

Bach Cantatas  
Gardiner



CD 1 53:10 For the Eighth Sunday after Trinity

1-7 19:26 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 178  
8-13 15:45 Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz BWV 136  
14-20 17:46 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist BWV 45

Robin Tyson *alto*, Christoph Genz *tenor*  
Brindley Sherratt *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
Christkirche, Rendsburg, 13 August 2000

The Monteverdi Choir  
*Sopranos*  
Lucinda Houghton  
Angela Kazimierczuk  
Gillian Keith  
Gill Ross  
Emma Preston-Dunlop  
Elin Manahan Thomas

*Altos*  
David Clegg  
Richard Wyn Roberts  
Carol Hall  
Robin Tyson

*Tenors*  
John Bowley  
Robert Murray  
Andrew Carwood  
Andrew Mackenzie-Wicks

*Basses*  
Simon Oberst  
Robert Macdonald  
Geoffrey Davidson  
John Smyth

The English  
Baroque Soloists

*First Violins*  
Kati Debretzeni  
Penelope Spencer  
Rebecca Livermore  
Peter Lissauer  
Nicolette Moonen

*Second Violins*  
Anne Schumann  
Steven Jones  
Daphna Ravid  
Rodolfo Richter

*Violas*  
Jane Rogers  
Mari Giske  
Emma Alter

*Cellos*  
Alison McGillivray  
Christopher Poffley

*Double Bass*  
Valerie Botwright

*Flutes*  
Rachel Beckett  
Christine Garrett

*Oboes*  
Susanne Regel  
James Eastaway

*Bassoon*  
Alistair Mitchell

*Horn*  
Gabriele Cassone

*Organ*  
Silas John Standage

*Harpichord*  
Matthew Halls

### 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

*Sopranos*

Donna Deam  
Katharine Fuge  
Nicola Jenkin  
Joanne Lunn  
Elin Manahan Thomas  
Susan Hamilton

*Altos*

David Clegg  
William Towers  
Frances Jellard  
Mark Chambers

*Tenors*

Vernon Kirk  
Robert Murray  
Rory O'Connor  
Andrew Mackenzie-  
Wicks

*Basses*

Julian Clarkson  
Thomas Guthrie  
Michael McCarthy  
Christopher Foster

The English

Baroque Soloists

*First Violins*

Kati Debretzeni  
Matthew Truscott  
Debbie Diamond  
Alison Townley  
Deirdre Ward

*Second Violins*

Penelope Spencer  
Daphna Ravid  
Desmond Heath  
Jane Gillie

*Violas*

Jane Rogers  
Penelope Veryard  
Pamela Cresswell

*Cellos*

David Watkin  
Christopher Poffley  
Harriet Cawood

*Double Bass*

Marcus Van Horn

*Recorders*

Rachel Beckett  
Catherine Latham

*Flute*

Rachel Beckett

*Oboes*

Michael Niesemann  
James Eastaway  
Catherine Latham

*Bassoon*

Philip Turbett

*Trumpet*

Gabriele Cassone

*Sackbutts*

Adam Woolf *alto*  
Abigail Newman *tenor*  
Andrew Harwood-White  
*bass*

*Organ*

Howard Moody

*Harpsichord*

Ian Watson

CD 2 65:36 **For the Tenth Sunday after Trinity**

1-6 18:53 Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei BWV 46  
7-13 25:01 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott BWV 101  
14-20 21:25 Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! BWV 102

Joanne Lunn *soprano*, Daniel Taylor *alto*  
Christoph Genz *tenor*, Gotthold Schwarz *bass*

---

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
Dom, Braunschweig, 27 August 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.

Cantatas 105, 94 and 168 for the Ninth Sunday after Trinity are available from Deutsche Grammophon CD 463 590-2

Recorded live at the Christkirche, Rendsburg, on 13 August 2000, and the Dom, Braunschweig, on 27 August 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata

*Balance engineers:*

Everett Porter, Erdo Groot  
(Polyhymnia International BV)  
(CD1); Martin Lohmann (NDR),  
Erdo Groot (Polyhymnia) (CD2)

*Recording engineers:*

Thijs Hoekstra (Polyhymnia),  
Rob Aarden (Eurosound) (CD1);  
Frank Lipp (NDR) (CD2)

*Tape editor:* Ientje Mooij

Edition by Reinhold Kubik  
published by Breitkopf & Härtel

*Series executive producer:*

Isabella de Sabata

*Cover:* Shepherdess,  
Jodhpur, India, 1996

© Steve McCurry/Magnum Photos

*Series design:* Untitled

*Booklet photos:* Steve Forrest (p.6);  
akg-images/Bildarchiv Monheim  
(p.8); akg-images/Erich Lessing  
(p.12) *Übersetzung:* Gudrun Meier

© 2008 The copyright in this  
sound recording is owned by  
Monteverdi Productions Ltd  
© 2008 Monteverdi  
Productions Ltd  
Level 4  
11 Westferry Circus  
London E14 4HE

[www.solideogloria.co.uk](http://www.solideogloria.co.uk)

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas  
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750  
Cantatas Vol 5: Rendsburg/Braunschweig

CD 1 53:10 For the Eighth Sunday after Trinity

---

19:26 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 178

---

- 1 (5:35) 1. *Coro (Choral)* Wo Gott der Herr nicht bei uns hält
- 2 (1:47) 2. *Choral e Recitativo: Alt* Was Menschenkraft und -witz anfäht
- 3 (3:29) 3. *Aria: Bass* Gleichwie die wilden Meereswellen
- 4 (1:44) 4. *Choral: Tenor* Sie stellen uns wie Ketzern nach
- 5 (1:19) 5. *Choral e Recitativo: Bass, Tenor, Alt* Auf sperren sie den Rachen weit
- 6 (3:41) 6. *Aria: Tenor* Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!
- 7 (1:48) 7. *Choral* Die Feind sind all in deiner Hand

15:45 Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz BWV 136

---

- 8 (4:12) 1. *Coro* Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz
- 9 (1:15) 2. *Recitativo: Tenor* Ach, dass der Fluch, so dort die Erde schlägt
- 10 (4:09) 3. *Aria: Alt* Es kömmt ein Tag
- 11 (1:05) 4. *Recitativo: Bass* Die Himmel selber sind nicht rein
- 12 (4:11) 5. *Aria (Duetto): Tenor, Bass* Uns treffen zwar der Sünden Flecken
- 13 (0:51) 6. *Choral* Dein Blut, der edle Saft

17:46 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist BWV 45

---

Part I

- 14 (4:57) 1. *Coro* Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
- 15 (0:45) 2. *Recitativo: Tenor* Der Höchste lässt mich seinen Willen wissen
- 16 (3:39) 3. *Aria: Tenor* Weiß ich Gottes Rechte

Part II

- 17 (2:42) 4. *Arioso: Bass* Es werden viele zu mir sagen an jenem Tage
- 18 (3:43) 5. *Aria: Alt* Wer Gott bekennt aus wahren Herzensgrund
- 19 (0:49) 6. *Recitativo: Alt* So wird denn Herz und Mund selbst von mir Richter sein
- 20 (1:08) 7. *Choral* Gib, dass ich tu mit Fleiß

CD 2 65:36 For the Tenth Sunday after Trinity

---

18:53 Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei BWV 46

---

- 1 (6:45) 1. *Coro* Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei
- 2 (2:05) 2. *Recitativo: Tenor* So klage du, zerstörte Gottesstadt
- 3 (3:09) 3. *Aria: Bass* Dein Wetter zog sich auf von weiten
- 4 (0:51) 4. *Recitativo: Alt* Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein
- 5 (4:19) 5. *Aria: Alt* Doch Jesus will auch bei der Strafe
- 6 (1:43) 6. *Choral* O großer Gott von Treu

25:01 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott BWV 101

---

- 7 (5:33) 1. *Coro (Choral)* Nimm von uns, Herr, du treuer Gott
- 8 (3:16) 2. *Aria: Tenor* Handle nicht nach deinen Rechten
- 9 (2:08) 3. *Recitativo e Choral: Sopran* Ach! Herr Gott, durch die Treue dein
- 10 (5:17) 4. *Aria: Bass* Warum willst du so zornig sein?
- 11 (1:40) 5. *Recitativo e Choral: Tenor* Die Sünd hat uns verderbet sehr
- 12 (6:13) 6. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Gedenk an Jesu bitterm Tod!
- 13 (0:53) 7. *Choral* Leit uns mit deiner rechten Hand

21:25 Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! BWV 102

---

Part I

- 14 (5:17) 1. *Coro* Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!
- 15 (0:59) 2. *Recitativo: Bass* Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingeprägt
- 16 (5:15) 3. *Aria: Alt* Weh der Seele, die den Schaden
- 17 (2:40) 4. *Arioso: Bass* Verachtest du den Reichtum seiner Gnade

Part II

- 18 (4:03) 5. *Aria: Tenor* Erschrecke doch, du allzu sichere Seele!
- 19 (1:23) 6. *Recitativo: Alt* Beim Warten ist Gefahr
- 20 (1:47) 7. *Choral* Heut lebst du, heut bekehre dich



## 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 Eighth Sunday after Trinity



### Christkirche, Rendsburg

A mood of dire warning against hypocrites and false prophets, one that derives from the Gospel reading (Matthew 7:15-23), permeates BWV 178 **Wo Gott der Herr nicht bei uns hält**, first performed in Leipzig on 30th July 1724. Basing his cantata on a hymn by Justus Jonas from 1524, a free translation of Psalm 124, Bach constructs an opening chorus of immense power, sustained energy and astonishing compositional prowess with which to box his listeners' ears. Of its 115 bars only two complete bars and thirteen beats stand outside the continuous stream of semiquavers trafficking to and fro from instrument to instrument and voice to voice, against a backdrop of pounding dotted rhythms and bellicose syllabic punctuation – quite astonishing! Perhaps it

was this chorus that led Bach's first biographer Johann Nikolaus Forkel to choose *Wo Gott der Herr* as one of only two cantatas he himself copied out from the (lost) autograph score he borrowed from Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann.

The defiant mood of sibyl-like warnings continues in the second movement, marked *presto*, in which the altos proclaim the chorale tune while 'troped' solo interjections in *secco* recitative remind us of God's ability to expose artful plots and to lead His people 'across the sea of suffering to the promised land'. This is the cue for a tone poem describing a gale-lashing and sea-beating worthy of comparison with the tenor aria from BWV 81 *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* (see SDG Vol. 19), a magnificent aria for bass with unison violins which conjures up not simply the storm but the enemy's fury as it seeks to capsize 'Christ's frail boat'. One wonders when Bach, a landlocked Thuringian, might have witnessed a maritime storm. It could only have been on the Baltic during his brief stay in Lübeck in 1705, if ever. But somehow he has grasped the queasy, disorienting experience of being at sea in a gale, and conveys the moods of the storm through the multiple subdivisions of this 9/8 maelstrom of semiquavers, grouped now in sixes, now one-and-five, now paired, now articulated as separate individual 'breakers'. Technically it is merciless for the singer and exhilarating for the string players, while as a listener you do indeed by the end feel appropriately buffeted and chastised.

The grim mood of foreboding is maintained in the chorale statement for tenor (No.4): 'They lie in wait for us, as though we were heretics, they thirst after our blood', and again in the chorale strophe which

follows: 'They open wide their jaws and would devour us' – 'as roaring lions do; they bare their murderous fangs', comments the bass in recitative (No.5) over an incessant rhythmic ostinato figure in the continuo. There is something in this reminiscent of Gospel music – a chilling antiphony between chorus and the three commenting soloists: you feel the chorus should precede each of their entrances with shouts of 'Yea, Lord' and a roll of drums! And still there is no let-up in the tension. The tenor aria (No.6) now has 'reeling reason' as its target, the weasel words of rationalists who would bring down the whole Lutheran theological edifice. Bach here restricts himself to the string band and comes up with as gritty a piece of counterpoint as he ever penned. Again, there is huge rhythmic vigour, this time stemming from the broken rhythmic exchanges between the four instrumental voices, as well as bold harmonic gestures to underpin the tenor's injunction to silence, 'Schweig, schweig' – another fascinating parallel here with the equivalent aria for bass in BWV 81. Only the closing two-verse chorale in a rather dull tessitura, A minor, eases up on the brimstone, as Bach is content to supply a more conventional prayer for guidance and strengthened faith.

What on earth was Bach on when he sat down to compose this astonishing cantata? At the end of the Rendsburg concert the continuo players came up to tell me that they found it more technically demanding and draining than playing an entire St Matthew Passion! What then can have spurred Bach to invent music of such density, vehemence and highly charged originality? It's the kind of question that has exercised Bach scholars from

the very beginning, and one that has occurred to me every week as I am confronted by a set of new and challenging cantatas to prepare. Was it genuine religious fervour and the kind of single-minded dedication he exhibits on his title pages and in signing off each cantata with 'S.D.G.', or merely a capacity for brilliant mimicry, coupled with an innate sense of drama and an imagination instantly fired by strong verbal imagery? You feel you know the answer, then along come the advocates of an encoded theological message embedded in the cantatas, and close on their heels the sceptics who recommend that we forget all about religion when we interpret Bach. But even if we assume that Bach's Lutheran zeal was utterly sincere (which I for one believe), does that automatically turn him into a theologian, as some insist, or set the value of these cantatas in predominantly theological terms? Surely not: theology is expressed primarily through words, while Bach's natural form of expression and his musical procedures have their own logic, one that overrides word-driven considerations. They even show themselves to be quite anti-literary at times. We should not allow theologically motivated commentators to treat the cantatas as doctrinal dissertations as opposed to discrete musical compositions. In the final analysis nothing can gainsay or diminish the overwhelming poetic transformative force of Bach's music, the very quality that makes his cantatas so appealing to non-Christian listeners as well.

A cantata of such sustained defiance as BWV 178 also leads one to ask whether Bach's ongoing conflict with the Leipzig Consistory might suddenly have reached boiling point, or whether there had perhaps

been a more personal falling-out with one of the resident clerics. There is a fascinating passage in his personal copy of Calov's Bible commentary, one that he underlined and flagged up with a marginal 'NB', dealing with the subject of anger and score-settling. 'It is true', Calov says, 'that anger must exist, but take care that it occur as is proper and in your command, and that you express anger not for your own sake but for the sake of your office and for God's sake; and that you do not confuse the two, your own cause with that of your office. For yourself, you must show no anger no matter how severe the offence has been. However, where it concerns your office you must show anger, even if you yourself have not been wronged.' At all stages in his career Bach was quick to leap to the defence of his professional rights. How much more satisfying, though, to channel all that frustration and vituperative energy into his music, and then to watch as it rained down from the choir loft onto his chosen targets below.

A year previously, and only eight weeks into his Leipzig Cantorate, Bach came up with BWV 136 **Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz.** There is something a little suspect about the version of this cantata that has come down to us. Take, for example, the extensive opening choral fugue. Set in the bright key of A major it is part festive – witness the horn call which heralds the main theme – and part pastoral, with its genial semiquaver figuration in 12/8 time. But what does that have to do with the earnest, penitential tone of the verse from Psalm 139, 'Search me, O God, and know my heart; try me, and know my thoughts'? Even the beautifully crafted pleas of 'Prüfe mich' ('Try me') and the stretches of a more

stirring polyphony are barely enough to disturb the gentle rotations of this prayer wheel and to propel its music into orbit, let alone to 'paint a picture of an all-powerful but merciful God concerned with the individual being' (Chafe). What is the function of the isolated, advanced statement of the vocal head motif, followed by a bar-and-a-half of extra instrumental music before the fugue gets under way? Does the fact that the fugue subject is assigned more often to the outer than to the middle voices suggest a (lost) earlier original version, one for fewer voice parts, and (more speculatively) to a different and probably secular text, perhaps in another key and even with a slightly different orchestration? When scoring for just a pair of oboes it is atypical of Bach to label one 'd'amore' and the other a normal oboe, even though its music takes it up into the stratosphere and down off the end of its natural compass. And yet he clearly thought well enough of this opening movement to rework it later as the 'Cum Sancto Spirito' for his short A major Mass (BWV 234). Then again it could be that he took his prompt from the seasonal context of harvest, just as in last week's alto aria from BWV 157, wresting the metaphor of good fruit struggling to ripen through the 'thorns of sin' and 'thistles of iniquity' – every wine-grower's nightmare.

The alto now predicts a day of reckoning for hypocrites in an aria with oboe d'amore obbligato and a *presto* middle section in 12/8 describing their furious bringing to book. Adam's fall, which led to the stain of sin, is evoked in the B minor tenor/bass duet with unison violins in 12/8: this can be cleansed or purified as a result of 'that merciful stream of [Jesus's] blood', referred to again in the final chorale

as ‘that noble sap’ (‘der edle Saft’), with a high-flying violin *faux bourdon*. This got me thinking about the many references in both the *St John* and *St Matthew Passions* to the blood of the Saviour as a stream of grace and mercy emanating from above, and their origin in the medieval legends of the Holy Grail. As Goethe later observes, ‘Blut ist ein ganz besonderer Saft’, though this refers to the point when Mephistopheles forces Faust to sign their pact with a drop of his own blood, thus freeing him from the stricture of religion and morality.

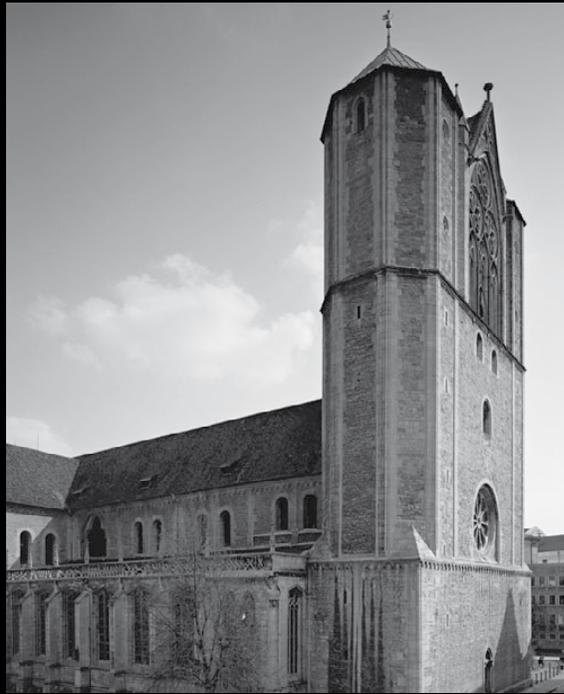
In his last surviving cantata for this Sunday Bach’s approach was certainly very different. BWV 45 **Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist** opens with an elaborate choral movement in E major with strings, two flutes and two oboes (here again, despite the rubric, one needs to be a d’amore and one a normal oboe, even though it, too, goes outside and above its range.) The true path of life for the Christian is clear, we are told in the most direct fashion: God has shown us ‘what is good’. What strikes me here, as on other occasions, is Bach’s happy fusion of fugal technique and a madrigalian approach to word setting. After pairing his voices and even instruments and thereby determining to some extent the dynamics (none is specified), especially in the initial ‘Es ist dir gesagt’ phrases, he reserves the full tutti for the weighty injunction ‘to do justly, and to love mercy, and to walk humbly with thy God’. The torment and scorn threatening transgressors is spelled out in the first tenor aria in C sharp minor (No.3), with a telling phrase for the sharp reckoning (‘scharfe Rechnung’) and at the mention of ‘Qual und Hohn’ a screwing up of the tension in successive phrases that rise by an

augmented second against an otherwise placid backcloth – cue for a forest of sharp accidentals, including E sharp and F double sharp.

The second part of the cantata opens with a movement for bass and strings marked *arioso* – deceptively so (it is Bach’s way of flagging up utterances by Christ in person as distinct from passages of indirect speech), as in truth this is a full blown, highly virtuosic aria, half Vivaldian concerto, half operatic *scena*. We are back where we started, with the false prophets. Bach conveys with perfect clarity what lies in wait for these lip-servants and contrasts it, in the ensuing aria for alto with flute obbligato, with the destiny of those who acknowledge God from the depths of their hearts. Here the concluding chorale, ‘Gib, dass ich tu mit Fleiß’, a setting of Johann Heermann, is perfectly apt and conclusive: God accomplishes His work through me, therefore ‘Thy will be done’, at the appropriate time and ‘according to my station’ – neat and clear.

Rendsburg is an exceptionally pretty town straddling the Kiel canal in Schleswig-Holstein. Though Bach never came here (the closest he got to it was Lübeck, fifty miles to the southeast, where we performed these same cantatas the day before), one senses that he would have felt very much at home in this exquisite, wood-vaulted, cruciform church built during Bach’s late teens by order of the Danish King Christian V.

## Cantatas for the Tenth Sunday after Trinity



### Dom, Braunschweig

Just once in a while in the course of the Trinity season, with its almost unremitting emphasis on the things every good Lutheran should believe, from the Nicene Creed to the Ten Commandments, the Lord's Prayer, the Catechism and so on, comes a vivid shaft of New Testament history and narrative reference to the life of Christ. Here on the tenth Sunday after Trinity the Gospel (Luke 19:41-48) tells us how Jesus predicted the imminent destruction of Jerusalem, tying the event in the listener's mind to his own Passion story. That link would have been strengthened in Bach's day by the practice at the Vesper service on this Sunday of reading aloud Josephus' account of the actual sacking of Jerusalem by the Roman emperor Titus in AD70, one that surely resonated in the minds of those

whose families had witnessed the razing of numberless German towns during the Thirty Years War. So with his anonymous librettist choosing to open with a passage from the Old Testament narrative (Lamentations 1:12) for Bach's first Leipzig cantata for this Sunday, BWV 46 **Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei**, suddenly the separate eras of Jeremiah, Jesus and Josephus appear braced together, a sign of the potency of this particular story with its vivid, unsettling patterns of destruction and restoration, of God's anger and Christ's mercy. If any of the faithful of Leipzig gathered in church on a warm Sunday morning in August 1723 were experiencing momentary wobbles of belief, they were in for some bombardment! Josephus' harrowing eyewitness account crops up again in a contemporary Leipzig chorale collection, the preacher was specifically required to fulminate and deliver a strong-tongued lashing, and Bach, never one to be outdone by a purely verbal harangue, came up with a cantata every bit as startling as the previous Sunday's *Herr gehe nicht in Gericht*, BWV 105, with which it shares certain thematic features and its structural outline.

Bach is in a long line of composers from Victoria and Gesualdo who have found moving ways to set the words from Lamentations 'Behold and see if there be any sorrow like unto my sorrow' (including of course Handel, two decades later in *Messiah*). Bach's opening chorus is instantly familiar as the 'Qui tollis' from the *B minor Mass*, of which it is an early draft, but with subtle differences: of key (D minor for B minor), of rhythmic impulsion (no reiterated pulse by the cellos on all three beats of every bar), and of instrumentation (recorders in place of flutes,

and the addition of two oboes da caccia and a *corno a tirarsi* to double the vocal lines at their second entry, thus giving rise to an unexpected intensification of the choral utterance and of the overall texture). There is also the bonus of an atmospheric 16-bar instrumental prelude which serves to present the fate of Jerusalem as a symbol of the believer's crumbling faith, with all three of Bach's upper stringed instruments engaged in a persistent sobbing commentary. The next surprise is the way a choral fugue breaks out from this familiar-sounding lament. Starting with just two voice lines and continuo, it fans out to at times as many as nine parts. It is uncompromising in its contrapuntal wildness and grim, dissonant harmony. Christ might weep over Jerusalem, Bach tells us (Prelude), but the Lord has no compunction in inflicting sorrow 'in the day of His fierce anger' (Fugue). Whittaker describes the effect of the fugue as 'one of terrific power and terrible grimness' and concludes that 'chorally [it is] the most difficult work ever written by Bach'. Surely not. I can think of at least half a dozen that we have already tackled this year that are technically more challenging. But it *is* one of the most powerful and combative fugues in all Bach's church cantatas and at its conclusion it leaves one utterly spent.

The *accompagnato* for tenor (No.2) points to Jerusalem's guilt as the cause of its downfall. Since Jesus's tears (conveyed by the paired recorders in five-note mourning figures) have gone unheeded, a 'tidal wave of zealotry' will soon engulf its sinning citizens, cue for one of Bach's rare *tsunami* arias for bass, trumpet and strings (No.3). Is it just the superior quality and interest of this music that makes it so much more imposing, and indeed more frightening,

than any operatic 'rage' aria of the time by, say, Vivaldi or Handel? One could also point to the component of divine vengeance 'gathered from afar', the fact that here the rage is not that of the soloist or 'character', but is objectified by the singer-preacher and encapsulated by the trumpet and strings as his soundtrack, so alerting the listener to his imminent ruin (the brewing storm 'must be more than you can bear'). In total contrast, and staving off this meteorological and retributive assault, there follows an alto aria (No.5) scored as a quartet with two recorders and two unison oboes da caccia providing a bass line. The promise of redemption via Jesus' propitiatory role in deflecting God's wrath from harming his 'sheep and chickens' was the lifeline to which Germans of the previous century clung during times of hardship, and just in case anyone was sitting too comfortably now that the storm had passed, back it comes in five dramatic bars as though to underscore the way Jesus 'helps the righteous to dwell in safety'. For his closing chorale Bach brings together both ends of his instrumental spectrum, the trumpet and strings, who up to now have stood for God's wrathful side, and the *flauti dolci* (or recorders) who have symbolised Christ's tears and mercy and are now allotted isolated little episodes between the lines of the chorales. It is only in the last couple of bars that the recorders, who have been exchanging E flats and E naturals in their strange little arabesques, finally agree and settle on E natural. Are we supposed, then, to hear the final D (major) chord as the tonic, a symbolic return to the tonality (D minor) of the opening movement, or as its dominant, or poised somewhere between the two in deliberate ambiguity? Is this last

line 'uns nicht nach Sünden lohne' / 'and do not reward us for our sins' genuinely a part of Meyfart's chorale (1633) or a late addition, Bach's way of suggesting to his listeners that the prospect of God's mercy is not guaranteed but is contingent on His grace? These are just some of the loose ends, including even greater discrepancies of articulation in the surviving instrumental parts than is the norm with Bach's incomplete surviving performing material, that we faced in our preparations.

The antithesis between God's anger and mercy resurfaces in Bach's two later cantatas for this Sunday, yet without direct reference to the Gospel account of Jesus weeping over the fate of Jerusalem. For his second Leipzig offering, BWV 101 **Nimm von uns Herr, du treuer Gott**, Bach and his librettist managed to squeeze in a single passing reference to the city (No.2), but for the rest it is based squarely on the primary hymn for this Sunday, one by Martin Moller (still conceptually related to the Gospel) written during a time of plague in 1584 and sung to the melody of Luther's German version of the Lord's Prayer. The relentlessness of Luther's 'Vater unser', and the way the chorale is a strong audible presence in all but one of the movements of this cantata, including the recitatives, is matched in the opening movement by Bach's use of yet *another* of Luther's hymns as the thematic basis for his chorale fantasia, one associated in the congregation's mind with the Ten Commandments ('Dies sind die heil'gen zehn Gebot'). Clearly, the wages of sin, the overwhelming power of retribution visited upon those tempted to stray from the Lord's path, prompted Bach to subject his first listeners to a twin-barrelled doctrinal salvo

and to compose what Robert Levin described to me as 'the most crushing work of Bach's career'.

It starts out ruminatively with an independent bass line supporting a trio of oboes exchanging the 'Ten Commandments' theme with the upper strings. But before long we are given sharply accentuated dissonances over a dominant pedal, the first in a succession of hammer blows which convey the 'schwere Straf und große Not' ('grave punishment and great distress') of the text. They contribute to the unsettling mood of this extraordinary tone poem, at once so archaic-sounding in the doubling of the voice parts by old-fashioned cornett and trombones, as though Bach were intent on reconnecting to Luther's time, and yet modern in the way, for example, that the wrenching harmonies only begin to make sense as passing events in contrapuntal terms at a specific tempo, or Bach's use of a seven-part orchestral texture which he then expands to eleven real parts. Another strange, persistent feature is the three-note 'sighing' figure tossed between the instruments, appoggiaturas that resolve normally but are approached from above and below by a variety of initial preparatory intervals which appear to grow wider and wider. Does it stand for the inescapability of punishment, the fate that we, with countless sins, 'have truly merited' (indeed, 'allzumal' comes in for vehement reiterated protestations by the three lower voices)? Over the final tonic pedal Bach engineers a disturbing intensification of harmony and vocal expression for the words 'für Seuchen, Feuer und großem Leid' ('contagion, fire and grievous pain'). It is in a movement such as this that you sense Bach working his chosen motifs as hard as he possibly

can, a trait we associate more with Beethoven and Brahms... but guess whom they got it from!

Of the arias, the most arresting is the bass 'fury' aria (No.4) with three oboes (three angry ducks transformed into a latter-day saxophone trio), three prescribed tempi (*vivace* – *andante* – *adagio*) and a single moment midway, enough to strike horror in the listener when Bach makes an abrupt Mahlerian swerve from E minor to C minor on the word 'Warum' [willst du so zornig sein?]. Not even Henry Purcell, with his penchant for a calculated spotlight dissonance, was capable of matching this when setting the same words in his anthem 'Lord, how long wilt Thou be angry?'. Bach's single chorale-free aria (No.2) is strongly disjunctive, the tenor expressing fear of judgement under the law, a *concertante* flute countering with glimmers of hope for grace and pardon. The flute's eloquence is still more apparent in the soprano/alto duet (No.6), with its imploring gestures in *siciliano* rhythm acting in counterpoint to the chorale tune first assigned to and then exchanged with the oboe da caccia. Was it this (particularly) affecting combination of obbligato instruments and its association with the Saviour's love and compassion shown to the sinner at the moment of 'Jesus' bitter death' which planted the seed in Bach's mind for 'Aus Liebe', the great soprano aria from the *St Matthew Passion*? In the two recitatives (Nos 3 and 5) Bach allots extensively embellished versions of the chorale tune to his individual singers, who then interrupt their own lines with 'tropes' of inserted commentary from relevant biblical passages.

Bach's third cantata, BWV 102 **Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!**, has, in contrast to the

others, neither the Gospel text nor one of the main hymns of the day as its point of departure. What prompted A B Marx to select this and its predecessor BWV 101, along with BWV 103 *Ihr werdet weinen und heulen*, with which it shares a similar ground plan, as the three Bach cantatas to be published in 1830 (the first to appear in print since 1708/9!)? Composed for 25 August 1726 it is one of a series of works that Bach based on librettos written some twenty years earlier and attributed to Duke Ernst Ludwig of Saxe-Meiningen. As so often, it is the opening movement which holds the greatest fascination (Dürr calls it 'one of the great achievements of the mature Bach'). Here is a setting of Jeremiah 5:3, 'Lord, are not Thine eyes upon the truth! Thou hast stricken them, but they have not grieved; Thou hast consumed them, but they have refused to receive correction: they have made their faces harder than a rock, and they have refused to return.' Who could have guessed that Bach would preface this grim text with such a genial orchestral ritornello for two oboes and strings? Is the understatement a deliberate way to point up the contrast with the third, fugal section, describing the hardened faces and giving Bach a fresh crack at conveying 'Gottes Zorn' – 'God's wrath'? But then Bach in this mood is anything but predictable, even to the extent of blurring the formal divisions of the text, not simply by interpolating instrumental *sinfonias* but by means of partially disguised textual overlapping. The culminating fugue, for instance, with its dramatic upward hoist of an augmented fourth followed by an exclamatory quaver rest and the more conventional downward slither of its counter subject, then merges into a restatement of the whole text in a truncated

musical reprise. One senses that Bach lavishes more care than usual on the construction of his themes, not just to paint the words but to replicate the speech rhythm. This in turn encourages a strongly rhetorical delivery; but then he takes one completely unawares by sculpting a fourteen-bar fugato out of an extremely peculiar vocal subject, splitting the first syllable of 'schlä-gest' with discrete staccato melismatic groupings separated by rests, until one realises that he is intent on depicting some form of godly clonk on a barely sentient head.

There are two fine recitatives, one *secco* for bass (No.2), one for alto with two oboes (No.6), and three arias. First comes a fine lament (No.3) for alto with oboe obbligato: both enter on a long, held, d flat dissonance, a study of a spiritual pariah 'cutting himself off from God's grace'. The second, for bass and strings, is headed 'arioso' (No.4) and gives the impression of starting midstream. Bach has been criticised for his word-setting here. But while the stress on the 'wrong' syllable of 'VERachtest' is 'corrected' by the upwards lurch of a minor seventh, the wrong stress on 'GEdul'd' is no such thing the moment one interprets it as a hemiola: 'GNA-de, Ge-DULD'. Midway Bach captures the 'frantic impotent battering of the evil-doers against the decrees of the Almighty' (Whittaker) by means of a gripping four-fold repetition of a three-note motif – D flat, C, D flat over a pedal C. As a *da capo* movement this 'arioso' ends part one of this cantata with the rhetorical question 'Do you not know that God's goodness draws you to repent?', so inviting the preacher of the sermon to expatiate on the theme of how not to incur God's anger. Just in case he declines the prompt, Bach,

as so often, does the job for him, but in an unusual fashion: he allocates a dislocated figure to the tenor soloist, one that recalls the 'du schlä-gest' fugato theme from the opening chorus, as the first of several ingenious means to startle the presumptuous and errant soul ('du allzu sichre Seele!') with its representative, the flute, and, of course, the listener. But it is not until the middle section that the prospect of God's anger dislodges the flute's serenity, which is now replaced by a flurry of (fear-injected?) semiquavers. Persistent and pleading three-note motifs and a change of instrumentation (a pair of oboes now to replace the flute) characterise the final *accompagnato* (No.6), suggesting penitence and even the chance of an eleventh-hour reprieve, which is formalised as a collective prayer in the final chorale set to the melody 'Vater unser im Himmelreich' ('Our Father, who art in Heaven'). Bach thought highly enough of this cantata to use movements of it again in two of his short Masses (BWV 233 and 235), and Carl Phillip Emanuel revived it several times in Hamburg during the 1770s and 80s.

The first of our two concerts also happened to take place in Hamburg; but Brunswick Cathedral, a true pilgrimage church begun in 1173 on Henry the Lion's return from the Holy Land, turned out to be the worthier setting for these three boldly original cantatas. At dinner after the Brunswick concert one of the sponsors' wives told me that she found 'all those grim Old Testament words of foreboding really off-putting'. As a Roman Catholic she preferred 'just to listen to the wonderful music and blot out the words'. I replied that, on the contrary, Bach to me is at his most persuasive when his musical

imagination is fired up by strong verbal imagery and he has a good story to tell – witness the three astonishing cantatas we had been performing earlier, with their stark juxtapositions of hellfire and salvation, of anger and tenderness. But my neighbour was having none of that, perhaps echoing what the Jesuits feared most about Luther: the dynamite of his hymns with their sturdy tunes, which ‘killed more souls than all his works and sermons together’.

© John Eliot Gardiner 2008

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

tiel 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 Stimmton (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

vorausgegangen, das uns gegen Störaktoren 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 achten Sonntag nach Trinitatis

### Christkirche, Rendsburg

Eine düstere Stimmung der Warnung vor Heuchlern und falschen Propheten, bezogen aus der Lesung des Evangeliums (Matthäus 7, 15–23), durchzieht die Kantate BWV 178 **Wo Gott der Herr nicht bei uns hält**, die am 30. Juli 1724 in Leipzig uraufgeführt wurde. Auf der Basis eines Chorals von Justus Jonas aus dem Jahr 1524, einer freien Übersetzung von Psalm 124, baut Bach einen Eingangschor von gewaltiger Kraft, ungebändigter Energie und erstaunlicher kompositorischer Kühnheit, um mit solchen Tönen seine Hörer zu ohrfeigen. Von den insgesamt 115 Takten verlassen nur zwei ganze Takte und dreizehn Zählzeiten den

Strom unaufhörlich fließender Sechzehntel, die auf einem Hintergrund aus stampfenden punktierten Rhythmen und kampflustig akzentuierten Silben von Instrument zu Instrument, von Stimme zu Stimme weitergereicht werden – sehr erstaunlich! Vielleicht war es dieser Chor, der Bachs ersten Biographen Johann Nikolaus Forkel veranlasste, aus dem von Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann entliehenen (nicht mehr vorhandenen) Autograph diese als eine von nur zwei Kantaten für sich zu kopieren.

Die herausfordernde Stimmung sibyllinischer Warnungen bleibt auch im zweiten, *presto* überschriebenen Satz erhalten, wo die Altstimmen die Choralmelodie kundgeben, während uns im Secco-rezitativ ‚tropierte‘ solistische Interjektionen daran erinnern, dass Gott, statt ‚auf Schlangenlist und

falsche Ränke [zu] sinnen‘, andere Wege geht und ‚die Seinigen mit starker Hand durchs Kreuzesmeer in das gelobte Land‘ führt. Damit ist das Stichwort gegeben für ein symphonisches Gedicht, das einen peitschenden Sturm und tosende Wellen schildert und sich durchaus mit der Tenorarie aus BWV 81 *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* (s. SDG Vol. 19) messen kann – eine wunderbare Arie für Bass mit unisono geführten Violinen, die nicht nur den Sturm vor unseren Augen erstehen, sondern uns auch die rasende Wut der Feinde spüren lässt, die ‚Christi Schiffelein‘ zerschellen lassen wollen. Die Frage drängt sich auf, wann Bach, der gebürtige Thüringer, einen Sturm auf See erlebt haben mochte. Es könnte, wenn überhaupt, nur 1705 während seines kurzen Aufenthalts in Lübeck gewesen sein. Aber immerhin ist es ihm gelungen, das mulmige, verwirrende Gefühl nachzuempfinden, während eines Sturms auf dem Meer zu sein, und er lässt uns die Launen des Windes in den mannigfaltigen Unterteilungen dieser im 9/8-Takt strudelnden Sechzehntel spüren, die hier in Gruppen aus sechs, dort aus einer plus fünf Noten, paarweise oder als ‚Brecher‘ begegnen. Technisch gesehen ist dieser Satz für die Sänger eine gnadenlose Herausforderung, für die Streicher ein amüsantes Spiel, während die Zuhörer am Ende das Gefühl haben, sie seien nun lange genug herumgestoßen und bestraft worden.

Die grimmige Stimmung böser Vorahnungen ist auch noch im Choral (Nr. 4) vorhanden, wo der Tenor erklärt: ‚Sie stellen uns wie Ketzern nach, nach unserm Blut sie trachten‘, ebenso in der ersten Strophe des folgenden Chorals: ‚Auf sperren sie den Rachen weit und wollen uns verschlingen‘ –

‚nach Löwenart mit brüllendem Getöse; sie fletschen ihre Mörderzähne‘, kommentiert der Bass im Rezitativ (Nr. 5) über einer im Continuo beharrlich wiederkehrenden rhythmischen Ostinatofigur. Etwas erinnert hier an Gospelmusik – eine bedrückende Antiphonie zwischen dem Chor und den drei kommentierenden Solisten, und man hat das Gefühl, der Chor sollte jedem ihrer Einsätze den Ruf ‚Yea, Lord‘ und einen Trommelwirbel vorausschicken! Und doch lässt die Spannung immer noch nicht nach. Die Tenor-Arie (Nr. 6) nimmt nun die ‚taumelnde Vernunft‘ aufs Korn, die Dampfreden der Rationalisten, die das gesamte theologische Gebäude der Lutherlehre zum Einsturz bringen könnten. Bach beschränkt sich hier auf die Gruppe der Streicher und wartet mit dem ungefälligsten Kontrapunkt auf, den er je zu Papier gebracht hat. Wieder ist eine riesige rhythmische Kraft vorhanden, und diesmal stammt sie aus dem holprigen rhythmischen Austausch zwischen den vier Instrumentalstimmen sowie den kühnen harmonischen Gesten, die den ‚Schweig, schweig‘-Befehl des Tenors untermauern – eine weitere faszinierende Parallele zu der entsprechenden Bass-Arie in BWV 81. Erst der zweistrophige Choral in seiner recht faden Tonart, a-moll, bringt etwas Ruhe in die höllische Atmosphäre, da sich Bach damit begnügt, mit einem eher konventionellen Gebet um Geleit und Festigkeit im Glauben abzuschließen.

Was um alles in der Welt führte Bach im Schilde, als er diese erstaunliche Kantate zu komponieren begann? Nach dem Konzert in Rendsburg sagten mir die Continuospieler, sie fänden dieses Werk technisch sehr viel anspruchsvoller und es sei für sie anstrengender zu spielen gewesen als die gesamte

Matthäus-Passion! Was also mag Bach bewogen haben, Musik von einer solchen Dichte, Vehemenz und hochbrisanten Originalität zu schreiben? Das ist eine der Fragen, die Bach-Forscher seit eh und je bewegt hat und die auch ich mir jede Woche immer wieder stelle, wenn ich den neuen und faszinierenden Kantaten begegne, die wir als nächste vorbereiten werden. War es wirklich tief empfundene Religiosität und jene konsequente Hingabe, die er auf seinen Titelseiten beweist, wenn er jede Kantate mit ‚S.D.G.‘ unterzeichnete, oder war es nur die Fähigkeit, sich den Anforderungen hervorragend anzupassen, dazu ein angeborener Sinn für Dramatik und eine Phantasie, die durch starke Wortbilder sofort zu sprudeln beginnt? Man glaubt die Antwort zu kennen, dann rücken die Verfechter einer verschlüsselten theologischen Botschaft auf den Plan, die in den Kantaten eingebettet sei, und ihnen dicht auf den Fersen die Skeptiker, die uns empfehlen, bei unseren Bach-Interpretationen alles Religiöse zu vergessen. Doch selbst wenn wir davon ausgehen, der lutherische Glaubenseifer, den Bach bewiesen hat, stamme aus seiner aufrichtigen Überzeugung (was ich für mein Teil glaube), wird er damit automatisch zu einem Theologen, wie manche beteuern, hebt das den Wert der Kantaten auf eine betont theologische Ebene? Sicherlich nicht – theologische Inhalte werden hauptsächlich durch Worte vermittelt, während Bachs natürliche Ausdrucksform und seine musikalischen Techniken ihre eigene Logik besitzen, eine Logik, die sich über wortorientierte Betrachtungen hinwegsetzt. Sie erweisen sich zuweilen als völlig antiliterarisch. Wir sollten theologisch motivierten Kommentatoren nicht gestatten, die Kantaten als

dogmatische Abhandlungen zu interpretieren, statt sie als eigenständige musikalische Kompositionen zu nehmen. Letzten Endes lässt sich die überwältigende transformative poetische Kraft in Bachs Musik, eben jene Eigenschaft, die seine Kantaten auch für nicht-christliche Hörer so reizvoll macht, weder leugnen noch mindern.

Eine Kantate, die so nachhaltig zum Widerstand aufruft wie BWV 178, führt uns auch zu der Frage, ob Bachs ständiger Konflikt mit dem Leipziger Konsistorium nicht vielleicht plötzlich den Siedepunkt erreicht hatte oder ob ein persönlicher Zwist mit einem der Kleriker in dieser Stadt vorausgegangen war. In seiner Studienbibel hatte Bach Calovs Kommentar und Ratschlag, Zorn nicht um des Zornes willen, sondern der Sache und den Pflichten des Amtes angemessen zu äußern und dabei persönliche Belange zurückzustellen, unterstrichen und am Rand mit einem ‚N.B.‘ versehen. Auf allen Stufen seines beruflichen Lebens war Bach immer schnell bei der Hand gewesen, für seine Rechte einzutreten. Wie sehr viel befriedigender muss es allerdings gewesen sein, seine Enttäuschungen und seinen Missmut in seine Musik zu lenken und dann zu beobachten, wie sie hoch oben vom Chor auf die erwählten Zielscheiben seiner Häme herunterregnete.

Ein Jahr zuvor und gerade einmal acht Wochen, nachdem er sein Amt als Kantor in Leipzig angetreten hatte, stellte Bach seine Kantate BWV 136 **Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz** vor. Die Fassung, in der sie uns überliefert ist, wirft einige Fragen auf. Da wäre zum Beispiel die ausgedehnte Choralfuge zu Beginn. In der heiteren Tonart A-dur wirkt sie einerseits festlich – ein Hornruf kündigt das Haupt-

thema an –, mit ihrer gefälligen Figuration aus Sechzehnteln im 12/8-Takt hingegen gibt sie sich pastoral. Doch was hat das mit dem ernsten, bußfertigen Ton von Psalm 139 zu tun, dessen Text sie zitiert? Selbst der schön gearbeiteten Phrase ‚prüfe mich‘ und den Abschnitten aufwühlender Polyphonie gelingt es kaum, die sanfte Drehbewegung dieser Gebetsmühle zu behindern und ihre Musik in Umlauf zu bringen, erst recht nicht, ‚das Bild eines allmächtigen, doch barmherzigen Gottes zu malen, der sich um den einzelnen Menschen kümmert‘ (Chafe). Was ist die Aufgabe des isoliert eingesetzten vokalen Kopfmotivs, auf das anderthalb Takte weiterer Instrumentalmusik folgen, bevor die Fuge in Gang kommt? Lässt die Tatsache, dass das Fugenthema häufiger den Außenstimmen statt den Mittelstimmen zugewiesen wird, darauf schließen, dass es eine (verlorene) frühere Originalfassung gegeben haben muss, eine Version für weniger Gesangsstimmen und (eher spekulativ) auf einen anderen, möglicherweise weltlichen Text, vielleicht sogar in einer anderen Tonart und wohl auch in einer etwas anderen Orchestrierung? Wenn Bach nur zwei Oboen einsetzte, pflegte er normalerweise nicht die eine als ‚d’amore‘, die andere als normale Oboe auszuweisen, auch wenn ihre Musik enorme Höhen erklimmt oder in der Tiefe die Grenze ihres natürlichen Tonbereichs überschreitet. Und doch schätzte er immerhin diesen Anfangssatz so sehr, dass er ihn später zum ‚Cum Sancto Spirito‘ für seine kurze Messe in A-dur (BWV 234) umarbeitete. Dann hätte es wiederum sein können, dass er den Anstoß zu diesem Satz aus dem jahreszeitlichen Kontext der Ernte bezog, genau wie bei der Alt-Arie der letzten Woche aus BWV 157,

als er sich der Metapher der ‚guten Früchte‘ bediente, die sich ihren Weg zur Reife durch ‚Sündendornen‘ und ‚Lasterdisteln‘ erkämpfen – der Albtraum jedes Weinbauern.

Die Altstimme verkündet nun den Tag, ‚vor dem die Heuchelei erzittern mag‘, in einer Arie für obligate Oboe d’amore und mit einem Presto-Mittelteil im 12/8-Takt, der das tobende Strafgericht schildert. Das Duett in h-moll zwischen Tenor und Bass mit unisono geführten Violinen im 12/8-Takt erinnert an ‚der Sünden Flecken, so Adams Fall auf uns gebracht‘, die durch den ‚großen Strom voll Blut‘ aus Jesu Wunden ‚wieder rein gemacht‘ werden können, durch den ‚edlen Saft‘, auf den noch einmal der abschließende Choral mit einem aufstrebenden Fauxbourdon der Violine verweist. Das ließ mich an die *Johannes-* und die *Matthäus-Passion* denken, in denen so häufig auf das Blut des Erlösers Bezug genommen wird, das sich als Strom der Gnade und Barmherzigkeit über die Menschen ergießt, und auch an den Ursprung dieser Symbolik in den mittelalterlichen Legenden vom Heiligen Gral. ‚Blut ist ein ganz besonderer Saft‘, ließ Goethe später Mephistopheles zu Faust sagen, der ihren Pakt mit einem Tropfen Blut unterzeichnen sollte, um auf diese Weise von religiösen und moralischen Zwängen befreit zu werden.

In der letzten Kantate, die für diesen Sonntag überliefert ist, ging Bach auf eine deutlich andere Art zu Werke. BWV 45 **Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist** beginnt mit einem kunstvoll ausgearbeiteten Choralsatz in E-dur mit Streichern, zwei Flöten und zwei Oboen (auch hier muss, trotz fehlender Angaben, die eine Oboe eine d’amore, die andere eine normale Oboe sein, wenngleich auch

diese sich außerhalb ihres Tonbereichs und über ihn hinaus bewegt). Wie der für einen Christen richtige Weg auszusehen habe, erfahren wir auf eine sehr direkte Weise: ‚Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist und was der Herr von dir fordert‘, während ‚Qual und Hohn drohet deinem Übertreten‘. Hier fällt mir besonders auf, wie glänzend es Bach gelungen ist, Fugentechnik und eine sich am Madrigalstil orientierende Textvertonung miteinander zu verschmelzen. Nachdem er – vor allem in den einleitenden Phrasen ‚Es ist dir gesagt‘ – seine Stimmen und sogar die Instrumente paarig angeordnet und damit bis zu einem gewissen Grade die Dynamik festgelegt hat (Angaben dazu sind überhaupt keine vorhanden), reserviert er das gesamte Tutti für die gewichtige Weisung: ‚Gottes Wort halten und Liebe üben und demütig sein vor deinem Gott‘. Die den Übeltätern drohende Strafe ist das Thema der ersten Tenor-Arie in cis-moll (Nr. 3), wo die von Gott eingeforderte ‚scharfe Rechnung‘ eine bedeutungsschwere Ausdeutung erhält und sich, abgesetzt gegen einen ansonsten ruhigen Hintergrund, bei den Worten ‚Qual und Hohn‘ – Signal für einen Wald aus Erhöhungszeichen, einschließlich eis und fisis – in einer Folge jeweils eine übermäßige Sekunde weiter aufsteigender Phrasen die Spannung aufzubauen beginnt.

Der zweite Teil der Kantate beginnt mit einem Satz für Bass und Streicher, der als Arioso ausgewiesen ist – und auf eine falsche Fährte führt (es ist Bachs Manier, Äußerungen von Christus persönlich gegen Abschnitte in indirekter Rede abzusetzen). In Wahrheit ist dieser Satz eine vollwertige, ausgesprochen virtuose Arie, halb Konzert à la Vivaldi, halb Opernszene. Wir sind wieder an unserem Ausgangspunkt

angelangt, bei den falschen Propheten. Sehr deutlich gibt Bach zu verstehen, was all jene, die nur Lippenbekenntnisse ablegen, zu gewärtigen haben, und schildert als Kontrast dazu in der folgenden Arie mit obligater Flöte das Schicksal derer, die Gott ‚aus wahren Herzensgrund‘ bekennen. Der Choral ‚Gib, dass ich tu mit Fleiß‘, eine Vertonung von Johann Heermann, ist ein vortrefflicher und überzeugender Schluss: Gott vollbringt sein Werk durch mich, sein Wille geschehe, ‚zu der Zeit, da ich soll‘, und er gebe, ‚dass es gerate wohl‘.

Rendsburg ist eine sehr hübsche Stadt zu beiden Seiten des Nord-Ostsee-Kanals in Schleswig-Holstein. Obwohl Bach nie so weit nach Norden gekommen war (der nördlichste Ort war das hundert Kilometer südöstlich gelegene Lübeck, wo wir die gleichen Kantaten am Tag zuvor aufgeführt hatten), gewinnt man den Eindruck, er hätte sich in dieser wunderschönen, während seiner Jugend auf Geheiß des dänischen Königs Christian V. erbauten, in Kreuzform angelegten Kirche mit Holzgewölbe sicher sehr zu Hause gefühlt.

## Kantaten für den zehnten Sonntag nach Trinitatis

### Dom, Braunschweig

Nur hin und wieder während der Trinitatiszeit, in der fast unablässig die Dinge in den Vordergrund gestellt werden, die den Glauben eines guten Lutheraners ausmachen, vom Nicänischen Bekenntnis zu den zehn Geboten über das Vaterunser bis hin zum Katechismus und so fort, verweist ein heftiger Pfeil auf die Geschichte des Neuen Testaments und das Leben Christi. Am zehnten Sonntag nach Trinitatis erfahren wir nun aus der Lesung des Evangeliums (Lukas 19, 41–48), wie Jesus die Zerstörung Jerusalems weissagte und in welcher Beziehung diese Prophezeiung zu seiner eigenen Leidensgeschichte steht. Diese Verbindung wäre zu Bachs Zeiten durch die damals gängige Praxis untermauert worden, an diesem Sonntag im Vespertagesdienst Josephus' Bericht über die Einnahme Jerusalems durch den Kaiser Titus zu verlesen, die im Jahre 70 tatsächlich stattgefunden hatte und die wohl immer noch die Gemüter der Menschen bewegte, deren Familien im Dreißigjährigen Krieg erlebt hatten, wie zahlreiche deutsche Städte verwüstet oder zerstört worden waren. So begegnen in diesem Libretto eines anonymen Autors, der Bachs erste Leipziger Kantate für diesen Sonntag, BWV 46 **Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei**, mit einem Zitat aus dem Alten Testament (Klagelieder Jeremias 1,12) einleitet, die Zeitalter von Jeremia, Jesus und Josephus plötzlich zur Einheit verschmolzen – ein

Zeichen dafür, wie beeindruckend diese Geschichte war mit ihren lebendigen, aufrührenden Mustern von Zerstörung und Wiederaufbau, Gottes Zorn und Christi Barmherzigkeit. Sollte unter den Gläubigen, die an jenem warmen Sonntagmorgen im August 1723 in der Leipziger Kirche versammelt waren, jemand einen Augenblick wankelmütig werden, so war eine geballte Ladung fällig! Josephus' erschütternder Augenzeugenbericht taucht noch einmal in einer Leipziger Choralsammlung aus dieser Zeit auf, vom Pfarrer wurde sowieso erwartet, dass er wettete und in seiner Predigt eine scharfzüngige Tracht Prügel verabreichte, und Bach, der sich mit einer rein verbalen Schimpftirade nie aus dem Feld schlagen ließ, trat mit einer Kantate auf den Plan, die mit jeder Note ebenso aufrüttelte, wie es BWV 105 *Herr gehe nicht in Gericht* am vergangenen Sonntag getan hatte, mit der sie thematisch und in ihrer formalen Anlage einige Merkmale teilt.

Bach steht in einer langen Reihe von Komponisten, angefangen bei Gesualdo und Victoria, die das Zitat aus dem Klageliedern, ‚Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz‘, auf bewegende Weise vertont haben (dazu gehört natürlich auch Händel mit seinem *Messiah* zwei Jahrzehnte später). Bachs Anfangschor ist auf Anhieb vertraut als das ‚Qui tollis‘ aus der *Messe in h-moll*, zu dem es ein früher Entwurf war, allerdings mit ein paar kleinen Unterschieden: in der Tonart (d-moll statt h-moll), in der Rhythmik (kein neuer Impuls durch die Celli auf allen drei Zählzeiten der Takte) und in der Instrumentierung (Blockflöten statt Traversflöten und zusätzlich zwei Oboen da caccia und ein *corno a tirarsi* zur Verdopplung der Gesangslinien bei

ihrem zweiten Einsatz, was dem Vortrag des Chors und dem Gesamtgefüge eine unerwartete Intensität gibt). Hinzu kommt ein atmosphärisches, sechzehn Takte umfassendes Instrumentalvorspiel, das dazu dient, das Schicksal Jerusalems als Symbol für den bröckelnden Glauben der Christen zu präsentieren, kommentiert von einem untröstlichen Schluchzen aller drei hohen Streichinstrumente. Mit der nächsten Überraschung wartet die Choralfuge auf, die aus dieser vertraut klingenden Klage hervorbricht. Sie beginnt mit nur zwei, vom Continuo begleiteten Gesangslinien, die sich auffächern zu einem Gefüge, an dem zuweilen bis zu neun Stimmen beteiligt sind. Sie ist kompromisslos in ihrer kontrapunktischen Wildheit und grimmigen, dissonanten Harmonik. Christus mag weinen über Jerusalem, erklärt uns Bach (Präludium), doch das hindert Gott nicht daran, ihn ‚voll Jammers‘ zu machen ‚am Tage seines grimmigen Zorns‘ (Fuge). Whittaker beschreibt die Wirkung dieser Fuge als ‚ungeheuer kraftvoll und grausig‘ und kommt zu dem Schluss, für den Chor sei sie ‚das schwierigste Werk, das Bach je geschrieben hat‘. Das sicherlich nicht. Mir fallen mindestens ein halbes Dutzend andere Werke ein, mit denen wir uns allein in diesem Jahr befasst haben und die technisch schwieriger zu bewältigen sind. Aber sie ist ganz bestimmt eine der mächtigsten und kämpferischsten Fugen in Bachs Kirchenkantaten überhaupt – und am Ende sind alle völlig ermattet.

Das *Accompagnato* für Tenor (Nr. 2) verweist auf Jerusalems Schuld als Grund für die Zerstörung der Gottesstadt. Da Jesu Tränen (klagende, fünfnotige Figuren auf den paarigen Blockflöten) unbeachtet geblieben sind, werden nun bald ‚des Eifers

Wasserwogen‘ ihre sündigen Bewohner verschlingen – das Stichwort für eine der seltenen ‚Tsunami‘-Arien bei Bach, für Bass, Trompete und Streicher (Nr. 3). Ist es wirklich nur die bessere Qualität und der größere Reiz, den diese Musik bietet, dass sie so sehr viel imposanter und auch beängstigender wirkt als jede andere opernartige ‚Sturm‘-Arie dieser Zeit – von Vivaldi oder Händel zum Beispiel? Man könnte auch auf die in ihr enthaltene Anspielung auf die göttliche Rache verweisen – ‚dein Wetter zog sich auf von weitem‘ –, auf die Besonderheit, dass hier nicht der Solist oder eine ‚Figur‘ donnert und tobt, sondern dass dieses Wüten durch den Sänger und Prediger objektiviert und durch Trompete und Streicher zu seinem ‚Soundtrack‘ verdichtet wird und auf diese Weise den Hörer vor seinem drohenden Untergang warnt – der aufziehende Sturm ‚muss dir unerträglich sein‘. Eine völlig konträre Stimmung bietet die folgende Alt-Arie (Nr. 5), die als Quartett mit zwei Blockflöten und zwei unisono geführten, die Basslinie liefernden Oboen da caccia angelegt ist und das Toben des Sturms und der Vergeltung unterbindet. Das Versprechen der Erlösung durch die versöhnliche Rolle Jesu, der Gott in seinem Zorn davon abhält, ‚seinen Schafen und Küchlein‘ Leid geschehen zu lassen, war im Jahrhundert zuvor für die Deutschen in den Zeiten der Not der Rettungsanker gewesen, und falls es sich nun, da sich der Sturm verzogen hat, jemand zu gemütlich gemacht haben sollte, ist er auch gleich wieder da in fünf dramatischen Takten, als sollte betont werden, auf welche Weise Jesus dafür sorgt, ‚dass die Frommen sicher wohnen‘.

In seinem abschließenden Choral führt Bach beide Enden seines instrumentalen Spektrums

zusammen, Trompete und Streicher, die bisher Gottes grimmige Seite vertreten haben, und die *flauti dolci* (oder Blockflöten), die das Symbol für Christi Tränen und Barmherzigkeit waren und nun zwischen den Zeilen des Chorals vereinzelt kleine Episoden zugewiesen bekommen. Erst in den letzten paar Takten gelangen die Blockflöten, die in ihren merkwürdigen kleinen Arabesken erniedrigte und natürliche E ausgetauscht haben, zur Einigung und etablieren sich auf E. Sollen wir also den abschließenden D-(dur)-Akkord als Tonika, als symbolische Rückkehr zur Tonart (d-moll) des Anfangssatzes hören, oder als Dominante – oder in absichtlicher Doppeldeutigkeit irgendwo in der Schwebel dazwischen? Gehörte diese letzte Zeile, ‚uns nicht nach Sünden lohne‘, von Anfang an zu Meyfarts Choral (1633), oder ist sie eine spätere Ergänzung, Bachs besondere Art, seine Hörer darauf hinzuweisen, dass für Gottes Barmherzigkeit keine Garantie gegeben ist, sondern dass sie auf seine Gnade angewiesen sind? Das sind nur einige der ungeklärten Fragen, abgesehen von den sogar noch größeren Unstimmigkeiten bei der Artikulation der erhalten gebliebenen Instrumentalparts, als wir sie angesichts des unvollständigen Materials, das wir für unsere Aufführungen zur Verfügung haben, gewohnt sind.

Die Antithese zwischen Gottes Zorn und Barmherzigkeit tritt noch einmal in den beiden späteren Kantaten Bachs für diesen Sonntag zutage, doch ohne direkten Bezug auf den Bericht des Evangeliums, Jesus habe über das Schicksal Jerusalems geweint. In seiner zweiten Kantate für Leipzig, BWV 101 **Nimm von uns Herr, du treuer**

**Gott**, gelang es Bach und seinem Librettisten, einen einzelnen beiläufigen Hinweis auf die Stadt (Nr. 2) einzufügen, aber sonst entspricht der Text dem des Hauptchorals für diesen Sonntag, den Martin Moller (immer noch auf das Evangelium bezogen) 1584, geschrieben hatte, in einer Zeit, in der die Pest tobte, und der zur Melodie des Luther-Liedes ‚Vater unser im Himmelreich‘ gesungen wurde. Parallel zu der unerbittlichen Direktheit, die Luthers ‚Vater unser‘ kennzeichnet, und der unüberhörbaren Präsenz, die der Choral in so gut wie allen Sätzen der Kantate erhält, einschließlich der Rezitative, verwendet Bach im Anfangssatz als thematische Basis für seine Choralfantasie einen *weiteren* Luther-Choral, das Lied ‚Dies sind die heil’gen zehn Gebot‘. Klar ist, dass der Lohn der Sünde und die überwältigende Macht der Vergeltung, mit der alle zu rechnen hatten, die sich vom Weg des Herrn entfernten, Bach veranlassten, seine ersten Hörer mit einer doppelten Ladung Munition zu befeuern und das zu komponieren, was mir Robert Levin als ‚das vernichtendste Werk in Bachs Schaffen überhaupt‘ beschrieben hat.

Es macht sich grüblerisch mit einer unabhängigen Basslinie auf den Weg, die ein Oboentrio stützt, das im Wechsel mit den hohen Streichern das ‚Zehn Gebote‘-Thema vorträgt. Doch bald werden uns über einem Orgelpunkt der Dominante scharf akzentuierte Dissonanzen geliefert, die ersten in einer Folge von Hammerschlägen, die der ‚schweren Straf und großen Not‘ des Textes Nachdruck verleihen. Sie tragen zu der beunruhigenden Stimmung dieser ungewöhnlichen Tondichtung bei, die in der Verdoppelung der Gesangsstimmen durch den altmodischen Zinken und Posaunen auf Antrieb so altertümlich

wirkt, dass der Eindruck entsteht, Bach wolle in Luthers Zeit zurückkehren, und dabei gleichzeitig so modern in der Weise, wie zum Beispiel die schmerzenden Harmonien als vorübergehende Ereignisse eingebunden in den Kontrapunkt erst bei einem bestimmten Tempo einen Sinn ergeben oder wie Bach die siebenstimmige Orchestertextur schließlich auf elf tatsächliche Stimmen ausdehnt. Ein weiteres merkwürdiges, ständig vorhandenes Merkmal ist die ‚Seufzer‘-Figur aus drei Noten, die zwischen den Instrumenten ausgetauscht wird, Appoggiaturen, die sich auf normale Weise auflösen, denen sich jedoch von oben und unten verschiedene zunächst vorbereitende Intervalle nähern, die immer größer zu werden scheinen. Soll damit angedeutet werden, dass wir unserer Strafe nicht entgehen können, dem Schicksal, das wir ‚mit Sünden ohne Zahl verdient haben allzumal‘ (das Stichwort, das bei den tiefen Stimmen heftige Proteste auslöst)? Über dem abschließenden Orgelpunkt auf der Tonika errichtet Bach beunruhigend verdichtete Harmonien und gibt den Worten ‚für Seuchen, Feur und großem Leid‘ besonderes Gewicht. In einem Satz wie diesem gewinnen wir den Eindruck, dass er seine Motive so gründlich verwertet, wie er nur kann – was wir sonst nur bei Beethoven und Brahms finden... aber es dürfte nicht schwer zu erraten sein, von wem sie das haben!

Von den Arien ist die faszinierendste die ‚Zorn‘-Arie für den Bass (Nr. 4), mit drei Oboen (drei erboste Enten, die sich in ein modernes Saxophontrio verwandeln), drei vorgeschriebenen Tempi (*vivace* – *andante* – *adagio*) und unterwegs einem Augenblick, der allein schon ausreicht, den Hörer erschauern zu

lassen, wenn Bach bei dem Wort ‚warum‘ [willst du so zornig sein?] auf Mahler’sche Art unvermittelt von e-moll nach c-moll ausweicht. Nicht einmal Henry Purcell mit seiner Neigung, Dissonanzen gezielt ins Zentrum zu rücken, war imstande, hier etwas Gleichwertiges zu bieten, als er den gleichen Text in seinem Anthem ‚Lord, how long wilt Thou be angry?‘ vertonte. Bachs einzige Arie, die keinen Choral zugrunde legt (Nr. 2), liefert sehr starke Gegensätze – der Tenor äußert seine Furcht vor dem Richterspruch, eine konzertierende Flöte kontert mit der aufblitzenden Hoffnung auf Gnade und Vergebung. Deutlicher kommt die Eloquenz der Flöte in dem Duett für Sopran und Alt (Nr. 6) zum Ausdruck, wo ihre flehenden Gesten im Siciliano-Rhythmus als Kontrapunkt zu der Chormelodie gesetzt sind, die zunächst von der Oboe da caccia vorgetragen und dann mit ihr im Wechsel gespielt wird. War es diese (besonders) ergreifende Kombination obligater Instrumente und ihre Assoziation mit der Liebe des Erlösers und dessen Erbarmen mit dem Sünder im Augenblick seines ‚bitteren Todes‘, der das Samenkorn legte zu Bachs großer Sopran-Arie ‚Aus Liebe will mein Heiland sterben‘ in der *Matthäus-Passion*? In den beiden Rezitativen (Nr. 3 und 5) gibt Bach den einzelnen Sängern ausgiebig verzierte Versionen der Chormelodie, und diese unterbrechen ihren eigenen Linien mit ‚Tropen‘ eingestreuter Kommentare aus entsprechenden Bibelstellen.

Bachs dritte Kantate, BWV 102 **Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!**, legt im Gegensatz zu den übrigen weder einen Text aus dem Evangelium noch einen der für diesen Tag vorgesehenen Choräle zugrunde. Was bewog A. B. Marx,

dieses und das Vorgängerwerk (BWV 101) zusammen mit BWV 103 ‚Ihr werdet weinen und heulen‘, das in ähnlicher Weise angelegt ist, 1830 als die ersten drei Bach-Kantaten zu veröffentlichen, die seit 1708/09 (!) im Druck erschienen? Die für den 25. August 1726 komponierte Kantate gehört zu einer Reihe von Werken, deren Texte rund zwanzig Jahre früher entstanden waren und Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen zugeschrieben wurden. Wie so oft ist es der Anfangssatz, der die größte Faszination bietet und den Dürr zu den herausragenden Leistungen des reifen Bach zählte. Hier ist Jeremia 5, 3 vertont: ‚Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber sie fühlen’s nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.‘ Wer hätte vermuten können, dass Bach diesem grimmigen Text ein so liebenswürdiges Orchesterritornell für zwei Oboen und Streicher voranstellen würde? Will er mit dieser Zurückhaltung den dritten, fugierten Abschnitt besonders hervorheben, wo die verhärteten Gesichter beschrieben werden und er neuerlich Gelegenheit erhält, in aller Schärfe auf ‚Gottes Zorn‘ zu verweisen? Aber schließlich ist er in einer solchen Stimmung alles andere als berechenbar, und das geht sogar so weit, dass er die formalen Zäsuren im Text verwischt, indem er nicht einfach nur instrumentale Sinfonias einschiebt, sondern Textüberschneidungen teilweise kaschiert. Die aufgipfelnde Fuge zum Beispiel, die sich dramatisch eine übermäßige Quarte höher hievt und durch die folgende Viertelpause wie ein Aufschrei wirkt, während das Gegenthema auf eher konventionelle Weise abwärts schlittert, verschmilzt in einer

gestutzten musikalischen Reprise mit der Wiederholung des gesamten Textes. Es ist zu spüren, dass Bach hier auf die Konstruktion seiner Themen weit mehr Sorgfalt als üblich verwendet, indem er nicht nur die Worte untermalt, sondern den gesamten Sprachrhythmus nachgestaltet. Das wiederum ermutigt zu einem betont rhetorischen Vortrag; dann jedoch meißelt er völlig unerwartet aus einem äußerst merkwürdigen Vokalthema ein vierzehntaktiges Fugato, indem er die erste Silbe von ‚schlä-gest‘ in vereinzelte, durch Pausen getrennte Melismengruppen aufspaltet, bis man gewahr wird, dass er hier wohl einen göttlichen Hieb auf einen Kopf, der kaum einer Empfindung fähig ist, zu schildern gedenkt.

Zwei schöne Rezitative, das eine secco für Bass (Nr. 2), das andere für Alt mit zwei Oboen (Nr. 6) sowie drei Arien enthält die Kantate. Die erste (Nr. 3) ist eine feinsinnige Klage für Altstimme mit obligater Oboe, die beide auf einer langen, gehaltenen Dissonanz in d-moll einsetzen und Betrachtungen anstellen über die verirrte Seele, die ‚von ihres Gottes Gnaden selbst sich trennt‘. Die zweite Arie, für Bass und Streicher, ist als Arioso (Nr. 4) überschrieben und vermittelt den Eindruck, sie beginne mittendrin. Es wurde kritisiert, wie Bach den Text hier vertont hat. Doch während die Betonung auf der ‚falschen‘ Silbe von ‚VERachtest‘ durch die aufwärts ruckende kleine Septime ‚korrigiert‘ wird, ist das bei der falschen Betonung auf ‚GEuld‘ nicht mehr der Fall, sobald man sie als Hemiole interpretiert: ‚GNA-de, Ge-DULD‘. Auf halbem Wege schildert Bach das ‚wilde ohnmächtige Aufbegehren der Frevler gegen die Weisungen des Allmächtigen‘ (Whittaker) durch eine fesselnde vierfache Wiederholung eines Motivs aus drei Noten –

Des, C, Des über einem Orgelpunkt auf C. Als Da-capo-Satz beendet dieses ‚Arioso‘ den ersten Teil der Kantate mit der rhetorischen Frage ‚Weißt du nicht, dass dich Gottes Güte zur Buße locket?‘ und fordert damit den Pfarrer auf, sich in seiner Predigt über das Problem zu verbreiten, wie sich Gottes Zorn abwenden ließe. Sollte dieser der Aufforderung nicht nachkommen, so übernimmt Bach auch hier, wie so oft, diese Aufgabe für ihn, aber auf eine ungewöhnliche Weise: Er gibt dem Tenor zunächst eine deplaciert wirkende Figur, die an das ‚du schlä-gest‘-Fugathema aus dem Eingangsschor erinnert, und setzt dann weitere sinnreiche Kunstgriffe ein, um die Flöte als Stellvertreterin der verirrten und ‚allzu sichren Seele‘ aufzuschrecken – und natürlich auch den Hörer. Doch erst im Mittelteil treibt die Aussicht auf Gottes Zorn der Flöte ihre frohgemute Stimmung aus, an deren Stelle es nun (von der Angst entfesselte?) Sechzehntel hagelt. Beharrlich flehende dreinotige Motive und ein Wechsel in der Instrumentierung (zwei Oboen ersetzen nun die Flöte) kennzeichnen das Accompagnato (Nr. 6), das auf Bußfertigkeit und eine Begnadigung in allerletzter Minute schließen lässt. Diese nimmt im abschließenden Choral Gestalt an in einem gemeinsamen Gebet auf die Melodie von ‚Vater unser im Himmelreich‘. Bach schätzte diese Kantate hoch genug, um wieder einige ihrer Sätze für zwei seiner kurzen Messen (BWV 233 und 235) zu übernehmen, und Carl Phillip Emanuel ließ sie in den 1770er und 1780er Jahren verschiedene Male in Hamburg wiederaufführen.

Die ersten unserer beiden Konzerte fanden zufällig auch in Hamburg statt; aber der Braun-

schweiger Dom, eine wirkliche Pilgerkirche, mit deren Bau 1173 nach der Rückkehr Heinrichs des Löwen aus dem Heiligen Land begonnen wurde, erwies sich als der würdigere Aufführungsort für diese auf kühne Weise originellen Kantaten. Nach dem Konzert in Braunschweig sagte beim Abendessen die Frau eines der Sponsoren, sie finde ‚alle diese zornigen Prophezeiungen aus dem Alten Testament wirklich unangenehm‘. Als Katholikin ziehe sie es vor, einfach nur der wunderbaren Musik zu lauschen und den Text zu ignorieren. Ich erwiderte, für mich sei Bach im Gegenteil besonders dann überzeugend, wenn seine musikalische Phantasie durch starke Wortbilder beflügelt werde, und er habe eine gute Geschichte zu erzählen – darunter die drei erstaunlichen Kantaten, die wir vorher aufgeführt hatten, mit ihrem krassen Nebeneinander von Höllenfeuer und Erlösung, Zorn und Zärtlichkeit. Aber davon wollte meine Tischnachbarin nichts wissen, und sie ließ wohl das wieder aufklingen, was die Jesuiten an Luther am meisten fürchteten – den Sprengstoff seiner Choräle mit ihren robusten Melodien, die ‚mehr Seelen getötet hatten als alle seine Werke und Predigten zusammen‘.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For the Eighth Sunday after Trinity

---

CD 1

Epistle Romans 8:12-17

Gospel Matthew 7:15-23

---

### BWV 178

#### Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (1724)

##### **1** 1. Coro (Choral)

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält,  
wenn unsre Feinde toben,  
und er unser Sach nicht zufällt  
im Himmel hoch dort oben,  
wo er Israel Schutz nicht ist  
und selber bricht der Feinde List,  
so ist's mit uns verloren.

##### **2** 2. Choral e Recitativo: Alt

Was Menschenkraft und -witz anfäht,  
soll uns billig nicht schrecken;  
denn Gott der Höchste steht uns bei  
und machet uns von ihren Stricken frei.

---

### BWV 178

#### If God the Lord is not on our side

##### **1** Chorus (Chorale)

If God the Lord is not on our side  
when our enemies rage against us,  
and if He does not support our cause  
up there in Heaven on high,  
if He is not Israel's protector,  
thwarting the enemy's cunning,  
then all is lost for us.

##### **2** Chorale and Recitative

What men's strength and wit can do  
should truly not affright us;  
for God Almighty is on our side  
and frees us from their snares.

Er sitzt an der höchsten Stätt,  
er wird ihrn Rat aufdecken.

Die Gott im Glauben fest umfassen,  
will er niemals versäumen noch verlassen;  
er stürzet der Verkehrten Rat  
und hindert ihre böse Tat.

Wenn sie's aufs klügste greifen an,  
auf Schlangenlist und falsche Ränke sinnen,  
der Bosheit Endzweck zu gewinnen,  
so geht doch Gott ein ander Bahn:

Er führt die Seinigen mit starker Hand,  
durchs Kreuzesmeer, in das gelobte Land,  
da wird er alles Unglück wenden.

Es steht in seinen Händen.

### **3 3. Aria: Bass**

Gleichwie die wilden Meereswellen  
mit Ungestüm ein Schiff zerschellen,  
so raset auch der Feinde Wut  
und raubt das beste Seelengut.  
Sie wollen Satans Reich erweitern,  
und Christi Schifflin soll zerscheitern.

### **4 4. Choral: Tenor**

Sie stellen uns wie Ketzern nach,  
nach unserm Blut sie trachten;  
noch rühmen sie sich Christen auch,  
die Gott allein groß achten.  
Ach Gott, der teure Name dein  
muss ihrer Schalkheit Deckel sein,  
du wirst einmal aufwachen.

He sits upon the highest throne  
and shall expose their scheming.

Those who embrace God firmly in their faith,  
never shall He neglect or forsake them;  
He foils the advice of wicked men  
and thwarts their evil deeds.

When they are at their most cunning,  
conceiving their artful plots with a serpent's guile  
in order to achieve their evil ends,  
God pursues another path:

He leads his people with a forceful hand  
across the sea of suffering to the promised land,  
and thus averts all calamity.

It is in His power to do so.

### **3. Aria**

Just as the wild sea-waves  
violently shatter a ship,  
so the fury of our foe rages  
and steals the soul's most precious possession.  
They seek to expand Satan's kingdom,  
that Christ's frail boat might founder.

### **4. Chorale**

They lie in wait for us, as though we were heretics,  
they thirst after our blood;  
and they pride themselves as Christians,  
who worship God alone.  
Ah God, that precious name of Thine  
must serve as cover for their villainy.  
Thou shalt one day awaken.

**5 5. Choral e Recitativo: Bass, Tenor, Alt**

Auf sperren sie den Rachen weit,

*Bass*

nach Löwenart mit brüllendem Getöse;

sie fletschen ihre Mörderzähne

und wollen uns verschlingen.

*Tenor*

Jedoch,

Lob und Dank sei Gott allezeit;

*Tenor*

der Held aus Juda schützt uns noch,

es wird ihn' nicht gelingen.

*Alt*

Sie werden wie die Spreu vergehn,

wenn seine Gläubigen wie grüne Bäume stehn.

Er wird ihn Strick zerreißen gar

und stürzen ihre falsche Lahr.

*Bass*

Gott wird die törichten Propheten

mit Feuer seines Zornes töten

und ihre Ketzerei verstören.

Sie werden's Gott nicht wehren.

**6 6. Aria: Tenor**

Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!

Sprich nicht: Die Frommen sind verlorn,  
das Kreuz hat sie nur neu geboren.

Denn denen, die auf Jesum hoffen,  
steht stets die Tür der Gnaden offen;

und wenn sie Kreuz und Trübsal drückt,  
so werden sie mit Trost erquickt.

**5. Chorale and Recitative**

They open wide their jaws

*Bass*

As roaring lions do;

they bare their murderous fangs

and would devour us.

*Tenor*

However,

praise and thanks to God for evermore;

*Tenor*

the hero of Judah protects us still,

they shall not succeed!

*Alto*

They shall be scattered like chaff,

while His faithful shall stand like green trees.

He shall tear their snares asunder

and destroy their false doctrine.

*Bass*

God will slay the foolish prophets

with the fire of His wrath

and bring their heresy to ruin.

They shall be powerless before God.

**6. Aria**

Be silent, be silent, reeling reason!

Do not say: The pious are lost,  
the cross has given them new life.

For to those who put their trust in Jesus,  
the door of Grace is ever open;

and when oppressed by affliction and misery,  
they are revived through His consolation.

## **7** 7. Choral

Die Feind sind all in deiner Hand,  
darzu all ihr Gedanken;  
ihr Anschläg sind dir, Herr, bekannt,  
hilf nur, dass wir nicht wanken.  
Vernunft wider den Glauben ficht,  
aufs Künftge will sie trauen nicht,  
da du wirst selber trösten.

Den Himmel und auch die Erden  
hast du, Herr Gott, gegründet;  
dein Licht lass uns helle werden,  
das Herz uns werd entzündet  
in rechter Lieb des Glaubens dein,  
bis an das End beständig sein.  
Die Welt lass immer murren.

*Text: Justus Jonas (1, 4, 7, after Psalm 124);  
anon. (2-3, 5-6)*

### **BWV 136**

#### **Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz (1723)**

## **8** 1. Coro

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz;  
prüfe mich und erfahre, wie ich's meine!

## **9** 2. Recitativo: Tenor

Ach, dass der Fluch, so dort die Erde schlägt,  
auch derer Menschen Herz getroffen!  
Wer kann auf gute Früchte hoffen,  
da dieser Fluch bis in die Seele dringet,  
so dass sie Sündendornen bringet

## **7. Chorale**

The foe are all within Thy hand,  
and all their scheming too;  
their assaults are known to Thee, O Lord,  
help us not to waver.  
Reason assails faith,  
does not put trust in the future,  
when Thou Thyself wilt offer comfort.

Both Heaven and earth  
were created, Lord God, by Thee;  
let Thy light shine brightly for us,  
let our hearts be kindled  
with proper love for Thy faith,  
and remain constant to the end,  
whatever the world may mutter.

### **BWV 136**

#### **Search me, O God, and know my heart**

## **1. Chorus**

Search me, O God, and know my heart; try me  
and know my thoughts!

## **2. Recitative**

Alas, the curse, which strikes the earth,  
has also smitten the hearts of men!  
Who can hope for good fruit  
while this curse pierces the soul,  
which now brings forth thorns of sin

und Lasterdisteln trägt.  
Doch wollen sich oftmals die Kinder der Höllen  
in Engel des Lichtes verstellen;  
man soll bei dem verderbten Wesen  
von diesen Dornen Trauben lesen.  
Ein Wolf will sich mit reiner Wolle decken,  
doch bricht ein Tag herein,  
der wird, ihr Heuchler, euch ein Schrecken,  
ja unerträglich sein.

**10 3. Aria: Alt**

Es kömmt ein Tag,  
so das Verborgne richtet,  
vor dem die Heuchelei erzittern mag.  
Denn seines Eifers Grimm vernichtet,  
was Heuchelei und List erdichtet.

**11 4. Recitativo: Bass**

Die Himmel selber sind nicht rein,  
wie soll es nun ein Mensch vor diesem Richter sein?  
Doch wer durch Jesu Blut gereinigt,  
im Glauben sich mit ihm vereinigt,  
weiß, dass er ihm kein hartes Urteil spricht.  
Kränkt ihn die Sünde noch,  
der Mangel seiner Werke,  
er hat in Christo doch  
Gerechtigkeit und Stärke.

**12 5. Aria (Duetto): Tenor, Bass**

Uns treffen zwar der Sünden Flecken,  
so Adams Fall auf uns gebracht.  
Allein, wer sich zu Jesu Wunden,  
dem großen Strom voll Blut gefunden,  
wird dadurch wieder rein gemacht.

and bears thistles of iniquity?  
But the children of hell are often wont  
to dissemble as angels of light;  
as though with these corrupt creatures  
one could harvest grapes from thorns.  
A wolf might clothe himself in pure wool,  
but the day will dawn  
which will terrify you, O hypocrites,  
and be unendurable.

**3. Aria**

A day shall come  
that will pass sentence on what is hidden,  
at which hypocrisy will tremble.  
For the fury of its zeal will destroy  
what hypocrisy and cunning have invented.

**4. Recitative**

The heavens themselves are not clean;  
how then can a mortal be clean before this judge?  
But he who is cleansed through the blood of Jesus,  
and united with Him through faith,  
knows that he cannot be harshly judged.  
If he is still vexed by sin  
and the dearth of his achievements,  
he has in Christ, no less,  
righteousness and strength.

**5. Aria (Duet)**

Though we be stained by the sins  
that Adam's fall has brought on us,  
if we have found refuge in Jesus' wounds,  
that merciful stream of blood,  
we shall be purified anew.

**13 6. Choral**

Dein Blut, der edle Saft,  
hat solche Stärk und Kraft,  
dass auch ein Tröpflein kleine  
die ganze Welt kann reine,  
ja, gar aus Teufels Rachen  
frei, los und ledig machen.

*Text: Psalm 139:23 (1); Johann Heermann (6);  
anon. (2-5)*

**BWV 45**

**Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist (1726)**

I Teil

**14 1. Coro**

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist und was der Herr  
von dir fordert, nämlich: Gottes Wort halten und Liebe  
üben und demütig sein vor deinem Gott.

**15 2. Recitativo: Tenor**

Der Höchste lässt mich seinen Willen wissen  
und was ihm wohlgefällt;  
er hat sein Wort zur Richtschnur dargestellt,  
wornach mein Fuß soll sein geflissen  
allzeit einherzugehn  
mit Furcht, mit Demut und mit Liebe  
als Proben des Gehorsams, den ich übe,  
um als ein treuer Knecht dereinsten zu bestehn.

**6. Chorale**

Thy blood, that noble sap,  
has such force and strength  
that even the merest drop  
can purify all the world,  
yea, even set it free  
from the devil's jaws.

**BWV 45**

**He hath showed thee, O man, what is good**

Part I

**1. Chorus**

He hath showed thee, O man, what is good; and what  
doth the Lord require of thee, but to do justly, and to  
love mercy, and to walk humbly with thy God?

**2. Recitative**

The Highest lets me know His will  
and what pleases Him well;  
He gave His Word as a guide for life,  
which I should diligently follow  
at all times  
with fear, humility and love,  
as a test of the obedience which I practise,  
so that I might prove to be a faithful servant.

**16 3. Aria: Tenor**

Weiß ich Gottes Rechte,  
was ist's, das mir helfen kann,  
wenn er mir als seinem Knechte  
fordert scharfe Rechnung an.  
Seele, denke dich zu retten,  
auf Gehorsam folget Lohn;  
Qual und Hohn  
drohet deinem Übertreten!

II Teil

**17 4. Arioso: Bass**

Es werden viele zu mir sagen an jenem Tage: Herr, Herr,  
haben wir nicht in deinem Namen geweissaget, haben  
wir nicht in deinem Namen Teufel ausgetrieben?  
Haben wir nicht in deinem Namen viel Taten getan?  
Denn werde ich ihnen bekennen: Ich habe euch noch  
nie erkannt, weicht alle von mir, ihr Übeltäter!

**18 5. Aria: Alt**

Wer Gott bekennt  
aus wahren Herzensgrund,  
den will er auch bekennen.  
Denn der muss ewig brennen,  
der einzig mit dem Mund  
ihn Herren nennt.

**19 6. Recitativo: Alt**

So wird denn Herz und Mund selbst von mir  
Richter sein,  
und Gott will mir den Lohn nach meinem Sinn erteilen:  
Triffst nun mein Wandel nicht nach seinen Worten ein,  
wer will hernach der Seelen Schaden heilen?

**3. Aria**

I know God's true justice,  
what it is which can help me,  
when He demands strict reckoning  
of me, as His servant.  
Soul, be of a mind to save yourself,  
obedience is rewarded:  
torment and scorn  
threaten if you transgress!

Part II

**4. Arioso**

Many will say to me in that day, Lord, Lord, have we  
not prophesied in Thy name? and in Thy name have  
cast out devils? and in Thy name done many  
wonderful works? And then will I profess unto them,  
I never knew you: depart from me, ye that work  
iniquity.

**5. Aria**

Whosoever acknowledges God  
from the very depths of his heart,  
God will acknowledge also.  
For he shall burn forever  
who merely with his mouth  
calls Him Lord.

**6. Recitativo**

So shall my heart and mouth be my judges,  
and God shall reward me as I think fit:  
if my conduct does not fulfil His words,  
who will heal henceforth my soul's harm?  
Why do I hinder myself?

Was mach ich mir denn selber Hindernis?  
Des Herren Wille muss geschehen,  
doch ist sein Beistand auch gewiss,  
dass er sein Werk durch mich mög wohl  
vollendet sehen.

**20 7. Choral**

Gib, dass ich tu mit Fleiß,  
was mir zu tun gebühret,  
worzu mich dein Befehl  
in meinem Stande führet!  
Gib, dass ichs tue bald,  
zu der Zeit, da ich soll;  
und wenn ich's tu, so gib,  
dass es gerate wohl!

*Text: Micah 6:8 (1); Matthew 7:22-23 (4);  
Johann Heermann (7); anon. (2-3, 5-6)*

The Lord's will must come to pass,  
but His support is also sure,  
that He might see His work accomplished  
through me.

**7. Chorale**

Grant that I do with zeal  
what it befits me to do,  
that which Thou dost order me,  
according to my station!  
Grant that I do it soon,  
at the time which I ought;  
and when I do it, then grant  
that it may prosper well!

## For the Tenth Sunday after Trinity

---

CD 2

Epistle I Corinthians 12:1-11

Gospel Luke 19:41-48

---

### BWV 46

**Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei (1723)**

**1 1. Coro**

Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich treffen hat. Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns.

**2 2. Recitativo: Tenor**

So klage du, zerstörte Gottesstadt,  
du armer Stein- und Aschenhaufen!  
Lass ganze Bäche Tränen laufen,  
weil dich betroffen hat  
ein unersetzlicher Verlust  
der allerhöchsten Huld,

---

### BWV 46

**Behold, and see if there be any sorrow**

**1. Chorus**

Behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow, which is done unto me, wherewith the Lord hath afflicted me in the day of His fierce anger.

**2. Recitative**

Lament, then, devastated town of God,  
O wretched heap of stone and ashes!  
Let brimming streams of tears flow,  
for you have been struck  
by an irreplaceable loss  
of the most precious grace,

so du entbehren musst  
durch deine Schuld.  
Du wurdest wie Gomorra zugerichtet,  
wiewohl nicht gar vernichtet.  
O besser! wärest du in Grund verstört,  
als dass man Christi Feind jetzt in dir lästern hört.  
Du achtest Jesu Tränen nicht,  
so achte nun des Eifers Wasserwogen,  
die du selbst über dich gezogen,  
da Gott, nach viel Geduld,  
den Stab zum Urteil bricht.

**3 3. Aria: Bass**

Dein Wetter zog sich auf von weiten,  
doch dessen Strahl bricht endlich ein  
    und muss dir unerträglich sein,  
    da überhäufte Sünden  
    der Rache Blitz entzünden  
    und dir den Untergang bereiten.

**4 4. Recitativo: Alt**

Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein,  
es sei Jerusalem allein  
vor andern Sünden voll gewesen!  
Man kann bereits von euch dies Urteil lesen:  
Weil ihr euch nicht bessert  
und täglich die Sünden vergrößert,  
so müsset ihr alle so schrecklich umkommen.

which you must forfeit  
through your own fault.  
You have been dealt with like Gomorrah,  
although not quite destroyed.  
Oh, better had you been razed to the ground  
than that Christ's foes be heard blaspheming in you.  
You did not heed the tears of Jesus,  
but heed now the tidal wave of zealotry  
which you have heaped upon yourself,  
since God, after great forbearance,  
now breaks the rod of judgement.

**3. Aria**

Thy tempest gathered from afar,  
but lightning finally broke loose  
    and must be more than you can bear,  
    since a brimming store of sins  
    ignites the lightning's wrath  
    which now brings about your ruin.

**4. Recitativo**

And yet, O sinners, you must not suppose  
that Jerusalem alone  
is more than others filled with sin!  
This judgement may even now be read to you:  
since you do not mend your ways  
and grow more sinful with each day,  
you must all perish in such a dreadful manner.

**5 5. Aria: Alt**

Doch Jesus will auch bei der Strafe  
der Frommen Schild und Beistand sein,  
er sammet sie als seine Schafe,  
als seine Küchlein liebeich ein;  
wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen,  
hilft er, dass Fromme sicher wohnen.

**6 6. Choral**

O großer Gott von Treu,  
weil vor dir niemand gilt  
als dein Sohn Jesus Christ,  
der deinen Zorn gestillt,  
so sieh doch an die Wunden sein,  
sein Marter, Angst und schwere Pein;  
um seinetwillen schone,  
uns nicht nach Sünden lohne.

*Text: Lamentations 1:12 (1); Johann Matthäus  
Meyfart (6); anon. (2-5)*

---

**BWV 101**

**Nimm von uns, Herr, du treuer Gott (1724)**

**7 1. Coro (Choral)**

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,  
die schwere Straf und große Not,  
die wir mit Sünden ohne Zahl  
verdienen haben allzumal.  
Behüt für Krieg und teurer Zeit,  
für Seuchen, Feur und großem Leid.

**5. Aria**

Yet Jesus shall, even while dispensing punishment,  
protect and help the righteous;  
he gathers them together most lovingly  
as His own sheep and chickens.  
When storms of vengeance reward the sinners,  
he helps the righteous to dwell in safety.

**6. Chorale**

O great God of faithfulness,  
since for Thee no man is worthy  
but Thy Son Jesus Christ,  
who hath stilled Thine anger,  
look upon those wounds of His,  
His torment, fear and grievous pain,  
and spare us for His sake,  
and do not reward us for our sins.

---

**BWV 101**

**Take from us, Lord, Thou faithful God**

**1. Chorus (Chorale)**

Take from us, Lord, Thou faithful God,  
the grave punishment and great distress  
that we with countless sins  
have truly merited.  
Protect us from war and famine,  
contagion, fire and grievous pain.

**8 2. Aria: Tenor**

Handle nicht nach deinen Rechten  
mit uns bösen Sündenknechten,  
lass das Schwert der Feinde ruhn!  
Höchster, höre unser Flehen,  
dass wir nicht durch sündlich Tun  
wie Jerusalem vergehen!

**9 3. Recitativo e Choral: Sopran**

Ach! Herr Gott, durch die Treue dein  
wird unser Land in Fried und Ruhe sein.  
Wenn uns ein Unglückswetter droht,  
so rufen wir,  
barmherzger Gott, zu dir  
in solcher Not:  
Mit Trost und Rettung uns erschein!  
Du kannst dem feindlichen Zerstören  
durch deine Macht und Hilfe wehren.  
Beweis an uns deine große Gnad  
und straf uns nicht auf frischer Tat,  
wenn unsre Füße wanken wollten  
und wir aus Schwachheit straucheln sollten.  
Wohn uns mit deiner Güte bei  
und gib, dass wir  
nur nach dem Guten streben,  
damit allhier  
und auch in jenem Leben  
dein Zorn und Grimm fern von uns sei.

**10 4. Aria: Bass**

Warum willst du so zornig sein?  
Es schlagen deines Eifers Flammen  
schon über unserm Haupt zusammen.

**2. Aria**

Do not condemn us wicked sinners  
according to Thy law,  
let the enemies' sword now rest!  
Almighty, hear our pleading,  
that we may not through sinful deeds  
perish like Jerusalem!

**3. Recitative and Chorale**

Ah, Lord God, through Thy faithfulness  
shall our land abide in peace and quiet.  
When storms threaten  
we shall call,  
merciful God, to Thee  
in our distress:  
appear to us with solace and deliverance!  
Thou canst ward off the foe's destruction  
through Thy might and help.  
Give proof to us of Thy great grace,  
and do not punish us when caught red-handed,  
when we were about to falter  
and stumble out of weakness.  
Attend us with Thy goodness  
and grant that we  
strive only after goodness,  
so that here on earth  
and in the life hereafter  
thy wrath and rage may be far from us.

**4. Aria**

Why wouldst thou be so angry?  
The flames of Thy great fury  
already engulf our heads.

Ach, stelle doch die Strafen ein  
und trag aus väterlicher Huld  
mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

**11 5. Recitativo e Choral: Tenor**

Die Sünd hat uns verderbet sehr.  
So müssen auch die Frömmsten sagen  
und mit betränten Augen klagen:  
Der Teufel plagt uns noch viel mehr.  
Ja, dieser böse Geist,  
der schon von Anbeginn ein Mörder heißt,  
sucht uns um unser Heil zu bringen  
und als ein Löwe zu verschlingen.  
Die Welt, auch unser Fleisch und Blut  
uns allezeit verführen tut.  
Wir treffen hier auf dieser schmalen Bahn  
sehr viele Hindernis im Guten an.  
Solch Elend kennst du, Herr, allein:  
Hilf, Helfer, hilf uns Schwachen,  
du kannst uns stärker machen!  
Ach, lass uns dir befohlen sein.

**12 6. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Gedenk an Jesu bitterm Tod!  
Nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen  
und seiner Wunden Pein zu Herzen,  
die sind ja für die ganze Welt  
die Zahlung und das Lösegeld;  
erzeig auch mir zu aller Zeit,  
barmherzger Gott, Barmherzigkeit!  
Ich seufze stets in meiner Not:  
Gedenk an Jesu bitterm Tod!

Ah, cease this punishment  
and with a father's grace  
be patient with our feeble flesh!

**5. Recitative and Chorale**

Sin has greatly corrupted us.  
Even the most pious must say as much  
and lament with tearful eyes:  
the devil plagues us even more.  
Yea, this evil spirit,  
who from the outset was a murderer,  
seeks to deprive us of salvation  
and to devour us like a lion.  
The world, our very flesh and blood,  
leads us astray incessantly.  
We encounter here on this narrow path  
so many obstacles against good.  
Such misery, Lord, is known to Thee alone:  
help, O Helper, help us weak ones,  
Thou canst make us stronger!  
Ah, let us be commended to Thee.

**6. Aria (Duet)**

Think on Jesus's bitter death!  
Take, Father, Thy Son's anguish  
and the pain of His wounds to heart,  
they are in truth for all the world  
the payment and the ransom;  
and show me too, for evermore,  
mercy, O merciful God!  
I always sigh in my distress:  
think on Jesus' bitter death!

### **13 7. Choral**

Leit uns mit deiner rechten Hand  
und segne unser Stadt und Land;  
gib uns allzeit dein heiliges Wort,  
behüt fürs Teufels List und Mord;  
verleih ein selges Stündlein,  
auf dass wir ewig bei dir sein.

*Text: Martin Moller (1, 3, 5, 7); anon. (2, 4, 6)*

### **BWV 102**

#### **Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! (1726)**

I Teil

### **14 1. Coro**

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du  
schlägest sie, aber sie fühlen's nicht; du plagest sie,  
aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter  
Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht  
bekehren.

### **15 2. Recitativo: Bass**

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingeprägt,  
wenn der verkehrte Will sich ihm zuwiderleget?  
Wo ist die Kraft von seinem Wort,  
wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?  
Der Höchste sucht uns durch Sanftmut  
zwar zu zähmen,  
ob der verirrte Geist sich wollte noch bequemem;  
doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,  
so gibt er ihn in's Herzens Dünkel hin.

### **7. Chorale**

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

### **BWV 102**

#### **Lord, are not Thine eyes upon the truth!**

Part I

### **1. Chorus**

Lord, are not Thine eyes upon the truth! Thou hast  
stricken them, but they have not grieved; Thou hast  
consumed them, but they have refused to receive  
correction; they have made their faces harder than a  
rock, and they have refused to return.

### **2. Recitative**

Where is the image that God has engraved on us,  
if perverse wills oppose Him?  
Where is the power of His Word,  
if all betterment deserts the heart?  
Almighty God seeks indeed to tame us  
through gentleness,  
to see if the erring soul might still submit;  
but if it persists in its obdurate way,  
He abandons it to the heart's arrogance.

**16 3. Aria: Alt**

Weh der Seele, die den Schaden  
nicht mehr kennt  
    und, die Straf auf sich zu laden,  
    störrig rennt,  
    ja von ihres Gottes Gnaden  
    selbst sich trennt.

**17 4. Arioso: Bass**

Verachtest du den Reichtum seiner Gnade, Geduld  
und Langmütigkeit? Weißest du nicht, dass dich  
Gottes Güte zur Buße locket? Du aber nach deinem  
verstockten und unbußfertigen Herzen häufest dir  
selbst den Zorn auf den Tag des Zorns und der  
Offenbarung des gerechten Gerichts Gottes.

II Teil

**18 5. Aria: Tenor**

Erschrecke doch,  
du allzu sichre Seele!  
Denk, was dich würdig zähle  
der Sünden Joch.  
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,  
damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

**19 6. Recitativo: Alt**

Beim Warten ist Gefahr;  
willst du die Zeit verlieren?  
Der Gott, der ehemals gnädig war,  
kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.

**3. Aria**

Woe unto the soul, who no longer  
recognises harm,  
    and heaping punishment on himself  
    pursues his own stubborn course,  
    cutting himself off  
    from God's grace.

**4. Arioso**

Despisest thou the riches of His goodness and  
forbearance and longsuffering; not knowing that  
the goodness of God leadeth thee to repentance?  
But after thy hardness and impenitent heart treasurest  
up unto thyself wrath against the day of wrath and  
revelation of the righteous judgment of God.

Part II

**5. Aria**

Be frightened, though,  
you all too haughty heart!  
Think of all that makes you deserve  
the yoke of sins.  
God's forbearance walks with feet of lead,  
that His anger at you thereafter be the graver.

**6. Recitative**

In waiting danger lurks;  
is it your wish to lose time?  
The God, who was once so merciful,  
can lead you with ease to His seat of judgment.

Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick,  
der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet;  
verblendter Sinn, ach kehre doch zurück,  
dass dich dieselbe Stund nicht finde unbereitet!

## **20** 7. Choral

Heut lebst du, heut bekehre dich,  
eh morgen kommt, kann's ändern sich;  
wer heut ist frisch, gesund und rot,  
ist morgen krank, ja wohl gar tot.  
So du nun stirbest ohne Buß,  
dein Leib und Seel dort brennen muss.

Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir,  
dass ich noch heute komm zu dir  
und Buße tu den Augenblick,  
eh mich der schnelle Tod hinrück,  
auf dass ich heut und jederzeit  
zu meiner Heimfahrt sei bereit.

*Text: Jeremiah 5:3 (1); Romans 2:4-5 (4);  
Johann Heermann (7); anon. (2-3, 5-6)*

Where then will your repentance be? It is a moment  
that divides time and eternity, body and soul.  
O blinded sense, turn back again,  
lest this same hour find you unprepared!

## **7. Chorale**

Today you live, repent today;  
before the morning dawns, all may change.  
He who today is healthy, ruddy-faced, thriving,  
will tomorrow be sick, or even dead.  
If you now die unrepentant,  
your body and your soul must burn.

Help, O Lord Jesus, help me,  
that I may come to Thee today  
and repent this instant,  
before sudden death takes me,  
that I may today and evermore  
be prepared for my homecoming.

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

## Also available

### 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

### Cantatas Vol 3: Tewkesbury/Mühlhausen

For the Fourth Sunday after Trinity

BWV 24 / 185 / 177

For the Fifth Sunday after Trinity

BWV 71 / 131 / 93 / 88

### Cantatas Vol 6: Köthen/Frankfurt

For the Twelfth Sunday after Trinity

BWV 69a / 35 / 137

For the Thirteenth Sunday after Trinity

BWV 77 / 164 / 33

### 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

### 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

### 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

### Cantatas Vol 14: New York

For Christmas Day

BWV 91 / 110

For the Second Day of Christmas

BWV 40 / 121

### Cantatas Vol 15: New York

For the Third Day of Christmas

BWV 64 / 151 / 57 / 133

### Cantatas Vol 16: New York

For the Sunday after Christmas Day

BWV 225 / 152 / 122 / 28 / 190

### 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

### Cantatas Vol 21: Cambridge/Walpole St Peter

For Quinquagesima

BWV 22 / 23 / 127 / 159

For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi

BWV 182 / 54 / 1

**Cantatas Vol 22: Eisenach**

For Easter Sunday

BWV 4 / 31

For Easter Monday

BWV 66 / 6

For Easter Tuesday

BWV 134 / 145

**Cantatas Vol 23: Arnstadt/Echternach**

For the First Sunday after Easter

BWV 150 / 67 / 42 / 158

For the Second Sunday after Easter

BWV 104 / 85 / 112

**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

**Cantatas Vol 25: Dresden/Sherborne**

For the Fifth Sunday after Easter

BWV 86 / 87 / 97

For the Sunday after Ascension Day

BWV 44 / 150 / 183

**Cantatas Vol 26: Long Melford**

For Whit Sunday

BWV 172 / 59 / 74 / 34

For Whit Monday

BWV 173 / 68 / 174

**Cantatas Vol 27: Blythburgh/Kirkwall**

For Whit Tuesday

BWV 1048 / 184 / 175

For Trinity Sunday

BWV 194 / 176 / 165 / 129

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

*Jane Rogers viola*

The Bach Cantata Pilgrimage began for me in Berlin at New Year 2000 and concluded exactly one year later in New York. The contrast between these two places could not have been more marked. In Berlin we stayed in the east in one of the new hotels which had sprung up amid the poverty and neglect of the old communist regime. I recall it feeling a little unsafe, quite eerie in fact, and I noticed bullet holes in the walls of many of the older buildings, a sharp reminder of past conflict.

The general sense of excitement was tangible. We were on the threshold of a new millennium. People threw fireworks in the street and some of the more courageous of our company ventured through the chaos and the revelry as far as the Brandenburg Gate in order to welcome in the New Year.

New York saw us housed in the comfort and opulence of the Waldorf-Astoria and the only danger I encountered was the fear that my credit card might suffer meltdown after several trips to Macy's and Bloomingdale's department stores. It snowed enough to bring the city (and my shopping) to a brief halt and it was at this point that I realised what 'wind chill factor' actually means.

During that year the Pilgrimage took us to a variety of locations, but what remained a constant was the unfailingly high level of commitment to the project from everyone involved. There was such a willingness to present these astonishing works in the best way we could to a wider public. Being a viola player and therefore not involved in every piece, I often had the opportunity to cast an eye out over the audience. What I witnessed without fail was an absorption

and attentiveness which amazed me. I frequently saw people moved to tears. I was continually inspired by the wonderful singing and playing of my colleagues and it is a joy as the recordings are released to be reminded of the whole experience.

Working closely with Bach cantatas for a whole year gave me an insight and perception which has reshaped the way I both perform and teach Bach's music. I feel very privileged to have been involved in this project.

Johann Sebastian Bach 1685 -1750  
Cantatas Vol 5: Rendsburg/Braunschweig

CD 1 53:10 **For the Eighth Sunday after Trinity**

---

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 178  
Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz BWV 136  
Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist BWV 45

Robin Tyson *alto*, Christoph Genz *tenor*  
Brindley Sherratt *bass*

CD 2 65:36 **For the Tenth Sunday after Trinity**

---

Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei BWV 46  
Nimm von uns, Herr, du treuer Gott BWV 101  
Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! BWV 102

Joanne Lunn *soprano*, Daniel Taylor *alto*  
Christoph Genz *tenor*, Gotthold Schwarz *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage  
Christkirche, Rendsburg, 13 August 2000  
Dom, Braunschweig, 27 August 2000



Soli Deo Gloria

---

Volume 5 SDG 147  
© 2008 Monteverdi Productions Ltd  
© 2008 Monteverdi Productions Ltd  
www.solideogloria.co.uk  
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel  
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01472 9