the same as was played loudly by the continuo in the first bar) which is handed to the alto for the parenthesis 'Wie wohl ist mir geschehen'

('How blessed am I'), eventually given three times in rising progression to convey the delight at seeing God face to face.

A brief recitative for tenor twice breaks into solo arioso allusions to the chorale. The key idea of the opening movement's 'sweet sound' is now revealed. It is the announcement 'My Jesus has been born' in the soprano aria (No.4), to which Bach assigns a melodic phrase that sounds as if it had been lifted from a chorale or plainsong. The bells ringing in her ears to which the soprano refers are suggested by the violin *barriolage* of alternating open and stopped strings and a solo flourish in the first violin. A different-sounding bell is tolled in the slow pastoral 'B' section by unison violas and second violins, over which the solo violin and soprano soar in a lyrical meditation on the name of Jesus. Only the chromatic twists allude to the stony heart which refuses to acknowledge it.

All in all this was a festive, heart-warming programme, a cross-section of Bach's most engaging but little known Christmas music. We ended the concert aware that we had only one more programme to prepare, for the following Sunday, New Year's Eve, and then it would all be over – one hundred and eighty-six cantatas, sixty-two concerts, all squeezed into one astonishing year.

© 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 dritten Weihnachtstag

St Bartholomew's, New York

Da wirst du von einem Organisten in die Enge getrieben, der auf seinem Steckenpferd – der Traktur – davongaloppiert und sich darüber ergeht, dass die Orgelwerke selbstverständlich Bachs gesamten übrigen Œuvre überlegen seien, und du brauchst nur auf BWV 64 **Sehet, Welch eine Liebe** zu verweisen, um besagten Organisten in fassungsloses Schweigen zu versetzen. Es stimmt, dass der Anfangssatz, als vierstimmige Motette über einer unabhängigen Continuo-Linie angelegt, nichts hat, was auf der Orgel nicht durchaus respektabel und wirkungsvoll klänge. Doch aufgeputzt mit Bachs recht unweihnachtlicher Besetzung,

einem Posaunenchor zusätzlich zu den üblichen Streichern zur Verdopplung (nicht Überdeckung) der Gesangslinien –, während der Text den Kontrapunkt mit all seinen Gegenrhythmen und ausgedehnten Melismen beseelt und mit Leben erfüllt, wird auch dieser ‚theologisch bedeutsame, aber hinsichtlich seines Affektgehalts neutrale Lehrsatz‘ (Daniel Melamed) lebendig. Wir können die Freude genießen, die Bach für seine Hörer bereit hält, die zur Weihnachtszeit Kinder Gottes genannt werden.

Wie in BWV 40 *Dazu ist erschienen* am Tag zuvor, mit der diese Kantate thematisch verbunden ist, und auch wie in der viel früheren Weihnachtskantate *Christen, ätzt diesen Tag* BWV 63 liegt das Gewicht auf der Beschreibung, die Johannes von Jesus als *Christus victor* gibt. Da der 27. Dezember auch der

Namenstag des Heiligen Johannes ist, Bachs Lieblingsevangelisten, macht sich der Komponist diesen Umstand zunutze, um die aus der typischen Sicht des Apostels geschilderte Inkarnation noch ein Stück weiterzuführen, als es die übliche Auslegung normalerweise gestattet hätte. Seiner Schilderung liegt eine vertikale Aufteilung der Welt in ‚oben‘ (voller Wahrheit und Licht) und ‚unten‘ (voller Dunkelheit und Sünde) zugrunde. Gott *steigt* in menschlicher Gestalt vom Himmel *herab*, um die Menschen von der Sünde zu erretten, während das Trachten des Menschen darauf abzielt, dorthin *aufzusteigen*, wo er zu Gottes Kindern gehören wird. Bach lässt diese grundlegende Antithese in seinem Stil sehr deutlich hervortreten: In einem alt klingenden Idiom, dem die Posaune seine archaische Färbung gibt, legt er mit dem Eingangschor und seiner Fortsetzung, einer feinsinnigen Vertonung von Luthers Choral ‚Gelobet seist du, Jesu Christ‘, im Hörer das unerschütterliche Fundament von Gottes Liebe und wechselt in den folgenden Sätzen zu moderneren, der weltlichen Tanzmusik entlehnten Mustern.

Es ist sehr ungewöhnlich, dass das erste Rezitativ einer Bach-Kantate der bislang dramatischste Satz ist, aber das gilt auf jeden Fall hier für Nr. 3. Mächtige auf- und absteigende Läufe im Continuo schildern die brüske Ablehnung, die der Solist gegenüber der Welt empfindet – er will mit weihnachtlichem Tand nichts zu tun haben. Unvermittelt stimmt ihm der Chor über einer nunmehr regelmäßigen, doch absichtsvollen Basslinie zu – ‚Was frag ich nach der Welt?‘ (die erste Strophe von Pfefferkorns Choral aus dem Jahre 1667) und schließt mit den Worten ‚Jesus... Du bist meine Lust‘. Der Sopran tritt hervor, und die Streicher

stimmen eine recht stilisierte höfische Gavotte (mit ihrem typischen doppelten Auftakt) an. Doch mit dem dritten Takt lockert die Solovioline ihre steife Förmlichkeit und lässt sich von einer Figuration emportragen, die an die Skalen im Alt-Rezitativ erinnern und, sobald der Sopran einsetzt, als die weltlichen Dinge erklärt werden, die ‚wie ein Rauch vergehen‘ müssen. Die verlässliche Alternative – Jesu Gabe an den Gläubigen – wird auf gewinnende Weise im ‚B‘-Teil geboten, musikalisch die ‚unbezahlbare Perle‘. Eingangs verstummt der Continuo. Dieser Technik, ‚Bassettchen‘ genannt, sind wir übers Jahr schon mehrfach begegnet, und Bach verwendet sie, jedes Mal mit voller Absicht, als Symbol für Jesu Unschuld, Freiheit von der Sünde und seine Liebe zu den Menschen (auf unübertroffene Weise in ‚Aus Liebe‘, der seraphischen Sopranarie aus der *Matthäus-Passion*). Je länger der Sopran bei den Schlüsselwörtern ‚bleibt fest und ewig stehen‘ verweilt, desto mehr Gelegenheiten bieten sich, Kontraste einzusetzen – unstete, das Terrain erkundende Modulationen, das weltliche Gavottethema, das in Fragmente aufgelöst wird, daneben die Rauchfahne der Solovioline.

Das Bass-Rezitativ verdeutlicht den Überdruß des Pilgers, wandelnd auf der Welt zu verweilen (Nr. 6) – für uns sehr treffend, da dies unser vorletztes Konzert auf unserer Pilgerreise war. Der Alt verzichtet in seiner Arie von wesenhafter melodischer Schönheit nun endgültig auf die weltlichen Dinge und richtet den Blick entschlossen auf die Gaben des Himmels (Nr. 7). Der Text wird wortgetreu vertont, und von besonderem Reiz ist das Spiel mit der Doppeldeutigkeit der schwingenden Rhythmen: nacheinander Einheiten im

3/4-Takt, die gegen die 6/8 des Fundaments gesetzt sind, dann 6/8 mit 3/4-Synkopierungen und schließlich eindeutige 3/4-Takte in den oberen und unteren Linien, während sich der 3/8-Takt gelegentlich selbst überlassen bleibt. Merkwürdigerweise ist der Gesamteindruck nicht ein wirres Durcheinander, sondern die Freude am Austausch zwischen Oboe d'amore, Altstimme und Continuo und zuweilen auch an der ekstatischen Lyrik, wenn die Stimme in ihrer Sehnsucht nach dem Himmel zu einem hohen D aufsteigt und dort verweilt. Ein anderer Komponist hätte mit dem frommen Text seine Probleme haben können, doch nicht so Bach. Die Lösungen, die er findet, sind voller Humor und zeigen, welch ein Vergnügen es ihm bereitet, die ‚Pracht‘ weltlicher Güter zurückzulassen und dem ‚Lasterleben‘ im abschließenden Choral ‚gute Nacht‘ zu sagen.

Bach nutzt verschiedene Möglichkeiten, die Weihnachtszeit in der Musik zu feiern. Völlig neu war mir diese ausgesprochen intime und verführerische Kantate BWV 151 **Süßer Trost, mein Jesus kömmt** von 1725 mit einem Text von Georg Christian Lehms. Sie beginnt *molto adagio* im 12/8-Takt als Arie in G-dur für Sopran, obligate Flöte und Streicher, deren erste Violinen von der Oboe d'amore verdoppelt werden, und ist von ergreifender Schönheit. Ist das die Muttergottes selbst, die ihrem neugeborenen Kind ein Wiegenlied singt, oder ist es einfach nur der Trost, der dem schwachen Sünder durch Jesu Ankunft auf der Erde zuteil wird? Obwohl sich Bach hier nicht leugnen lässt und die Atmosphäre unsagbar friedlich ist, finden wir bereits musikalische Anklänge an Gluck wie an Brahms, während die Arabesken der Soloflöte in die Levante oder sogar auf baskische Ursprünge

verweisen. Jede direkte Assoziation mit der sinnierenden Jungfrau erledigt sich, sobald der ‚B‘-Teil in einen ekstatischen Freudentanz alla breve ausbricht, halb Gavotte, halb Gigue – ‚Herz und Seele freuet sich‘. Flöte, Sopran und (einen Augenblick lang) die ersten Violinen ergehen sich in eleganten Triolenfiorituren – in Stil und Stimmung der Musik ähnlich, wie sie Händel als junger Mann schrieb, als ihm in Italien zum ersten Mal die Werke von Scarlatti und Steffani begegneten –, bevor das Wiegenlied wiederkehrt. Zwangsläufig stellt die Inspiration dieser Arie alles Folgende in den Schatten: Zwei Secco-Rezitative (Nr. 2 und 4) umrahmen die Arie ‚In Jesu Demut‘, in der die Altstimme ein Loblied auf den spirituellen Reichtum singt, den Jesu physische Armut beinhaltet, während zwei Oboen d'amore Violinen und Bratsche verdoppeln. Die ‚Segenskränze‘, von denen im ‚B‘-Teil die Rede ist, scheinen das Bild zu sein, das Bach zu seiner sinnreichen Antwort auf die gesamte Arie wie auch ihr Kopfmotiv inspiriert hat – das geschickte Weben musikalischer Fäden auf dem ‚Webstuhl‘ der regelmäßigen Basslinie. Die achte Strophe von Nikolaus Hermans Choral ‚Lobt Gott, ihr Christen allzugleich‘ (1560), mit der die Kantate endet, steht auf festem Boden. Ein bisschen mehr wäre nötig, um eine weihnachtliche Stimmung zu schaffen, ein paar Prozente mehr im Weihnachtspunsch.

Von Lehms stammt zum Teil auch der Text der Kantate BWV 57 **Selig ist der Mann**, die am zweiten Weihnachtsfeiertag 1725 zum ersten Mal zu hören war. Ihre Anlage als spiritueller Dialog zwischen Jesus und der Seele mag der Grund sein, warum sich manche Kommentatoren unbehaglich fühlen,

besonders zu dieser Zeit des Jahres. Aber es hieße Bachs Intentionen verkennen, die ins Bewusstsein rufen wollen, dass der zweite Weihnachtstag auch das Fest des Heiligen Stephanus, des ersten christlichen Märtyrers, ist. Bachs Antwort auf Lehms Text ist sehr persönlich. Sie fällt sparsam aus – nicht in ihrer Ausdruckskraft, aber im bescheidenen Einsatz der Mittel: Von dem abschließenden vierstimmigen Choral abgesehen sind nur die beiden Solostimmen beteiligt, und der Verschmelzung zwischen Streichern und Rohrblatt (drei Oboen verdoppeln die erste und zweite Violine sowie die Bratsche) sind wir schon in den Kantaten begegnet, die Bach für den Frühsommer des Jahres geschrieben hatte (BWV 175 und 176). Alle vier ihrer Arien weisen einen Dreiertakt auf, drei stehen in Moll. Die erste, im Grunde eher ein ausgedehntes Arioso als eine Arie, gehört dem Bass als *Vox domini*, eine fließende Sarabande in g-moll zu den Worten ‚Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet; denn, nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfangen‘ (Jakobus 1, 12). Sie beginnt nach stummer Zählzeit mit einem webenden Motiv aus Achteln, das zwischen den oberen Instrumentalstimmen weitergereicht wird und dann invertiert im Continuo erscheint – eine freistehende und vier gebundene Achtel, die einen weiteren Akzent nahelegen. Das Motiv kehrt in der einen oder anderen Stimme fast in jedem Takt wieder, oft gemeinsam mit einer herzerreißenden absteigenden chromatischen Figur, die über dem Orgelpunkt, der den unerschütterlichen Glauben des Märtyrers an Gottes Beistand symbolisiert, seine körperlichen Qualen nicht vergessen lässt. An einer Stelle lässt Bach seine Instrumente verstummen, um zu zeigen, wie der

Märtyrer in einer gemessenen Schrittes ansteigenden Skala seinen Verfolgern zum Trotz seinen einsamen Weg geht, um schließlich die ‚Krone des Lebens‘ zu empfangen.

Nun erhalten wir noch einmal Gelegenheit, Bach, der nie eine Oper geschrieben, als den besten Schöpfer dramatischer Deklamation (mit anderen Worten des Rezitatifs) seit Monteverdi zu erleben. Die Seele (Sopran) erwidert Jesu Worte, auf dem Weg über ausladende harmonische Fortschreitungen, mit gemischten Gefühlen: Sie zeigt sich erleichtert über den Trost, den er schenkt, identifiziert sich mit dem Märtyrer (‚mein Herz, / das sonst in Ach und Schmerz / sein ewig Leiden findet / und sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet‘) und gibt sich schließlich voller Pathos ihrer Verletzlichkeit und Beklemmung hin: ‚Ich muss als wie ein Schaf / bei tausend rauen Wölfen leben‘). Sie stimmt ihre eigene Arie an, überlässt aber den Streichern die Aufgabe, ihre Gedanken mitzuteilen: die Bitte, sterben zu dürfen, sollte Jesus ihr seine Liebe vorenthalten. Sie ist als Tanz in c-moll notiert, noch langsamer und einer Sarabande noch ähnlicher, als es in der vorangegangenen Bass-Arie der Fall war, einer jener tragischen Tänze im Dreiertakt, die Bach so meisterhaft beherrschte (man denke nur an die Abschlusschöre beider Passionen). So dicht verwebt sind die Cluster ausdrucksvoller Motive, dass es zuweilen recht schwierig wird, die einzelnen Linien zu identifizieren. Es sind die Gesten einer wahrhaft tragischen Äußerung, und sie verweisen gelegentlich auf eine Affinität zu Händel, der ähnliche Stimmungen ausdrückte.

Lehms’ Text enthält die Polarität zwischen Leben (Jesu Liebe) und Tod (Zurückweisung), aber Bach

konzentriert sich ausschließlich auf letzteren und verschweigt bis zu dem kurzen Duett-Rezitativ (Nr.4), dass die Seele Jesu ‚süßes Liebespfand‘ annimmt. Es muss für die Leipziger, die doch Weihnachten feiern wollten, eine Erleichterung bedeutet haben, dass sich die Stimmung der Musik in der sich anschließenden Bass-Arie so drastisch verändert. Wenn sie auch noch nicht unbedingt festlich ist, so wirkt sie doch wie ein Schlachtruf, der dem Treiben ein Ende setzt und in der Weise, wie die wiederholten Sechzehntel der ersten Violinen die Handlung entschlossen vorwärts treiben, an das fünfte Brandenburgische Konzert (erster Satz) erinnern. Sie wechseln auf das Continuo über, als Jesus auf die Feinde der Seele zu sprechen kommt, ‚die dich nur stets bei mir verklagen‘, und Bach lässt die hohen Streicher vernichtende Hiebe austeilen: Sexten und Septimen der Violine, die nach unten hacken, verminderte Akkorde in der Basslinie, die schneidend aufwärts fegen.

Die verzückte Arie (Nr. 7), mit der diese feinsinnige Kantate endet, bedarf einer Sängerin, die über ein beachtliches akrobatisches Geschick verfügt. Dieser Allegrosatz in g-moll und im 3/8-Takt, mit einer feurigen Zigeunerweise für die obligate Violine, feiert die Sehnsucht der Seele, dem irdischen Leben zu entsagen, mit wilden Gesten der Hingabe – dreifache Oktavsprünge abwärts, Synkopierungen und eine verschwenderische melodische Fülle. Die Arie endet abrupt ohne Vorwarnung, kein Da Capo und kein abschließendes Ritornell, nur eine schlichte Frage, die mit einer aufsteigenden Sexte schließt. Die Seele fragt Jesus: ‚Was schenkest du mir?‘ – wie ein Kind, das wissen möchte: ‚Wo ist mein Weihnachtsgeschenk?‘,

doch ohne zu quengeln. Jesu Antwort wird indirekt vom Chor gegeben, in einer schlichten Harmonisierung der erfrischenden Melodie, die in der anglikanischen Kirche als ‚Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation‘ bekannt ist, und mit Hemiolen, die stumme Zählzeiten überbrücken. Sie weist ebenfalls einen Dreiertakt auf – hat Bach die Symbolik der Dreieinigkeits in dieser Kantate möglicherweise übertrieben?

Ich kann mir schwerlich eine Musik vorstellen, die auf überzeugendere Weise das Wesen, den Überschwang und die jubelnde Freude der Weihnacht ausdrücken könnte als der Anfangschor der Kantate BWV 133 **Ich freue mich in dir**. Sie wurde am 27. Dezember 1724 uraufgeführt und ist als konzertähnlicher Satz im italienischen Stil konzipiert, dessen rhythmischer Schwung ansteckend wirkt. Einer anonymen Melodie, die für Bach offensichtlich neu war (er notierte sie unten auf der Partitur des *Sanctus*, das ebenfalls für Weihnachten 1724 bestimmt war und schließlich in die h-moll-Messe aufgenommen wurde), ist Kaspar Zieglers Choral unterlegt. Acht Textzeilen sind zwischen die schwungvollen Ritornelle geschoben, in denen – was ungewöhnlich ist – die zweite Violine und Bratschen durch die beiden Oboen d’amore verstärkt werden, während die ersten Violinen ohne Beistand den Text ausleuchten. Es ist zu spüren, dass Bach die zunehmende Ermüdung und schwindende Zuverlässigkeit seines Ensembles in dieser hektischen Zeit berücksichtigt hat. Es war von ihm sicher sehr klug, dem Chor einen meistens geradlinig harmonisierten Choral zu geben, der sich Zeile für Zeile fortbewegt und bei den Worten ‚der große

Gottessohn‘ zu einer schlichten Polyphonie erweitert. So konnte er sich darauf verlassen, dass seine Streicher, wenn nur wenig oder überhaupt nicht geprobt werden konnte, diesem ausgedehnten konzertanten Freudentanz den nötigen Schwung gaben. Der ‚süße Ton‘ wird durch die glockenhaften Viertel in den ersten beiden Takten und später durch das zauberhafte Verflechten der ausgehaltenen Mittelstimmen angedeutet, sobald der Chor diese süßen Klänge erwähnt.

Es war ein seltener Luxus für uns, dass wir eine Kantate aufführen konnten, die wir erst zwei Jahre zuvor gegeben hatten. Es bedeutete, dass Dinge wie die feinen Biegungen der vier Auftakte zu dieser instrumentalen Fuge, das Glockengeläut der wiederholten Viertel und ein kleines ‚Sammeln‘, bevor wir in diese brillanten und emphatischen Terzenketten aufbrechen – alles Merkmale, die für sich allein unbedeutend sind, aber darüber entscheiden, ob eine Interpretation überzeugt –, diesmal auf eine sehr viel natürlichere Weise zu bewältigen waren. Der Anfangssatz verströmt seine Energie und Brillanz in die sich anschließende Arie in A-dur, in der die Altstimme und die beiden sie begleitenden Oboen d’amore aufgerufen sind, das erste Wort – ‚getrost!‘ – aufbersten zu lassen, bevor sie sich in Kaskaden aus Sechzehnteln ergehen. Eine eher nachdenkliche, sich im Kreis bewegende Figur (die gleiche, die vom Continuo im ersten Takt laut gespielt wurde) folgt *piano*, wird vom Alt in die Parenthese (‚Wie wohl ist mir geschehen‘) gesetzt und verkündet schließlich, in drei Etappen immer höher steigend, die Freude, die es bedeutet, Gott von Angesicht zu Angesicht zu sehen.

Ein kurzes Rezitativ des Tenors schweift zweimal in ariosohafte Anklänge an den Choral ab. Nun wird klar, was der ‚süße Ton‘, der Kerngedanke des ersten Satzes, zu bedeuten hat. Es ist die Ankündigung ‚mein Jesus ist geboren‘ in der Sopran-Arie (Nr. 4), der Bach eine melodische Phrase zuweist, die klingt, als wäre sie einem gregorianischen Choral entlehnt. Das Klingen in den Ohren, das der Sopran anspricht, wird durch die Bariolage der ersten Violine angedeutet, bei der offene und gegriffene Saiten mit solistischen Auszierungen wechseln. Eine andere Art Geläut ist im langsamen pastoralen ‚B‘-Teil von den unisono geführten Bratschen und den zweiten Violinen zu hören, über die sich die Solovioline und die Sopranstimme in eine lyrische Meditation über den ‚Namen Jesu‘ erheben. Nur die chromatischen Windungen spielen auf das Herz an, das ‚ein harter Fels‘ ist und sich weigert, ihn anzuerkennen.

Alles in allem war es ein festliches, herzerwärmendes Programm, ein Querschnitt aus Bachs bezaubernder, doch wenig bekannter Weihnachtsmusik. Als wir zum Ende kamen, war uns klar, dass wir nur noch ein Programm vorzubereiten hatten, für den Silvesterabend am folgenden Sonntag, und dann würde alles vorbei sein – einhundertsechszig undachtzig Kantaten, zweiundsechzig Konzerte, alle in ein einziges erstaunliches Jahr gezwängt.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Third Day of Christmas

Epistle Hebrews 1:1-14

Gospel John 1:1-14

BWV 64

**Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater
erzeiget (1723)**

1 1. Coro

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,
dass wir Gottes Kinder heißen.

2 2. Choral

Das hat er alles uns getan,
sein groß' Lieb zu zeigen an;
des freu sich alle Christenheit
und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrie eleis!

3 3. Recitativo: Alt

Geh, Welt! behalte nur das Deine,
ich will und mag nichts von dir haben,
der Himmel ist nun meine,
an diesem soll sich meine Seele laben.
Dein Gold ist ein vergänglich Gut,
dein Reichtum ist geborget,
wer dies besitzt, der ist gar schlecht versorget.
Drum sag ich mit getrostem Mut:

BWV 64

**Behold, what manner of love the Father has
bestowed upon us**

1. Chorus

Behold, what manner of love the Father has
bestowed upon us, that we should be called the sons
of God.

2. Chorale

All this He has done for us
to manifest His great love;
let all Christendom rejoice at it,
and thank Him for this eternally.
Kyrie eleison!

3. Recitative

Hence, world! Retain, then, your possessions,
I will have nothing of you,
for Heaven is now mine
and shall refresh my soul.
Your gold is mere passing wealth,
your riches are but borrowed,
who owns such things is badly provided for.
I therefore say with confidence:

4 4. Choral

Was frag ich nach der Welt
und allen ihren Schätzen,
wenn ich mich nur an dir,
mein Jesu, kann ergötzen!
Dich hab ich einzig mir
zur Wollust vorgestellt:
Du, du bist meine Lust;
was frag ich nach der Welt!

5 5. Aria: Sopran

Was die Welt
in sich hält,
muss als wie ein Rauch vergehen.
Aber was mir Jesus gibt
und was meine Seele liebt,
bleibet fest und ewig stehen.

6 6. Recitativo: Bass

Der Himmel bleibet mir gewiss,
und den besitz ich schon im Glauben.
Der Tod, die Welt und Sünde,
ja selbst das ganze Höllenheer
kann mir, als einem Gotteskinde,
denselben nun und nimmermehr
aus meiner Seele rauben.
Nur dies, nur einzig dies macht mir noch Kummernis,
dass ich noch länger soll auf dieser Welt verweilen;
denn Jesus will den Himmel mit mir teilen,
und dazu hat er mich erkoren,
deswegen ist er Mensch geboren.

4. Chorale

Why enquire after the world
and all its treasures,
when I can only rejoice in Thee,
my Jesus!
Thee alone have I
envisioned as my joy,
Thou, Thou art my delight:
why enquire after the world!

5. Aria

All that the world
contains
must disperse as smoke.
What Jesus give me, though,
and what my soul loves,
remains firm for ever.

6. Recitative

That Heaven awaits me is certain,
I possess it in faith already.
Nor death, nor world, nor sin,
nor even all the host of Hell
can rob me, one of God's children,
of heaven, now or any time,
and take it from my soul.
Yet this one thing still worrries me,
that I must tarry still longer on this earth;
for Jesus desires to share heaven with me,
and has chosen me to that end,
for that is why He became man.

7 7. Aria: Alt

Von der Welt verlang ich nichts,
wenn ich nur den Himmel erbe.
Alles, alles geb ich hin,
weil ich genug versichert bin,
dass ich ewig nicht verderbe.

8 8. Choral

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

*Text: 1 John 3:1 (1); Martin Luther (2); Georg Michael
Pfefferkorn (4); Johann Franck (8); anon. (3, 5-7)*

BWV 151**Süßer Trost, mein Jesus kömmt (1725)****9 1. Aria: Sopran**

Süßer Trost, mein Jesus kömmt,
Jesus wird anitzt geboren!
Herz und Seele freuet sich,
denn mein liebster Gott hat mich
nun zum Himmel auserkoren.

7. Aria

Nothing do I desire of this world,
if I but inherit Heaven.
Yea, I shall abandon everything,
for I know full well
that I shall never perish.

8. Chorale

Good night, existence
which the world has chosen;
you do not please me.
Good night, sins;
stay there far behind me,
come no more into the light!
Good night, pomp and pride!
Good night, once and for all,
O sinful way of life!

BWV 151**Sweet comfort, my Jesus comes****1. Aria**

Sweet comfort, my Jesus comes,
Jesus now is born!
Heart and soul rejoice,
for my dearest God has chosen
me now for heaven.

10 2. Recitativo: Bass

Erfreue dich, mein Herz,
denn itzo weicht der Schmerz,
der dich so lange Zeit gedrückt.
Gott hat den liebsten Sohn,
den er so hoch und teuer hält,
auf diese Welt geschicket.
Er lässt den Himmelsthron
und will die ganze Welt
aus ihren Sklavenketten
und ihrer Dienstbarkeit erretten.
O wundervolle Tat!
Gott wird ein Mensch und will auf Erden
noch niedriger als wir und noch viel ärmer werden.

11 3. Aria: Alt

In Jesu Demut kann ich Trost,
in seiner Armut Reichtum finden.
 Mir macht desselben schlechter Stand
 nur lauter Heil und Wohl bekannt,
 ja, seine wundervolle Hand
 will mir nur Segenskränze winden.

12 4. Recitativo: Tenor

Du teurer Gottessohn,
nun hast du mir den Himmel aufgemacht
und durch dein Niedrigsein
das Licht der Seligkeit zuwege bracht.
Weil du nun ganz allein
des Vaters Burg und Thron
aus Liebe gegen uns verlassen,
so wollen wir dich auch
dafür in unser Herze fassen.

2. Recitative

Rejoice, O my heart,
for the pain shall now ease
which has for so long oppressed you.
God has sent His dearest Son,
whom He holds so high and dear,
into this world.
He leaves the throne of heaven
and would deliver all the world
from its chains of slavery
and servitude.
O wonderful deed!
God is made man and desires on earth
to be lowlier than we and much poorer.

3. Aria

In Jesus' meekness I can find comfort,
in His poverty riches.
 His wretched state reveals to me
 naught but salvation and well-being,
 yea, His wondrous hand
 will weave me naught but garlands of blessing.

4. Recitative

O precious Son of God,
Thou hast opened heaven wide for me
and through Thy humble estate
hath brought the light of bliss to pass.
Since Thou now, all alone,
hast left Thy Father's citadel and throne
out of love for us,
we would in turn
hold Thee within our hearts.

13 5. Choral

Heut schleußt er wieder auf die Tür
zum schönen Paradeis,
der Cherub steht nicht mehr dafür,
Gott sei Lob, Ehr und Preis.

*Text: Georg Christian Lehms (1-4);
Nikolaus Herman (5)*

BWV 57

Selig ist der Mann (1725)

Dialogus

Seele (Sopran), Jesus (Bass)

14 1. Aria: Bass

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet;
denn, nachdem er bewähret ist, wird er die Krone
des Lebens empfangen.

15 2. Recitativo: Sopran

Ach! dieser süße Trost
erquickt auch mir mein Herz,
das sonst in Ach und Schmerz
sein ewig Leiden findet
und sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet.
Ich muss als wie ein Schaf
bei tausend rauen Wölfen leben;
ich bin ein recht verlassnes Lamm,
und muss mich ihrer Wut
und Grausamkeit ergeben.
Was Abeln dort betraf,
erpresset mir auch diese Tränenflut.

5. Chorale

Today He opens wide again the door
to beautiful paradise,
the cherub stands no more before it,
to God be laud and honour and praise.

BWV 57

Blessed is the man

Dialogue

Soul (Soprano), Jesus (Bass)

1. Aria

Blessed is the man that endureth temptation:
for when he is tried, he shall receive the crown of life.

2. Recitative

Ah! this sweet comfort
quicken my heart as well,
which otherwise finds endless suffering
in pain and lamentation,
and writhes like a worm in its blood.
I must live like a sheep
among a thousand savage wolves;
I am a truly forsaken lamb,
and must submit to their rage
and cruelty.
What happened once to Abel,
draws from me, too, this flood of tears.

Ach! Jesu, wüsst ich hier
nicht Trost von dir,
so müsste Mut und Herze brechen,
und voller Trauer sprechen:

16 3. Aria: Sopran

Ich wünschte mir den Tod, den Tod,
wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest.
Ja wenn du mich annoch betrübtest,
so hätt ich mehr als Höllennot.

17 4. Recitativo (Dialogo): Bass, Sopran

Jesus

Ich reiche dir die Hand
und auch damit das Herze.

Seele

Ach! süßes Liebespfand,
du kannst die Feinde stürzen
und ihren Grimm verkürzen.

18 5. Aria: Bass

Jesus

Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen,
die dich nur stets bei mir verklagen,
drum fasse dich, bedrängter Geist.

Bedrängter Geist, hör auf zu weinen,
die Sonne wird noch helle scheinen,
die dir itzt Kummerwolken weist.

19 6. Recitativo (Dialogo): Bass, Sopran

Jesus

In meinem Schoß liegt Ruh und Leben,
dies will ich dir einst ewig geben.

Ah! Jesus, if I did not know
that Thou wilt comfort me,
my courage and my heart would fail
and say with deepest sorrow:

3. Aria

I would desire to die, to die,
if Thou, my Jesus, didst not love me.
Yea, if Thou wert still to sadden me,
I would suffer more than the pain of hell.

4. Recitativo (Dialogue)

Jesus

I give you my hand,
and with it my heart as well.

Soul

Ah! sweetest pledge of love,
thou canst lay low my enemies
and diminish their fury.

5. Aria

Jesus

Yes, yes, I can strike your enemies,
who always accuse you before me,
so have no fear, troubled soul.

Troubled soul, cease your weeping;
the sun will soon be shining
that sends you clouds of sorrow now.

6. Recitativo (Dialogue)

Jesus

In my bosom lie peace and life,
which one day I shall give you forever.

Seele

Ach! Jesu, wär ich schon bei dir,
ach, striche mir
der Wind schon über Gruft und Grab,
so könnt ich alle Not besiegen.
Wohl denen, die im Sarge liegen
und auf den Schall der Engel hoffen!
Ach! Jesu, mache mir doch nur,
wie Stephano, den Himmel offen!
Mein Herz ist schon bereit,
zu dir hinaufzusteigen.
Komm, komm, vergnügte Zeit!
Du magst mir Gruft und Grab
und meinen Jesum zeigen.

20 7. Aria: Sopran

Ich ende behende mein irdisches Leben,
mit Freuden zu scheiden verlang ich itzt eben.
Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier,
hier hast du die Seele, was schenkest du mir?

21 8. Choral

Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen
und gläube,
dass ich dein Seelenfreund immer und ewig
verbleibe,
der dich ergötzt
und in den Himmel versetzt
aus dem gemarterten Leibe.

*Text: James 1:12 (1); Ahasverus Fritsch (8);
Georg Christian Lehms (2-7)*

Soul

Ah, Jesus, were I already with Thee!
Ah, were the wind
already wafting over my tomb and grave,
I could conquer every affliction.
How blest are they who lie in their coffins
and hope to hear the sound of angels!
Ah, Jesus, open for me too,
as for Stephen once, the gates of heaven!
My heart is already prepared
to soar aloft to Thee.
Come, come, blessed hour!
And show me tomb and grave
and my own Jesus!

7. Aria

I swiftly end my earthly life,
I long at this time to depart with joy.
My Saviour, I die with the greatest longing;
here is my soul, what dost Thou give me?

8. Chorale

Comply, my beloved, with my wishes,
and believe
that I shall be your close friend
forever,
who shall delight you
and bring you to heaven
from out of your tortured body.

Ich freue mich in dir (1724)

22 1. Coro (Choral)

Ich freue mich in dir
und heiÙe dich willkommen,
mein liebes Jesulein!
Du hast dir vorgenommen,
mein Br¼uderlein zu sein.
Ach, wie ein s¼uÙer Ton!
Wie freundlich sieht er aus,
der groÙe Gottessohn!

23 2. Aria: Alt

Getrost! es fasst ein heil'ger Leib
des H¼ochsten unbegreiflich's Wesen.
Ich habe Gott – wie wohl ist mir geschehen! –
von Angesicht zu Angesicht gesehen.
Ach! meine Seele muss genesen.

24 3. Recitativo: Tenor

Ein Adam mag sich voller Schrecken
vor Gottes Angesicht
im Paradies verstecken!
Der allerh¼ochste Gott kehrt selber bei uns ein:
Und so entsetzet sich mein Herze nicht;
es kennet sein erbarmendes Gem¼ute.
Aus unermessner G¼ute
wird er ein kleines Kind
und heiÙt mein Jesulein.

I rejoice in Thee

1. Chorus (Chorale)

I rejoice in Thee
and bid Thee welcome,
my gentle Jesus!
Thou hast undertaken
to be my little brother.
Ah, how sweet a sound!
How friendly He appears,
the mighty Son of God!

2. Aria

Be of good cheer! A holy body enfolds
the Highest's unfathomable being.
I have seen – how blessed am I! –
my God face to face.
Ah! my soul must be healed.

3. Recitative

An Adam may, when filled with terror
at seeing Christ,
seek to hide in Paradise!
The Almighty God Himself comes to us:
and so my heart feels no fear;
it knows that He is merciful.
Out of boundless kindness
He becomes a little child,
and my sweet Jesus is His name.

25 4. Aria: Sopran

Wie lieblich klingt es in den Ohren,
dies Wort: mein Jesus ist geboren,
wie dringt es in das Herz hinein!

Wer Jesu Namen nicht versteht
und wem es nicht durchs Herze geht,
der muss ein harter Felsen sein.

26 5. Recitativo: Bass

Wohlan, des Todes Furcht und Schmerz
erwägt nicht mein getröstet Herz.
Will er vom Himmel sich
bis zu der Erde lenken,
so wird er auch an mich
in meiner Gruft gedenken.
Wer Jesum recht erkennt,
der stirbt nicht, wenn er stirbt,
sobald er Jesum nennt.

27 6. Choral

Wohlan, so will ich mich
an dich, o Jesu, halten,
und sollte gleich die Welt
in tausend Stücken spalten.
O Jesu, dir, nur dir,
dir leb ich ganz allein;
auf dich, allein auf dich,
mein Jesu, schlaf ich ein.

Text: Kaspar Ziegler (1, 6); anon. (2-5)

4. Aria

How beautifully these words sound
in my ears: my Jesus has been born,
how that strikes my heart!

He who cannot comprehend Jesus' name,
and he whose heart is not overjoyed,
he must be made of stone.

5. Recitative

Well then, my comforted heart
does not consider the pain and fear of death.
If He comes down from heaven
to earth,
He shall think of me too
in my tomb.
He who truly knows Jesus
shall not die when he dies,
if he calls out Jesus' name.

6. Chorale

So be it; I shall,
O Jesus, cling to Thee,
even if the world
were to shatter in a thousand pieces.
O Jesus, in Thee, in Thee
alone shall I live;
on Thee, on Thee alone,
my Jesus, shall I rest my head and sleep.

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

Also available

Bach Cantatas Vol 1: City of London
For the Feast of St John the Baptist
BWV 167 / 7 / 30
For the First Sunday after Trinity
BWV 75 / 39 / 20

Bach Cantatas Vol 7: Ambronay/Bremen
For the Fourteenth Sunday after Trinity
BWV 25 / 78 / 17
For the Feast of St Michael and All Angels
BWV 50 / 130 / 19 / 149

Bach Cantatas Vol 8: Bremen/Santiago
For the Fifteenth Sunday after Trinity
BWV 138 / 99 / 51 / 100
For the Sixteenth Sunday after Trinity
BWV 161 / 27 / 8 / 95

Bach Cantatas Vol 10: Potsdam/Wittenberg
For the Nineteenth Sunday after Trinity
BWV 48 / 5 / 90 / 56
For the Feast of the Reformation
BWV 79 / 192 / 80

Bach Cantatas Vol 14: New York
For Christmas Day
BWV 91 / 110
For the Second Day of Christmas
BWV 40 / 121

Bach Cantatas Vol 19: Greenwich/Romsey
For the Second Sunday after Epiphany
BWV 155 / 3 / 13
For the Fourth Sunday after Epiphany
BWV 26 / 81 / 14 / 227

Bach Cantatas Vol 21: Cambridge/Walpole St Peter
For Quinquagesima
BWV 22 / 23 / 127 / 159
For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi
BWV 182 / 54 / 1

Bach Cantatas Vol 24: Altenburg/Warwick
For the Third Sunday after Easter
BWV 12 / 103 / 146
For the Fourth Sunday after Easter
BWV 166 / 108 / 117

Bach Cantatas Vol 26: Long Melford
For Whit Sunday
BWV 172 / 59 / 74 / 34
For Whit Monday
BWV 173 / 68 / 174

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

Kati Debretzeni *violin*

'The Bach Cantata Pilgrimage was a unique, once-in-a-lifetime experience. Performing week in, week out in beautiful churches, with their invariably inspiring, yet acoustically unpredictable interiors, was exhilarating, enriching, challenging – and at times terrifying.

For me, the preparation began with the postman dropping off the weekly bundle of scores, to be explored and fretted over as I tried to decide whether adding a slur here or there would make things easier to play, or if it would go against Bach's intentions. Throughout the year the departure point became crystal clear – the text took precedence, the music illustrated it. As someone of Jewish-Catholic heritage who spent her formative years in Israel, immersing myself in these texts was a strangely mixed experience. I couldn't help contemplate the role they might have played in the history of the last three hundred years, whilst trying to view them as Bach must have done – as purely devotional tools, to be enhanced and strengthened by the music. Looking for the many ways in which music and text interrelate in a specific aria was to become a never-ending quest, and a source of endless pleasure.

At the orchestral rehearsals, always on a Wednesday and Thursday, the real fun began, as ideas flowed constantly between John Eliot and the singers and players. At times the initial ideas regarding the *Affekt* of a movement were diametrically opposed; but we always reached a convincing synthesis, as by Saturday we had to be comfortable with the new programme to be performed the next day. It seemed the more we immersed ourselves in

the cantatas, the more patterns emerged – and the more we marvelled at Bach's endless vocabulary. As most of the works were new to us, the refreshing sense of *terra incognita* never left us, and yet each of us grew closer and closer to the composer and his world. This closeness was enhanced by performing in the German towns he knew, to audiences for whom his musical language is akin to a mother-tongue. (I shall never forget playing underneath the magnificent Cranach altarpiece in Weimar, having visited earlier in the day Goethe's house and the Buchenwald concentration camp, 5 km away.) As a violinist, an added bonus was the opportunity to discover the greatest variety of obbligato arias, and to realise that the Sonatas and Partitas are merely a departure point in Bach's exploration of the instrument.

By the time we reached New York, we already had behind us the most intense and gratifying musical journey imaginable. The orchestra and choir's shared adventures generated a real sense of camaraderie, and we were left with the mixed feeling of being close to having accomplished the whole cycle whilst wondering what life would be like in the months ahead without the weekly cantatas. In some sense the question hasn't left me in the past six years.'

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 15: New York

CD 76:15 For the Third Day of Christmas

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget BWV 64
Süßer Trost, mein Jesus kömmt BWV 151
Selig ist der Mann BWV 57
(For the Second Day of Christmas)
Ich freue mich in dir BWV 133

Katharine Fuge, Gillian Keith, Joanne Lunn *sopranos*
Robin Tyson, William Towers *altos*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
St Bartholomew's, New York, 27 December 2000

The logo for Soli Deo Gloria, featuring a stylized, handwritten-style signature of the letters 'SDG'.

Soli Deo Gloria

Volume 15 SDG 127
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01272 5