

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 53:18 For Septuagesima

1-6 12:40 Nimm, was dein ist, und gehe hin BWV 144
7-11 12:58 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke BWV 84
12-20 27:29 Ich hab in Gottes Herz und Sinn BWV 92

Miah Persson *soprano*, Wilke te Brummelstroete *alto*
James Oxley *tenor*, Jonathan Brown *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Grote Kerk, Naarden, 20 February 2000

The Monteverdi Choir

Sopranos

Ruby Hughes
Nicola Jenkin
Charlotte Mobbs
Gill Ross
Joanne Lunn
Gillian Keith
Suzanne Flowers
Belinda Yates

Altos

Elinor Carter
James Burton
Richard Wyn Roberts
Mark Chambers

Tenors

John Bowley
Robert Murray
Andrew Mackenzie-Wicks
Paul Tindall

Basses

Christopher Dixon
Simon Oberst
Charles Pott
Jonathan Brown

The English
Baroque Soloists

First Violins

Maya Homburger
Lucy Howard
Sarah Bealby-Wright
Roy Mowatt
Henrietta Wayne

Second Violins

Adrian Butterfield
Peter Lissauer
Silvia Schweinberger
Amelia Benjamin

Violas

Annette Isserlis
Lisa Cochrane
Colin Kitching

Cellos

David Watkin
Lynden Cranham

Double Bass

Judith Evans

Oboes

Susanna Regel
Mark Radcliffe

Bassoon

Philip Turbett

Organ

Alastair Ross

Harpichord

Howard Moody

The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

The Monteverdi Choir	The English Baroque Soloists	<i>Flute</i> Rachel Beckett
<i>Sopranos</i> Donna Deam Katharine Fuge Angharad Gruffydd Jones Gillian Keith Elin Manahan Thomas Belinda Yates	<i>First Violins</i> Alison Bury Catherine Weiss Debbie Diamond Penelope Spencer Rebecca Livermore	<i>Recorders</i> Rachel Beckett Marion Scott
<i>Altos</i> David Clegg Charles Humphries Robin Tyson Lucy Ballard	<i>Second Violins</i> Lucy Howard Andrew Roberts Catherine Ford Deirdre Ward	<i>Oboes</i> Susanna Regel James Eastaway
<i>Tenors</i> Julian Podger Vernon Kirk Nicolas Robertson Robert Murray	<i>Violas</i> Annette Isserlis Katherine McGillivray Lisa Cochrane Colin Kitching	<i>Bassoon</i> Alastair Mitchell
<i>Basses</i> Julian Clarkson Thomas Guthrie Michael McCarthy Richard Savage	<i>Cellos</i> David Watkin Catherine Rimer	<i>Trumpet</i> Gabriele Cassone
	<i>Double Bass</i> Valerie Botwright	<i>Organ</i> Alastair Ross
		<i>Harpichord</i> Silas J. Standage

CD 2 42:07 **For Sexagesima**

1-5	13:32	Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt BWV 18
6-10	11:54	Leichtgesinnte Flattergeister BWV 181
11-16	16:32	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126

Gillian Keith *soprano* BWV 18
Angharad Gruffydd Jones *soprano* BWV 181
Robin Tyson *alto*, James Gilchrist *tenor*
Stephan Loges *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Southwell Minster, 27 February 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.

Cover: Nuristan, Afghanistan, 1990
© Steve McCurry/Magnum Photos
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest (p.6); Stichting Grote Kerk, Naarden (p.8); Richard Jarvis (pp.13, 31)
Übersetzung: Gudrun Meier

Photographs of Southwell Minster reproduced by kind permission of the Dean and Chapter

Recorded live at the Grote Kerk, Naarden, on 20 February 2000, and Southwell Minster on 27 February 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineers: Everett Porter (CD1); Kees de Visser (CD2) (Polyhymnia International BV)
Recording engineers: Kees de Visser (Polyhymnia), Tiemen Boelens (Eurosound) (CD1); Everett Porter (Polyhymnia), Mario Nozza (Eurosound) (CD2)
Tape editors: Ientje Mooij, Erdo Groot (CD1); Ientje Mooij, Jean-Marie Geijssen (CD2) (Polyhymnia)
Edition by Reinhold Kubik published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer: Isabella de Sabata

The violin obbligato in BWV 181 No.3 was reconstructed by Robert Levin

© 2009 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2009 Monteverdi Productions Ltd
Level 4
11 Westferry Circus
London E14 4HE

www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 20: Naarden/Southwell

CD 1 53:18 For Septuagesima

12:40 Nimm, was dein ist, und gehe hin BWV 144

- 1 (1:38) 1. *Coro* Nimm, was dein ist, und gehe hin
- 2 (5:19) 2. *Aria: Alt* Murre nicht, lieber Christ
- 3 (0:46) 3. *Choral* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 4 (0:52) 4. *Recitativo: Tenor* Wo die Genügsamkeit regiert
- 5 (2:53) 5. *Aria: Sopran* Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben
- 6 (1:12) 6. *Choral* Was mein Gott will, das g'scheh allzeit

12:58 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke BWV 84

- 7 (5:34) 1. *Aria: Sopran* Ich bin vergnügt mit meinem Glücke
- 8 (1:20) 2. *Recitativo: Sopran* Gott ist mir ja nichts schuldig
- 9 (4:13) 3. *Aria: Sopran* Ich esse mit Freuden mein weniges Brot
- 10 (0:52) 4. *Recitativo: Sopran* Im Schweiß meines Angesichts
- 11 (1:00) 5. *Choral* Ich leb indes in dir vergnüget

27:29 Ich hab in Gottes Herz und Sinn BWV 92

- 12 (5:23) 1. *Coro (Choral)* Ich hab in Gottes Herz und Sinn
13 (3:27) 2. *Choral e Recitativo: Bass* Es kann mir fehlen nimmermehr!
14 (2:50) 3. *Aria: Tenor* Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt
15 (3:08) 4. *Choral: Alt* Zudem ist Weisheit und Verstand
16 (1:12) 5. *Recitativo: Tenor* Wir wollen nun nicht länger zagen
17 (4:21) 6. *Aria: Bass* Das Brausen von den rauen Winden
18 (2:15) 7. *Choral e Recitativo: Sopran, Alt, Tenor, Bass* Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
19 (3:32) 8. *Aria: Sopran* Meinem Hirten bleib ich treu
20 (1:20) 9. *Choral* Soll ich denn auch des Todes Weg

CD 2 42:07 For Sexagesima

13:32 Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt BWV 18

- 1 (3:16) 1. *Sinfonia*
- 2 (1:08) 2. *Recitativo: Bass* Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt
- 3 (5:16) 3. *Recitativo e Litanía: Tenor, Bass* Mein Gott, hier wird mein Herze sein
- 4 (2:43) 4. *Aria: Sopran* Mein Seelenschatz ist Gottes Wort
- 5 (1:09) 5. *Choral* Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund

11:54 Leichtgesinnte Flattergeister BWV 181

- 6 (2:47) 1. *Aria: Bass* Leichtgesinnte Flattergeister
- 7 (1:36) 2. *Recitativo: Alt* O unglücksel'ger Stand verkehrter Seelen
- 8 (2:37) 3. *Aria: Tenor* Der schädlichen Dornen unendliche Zahl
- 9 (0:40) 4. *Recitativo: Sopran* Von diesen wird die Kraft erstickt
- 10 (4:14) 5. *Coro* Lass, Höchster, uns zu allen Zeiten

16:32 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126

- 11 (2:23) 1. *Coro (Choral)* Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
- 12 (3:48) 2. *Aria: Tenor* Sende deine Macht von oben
- 13 (2:13) 3. *Recitativo e Choral: Alt, Tenor* Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen
- 14 (5:07) 4. *Aria: Bass* Stürze zu Boden, schwülstige Stolze!
- 15 (0:55) 5. *Recitativo: Tenor* So wird dein Wort und Wahrheit offenbar
- 16 (2:06) 6. *Choral* Verleih uns Frieden gnädiglich



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 Septuagesima



Grote Kerk, Naarden

With Lent only a few weeks away – a time of fasting, sackcloth and ashes – it is appropriate that the Gospel for the day should turn to the parable of the labourers in the vineyard as recounted in St Matthew. The moral drawn by Bach’s librettist is unequivocal: accept and be satisfied with your lot, however unfair it may seem at the time. It permeates all six movements of Bach’s offering from his first Leipzig cycle, BWV 144 **Nimm, was dein ist, und gehe hin**. It is hard to imagine a balder, more uncompromising opening to a cantata than this. From a standing start – there is absolutely no instrumental preamble – the tenors launch into the *Spruch*, the start of a fugal motet, with two oboes and strings doubling the voice lines over a partly independent basso continuo. Ten years after

his death, at a time when not many people outside the charmed circle of his ex-pupils knew or could remember anything of his astonishing Sunday menu of church cantatas, it comes as a surprise to find an educated voice extolling the virtues of Bach’s fugal writing for voices. In 1760 the Berlin music theoretician Friedrich Wilhelm Marpurg singled out the opening of this cantata, admiring the ‘splendid declamation which the composer has applied to the main section and to a special little play on the words, “gehe hin!”’ And it *is* admirable the way Bach sets up a simple-seeming contrast between the syllabic statement of his first theme (in minims and crotchets) and this urgent, rhythmically propelled counter-subject. It is also proof, as Robert Marshall showed in his study of the sketches and manuscripts, that Bach, typically, didn’t compose fugal expositions ‘answering to a mechanical, predictable routine’, but in order to give a special character to the text he was setting. In fact, it is a brilliant example of Bach’s economical, circuitory procedure with his material that he manages to introduce the ‘gehe hin’ figure no less than sixty times in sixty-eight bars. The effect is not so much that of a curt dismissal – ‘go thy way!’ – as a playful exhortation to take whatever life has to offer on the chin. It is also the perfect riposte to Charles Burney who, preferring Handel, wrote, ‘I never have seen a fugue by the learned and powerful author [Bach] upon a *motivo* that is natural and *chantant*’. There is of course a subtle difference between Bach the famed writer of fiendishly difficult keyboard fugues and the composer of these choral fugues. True, some of the latter are fiendish, too, (just think of the ‘fecit potentiam’ subject that the tenors are required to lead

off with in his *Magnificat*); but more often than not they are manageable and singable, as well as conforming to what Marpurg calls ‘truth, essence, and [with] an exactly suited “rightness” to the text’.

The first aria is set as a minuet for alto over a pulsating string accompaniment to represent the mutterings of dissatisfied Christians. According to Kirnberger’s copy of the score, it should also feature two oboes doubling the violins; but since these plunge well below the lowest range of the standard baroque oboe, we felt the most plausible option was to have a single oboe da caccia to double the first violin line. It certainly gives it an extra plangency. Bach’s response to the injunction not to complain is in some ways ear-catching (the gentle lullaby with its ‘murmuring’ lower-string accompaniment), in other ways quite irritating (its four-square repetitiveness). All in all there is something a little facile in the neat way he inverts the sound of the opening two 8-bar segments so as to ensure that the ‘murmuring’ is always heard at the lower pitch, while the ‘lieber Christ’ (a figure clearly reminiscent of the ‘gehe hin’ motif in No. 1) appears at the higher pitch. Look a little deeper and you sense that Bach has deliberately searched for an annoying way of fixing in the minds of his listeners what Germans describe as ‘meckern und motzen’ – the grumbings of dissatisfied labour. For behind the mutterings of the aggrieved vineyard workers stands St Paul’s injunction to the Corinthians, ‘Neither murmur ye, as some of them also murmured, and were destroyed of the destroyer’ (1 Corinthians 10:10), and, further back, the God of the Old Testament, exasperated beyond endurance by the moaning of the ungrateful Israelites whom he had safely shepherded out of captivity in

Egypt, ‘How long shall I bear with this evil congregation, which murmur against me?’ (Numbers 14:27). Bach reminds us in a passage he underlined in his Calov Bible commentary that he himself was no stranger to the injustices of contractual employment: ‘Lord, I attend to my duties and do what you have commanded me, and I will gladly work and do what you will have me do, only help me also to manage my household and help me to regulate my affairs’ – something he evidently found difficult to achieve. In fact the highest number of annotations and under-scoring in his Calov copy come from *Ecclesiastes*, a book that frequently refers to acceptance of one’s lot being more important than worldly acclaim, and to the idea that intelligent people are in for a life of suffering, but nowhere that talent is praiseworthy beyond the demands of meeting one’s official duties.

Sandwiched between two fine harmonisations of sturdy hymns by Samuel Rodigast (No.3) and Albrecht von Brandenburg (No.6) is a tenor recitative which ends by repeating the words ‘Was Gott tut, das ist wohlgetan’ of the previous chorale, and an aria for soprano with oboe d’amore obbligato. Here Bach makes the most of the attractive irregularity of phrasing. In place of the expected *da capo* he contrives that the third and longest portion of the aria should encompass a restatement of the whole text but without a literal reprise of the associated music. By this means he is able to vary the convention so successfully that, what with the contrapuntal interweaving of oboe and voice and the way the final oboe *ritornello* is ushered in while the voice still has four more bars to go, one gains the impression of the aria having been made up of a free sequence of variations.

The engaging five-movement work for solo soprano, oboe and strings, BWV 84 **Ich bin vergnügt mit meinem Glücke**, is actually labelled 'Cantata' (most unusual in Bach's sacred *oeuvre*). Most probably it was performed for the first time on 9 February 1727, set to an anonymous libretto but with links to an earlier one that Erdmann Neumeister provided for Telemann's Eisenach cycle, and, still more closely, to one that Picander would go on to publish in 1728. The actual text that lay on Bach's desk waiting to be set was once again anchored in the vineyard parable, though this time there is no mention of the disgruntled work-force, only of being 'content with my good fortune that dear God bestows on me'. Matthew's Gospel for the day concludes 'So the last shall be first, and the first last: for many be called, but few chosen' (20:16), implying that the contract of employment holds good regardless of whether other parallel contracts are more favourable to the recipient. Since Bach was alert throughout his career to the danger of dropping behind the going rate for the job before he agreed to a new contract, he might have found the homily of this cantata's text quite hard to swallow. To be 'content with my good fortune' is one thing – just one notch above obediently 'accepting my calling' (as in the Calov quote he underlined). But both Neumeister and Picander go a step further, speaking of being satisfied or happy with 'the *station*' bestowed. Was Bach content with the 'station' he found himself in Leipzig? Everything we can glean from his troubled cantorship suggests a permanent inner struggle between the desire to do his job to the utmost of his abilities on the one hand (to the glory of God and the betterment of his neighbour, as he

would have put it) and, on the other hand, the need to put up with 'almost continual vexation, envy and persecution' (as he described it in a letter to a friend). Was it Bach, then, who engineered this change to the text? Hard to say. But even with this shift of emphasis, to look for an unequivocal portrayal of equanimity in the long opening E minor aria would not just clash with everything we might glean from his situation in Leipzig, but would underestimate the ambivalence and complexity of music – especially *his* music – and its ability to give nuanced depictions of mood. Contentment is perhaps a rather static state of mind, whereas Bach's music here suggests something dynamic and fluctuating. The florid intertwining of voice and oboe, the prevalent lilting dotted rhythms and expressive syncopations, the way the opening *ritornello* returns again and again in various guises while the soprano initiates fresh motifs: all these contribute to the enchantment of the music and to its elusive moods – wistful, resigned, elegiac even?

Due to its sheer high spirits, the second aria ('Ich esse mit Freuden mein weniges Brot'), for solo oboe, violin and continuo, is attractive in a far less sophisticated way. With its upward leap of a sixth it suggests an unconscious kinship to Galatea's 'As when the dove' from Handel's masque *Acis and Galatea*. The following string-accompanied recitative (No.4) moves the cantata back towards minor keys, mirroring the text's calm presentiments of death, and provides a perfect bridge to the concluding chorale: the twelfth strophe of a hymn by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, set to Georg Neumark's haunting melody. It bears the rubric *a soprano solo e a 3 ripieni*, implying that none of the four vocal

parts was intended to be doubled by instruments. Accordingly we sang it *a cappella* and rather quietly. 'Ich leb indes in dir vergnüget / und sterb ohn alle Kümmernis' ('I live meanwhile content in Thee / and die, all sorrow laid aside'). I found it very affecting.

The third of Bach's surviving cantatas for this Sunday is BWV 92 **Ich hab in Gottes Herz und Sinn** of 1725, a nine-movement chorale cantata based on a hymn by Paul Gerhardt. Unlike the previous two cantatas, the text, dating from 1647, does not relate specifically to either of the appointed Bible readings, but exhorts the congregation to surrender to God's heart and mind and to trust in Him through good and ill. This might account for the similarity of the initial melodic outline and mood of the opening oboe theme to the tender soprano aria 'Komm in mein Herzenshaus' from BWV 80. The opening chorale fantasia is elaborately constructed with a lot of imitative cut-and-thrust in the lower three voices. You hunt in vain for traces of the chorale melody until you realise that their material is derived from the instrumental *ritornellos* that punctuate the lines of the chorale. The second movement is an audacious experiment by Bach in which the bass interrupts his own measured singing of the second hymn strophe no less than nine times with his own glosses in free recitative, illustrated by vivid word painting in the continuo. In fact, it is all a bit like a scripture lesson: the Sunday School teacher patiently explains that when the going gets tough 'it is only because [God] wishes to test me', hence the passing allusions to Jonah and the whale, which we are helped to identify from the submarine rumblings in the continuo, and to St Peter's 'rock-hard faith', expressed in the singer's angular, crampon-assisted

scramble to the summit (top E). Meanwhile Bach signals to his listeners each time the main hymn strophe is about to resume by announcing (or simultaneously presenting) its outline in diminution in the continuo. There is a danger of the listener being overwhelmed by too much information, like those confusing signposts that motorists are expected instantly to decipher at road intersections, and the whole number is difficult to bring off.

No such problems with the tenor aria that follows, 'Seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt'. It finds Bach in apocalyptic mood. Here the word-painting shifts onto a much larger canvas: huge vigour is generated by the boldly sweeping Rubens-like brush strokes, the *tirades* in the first violins (with wide leaps and jagged rhythms) alternating with four-note motifs for the two inner voices and the contrary-moving continuo. All contribute to conveying the fragility of life and how all things 'snap, break and fall' when 'not held by God's own mighty arm'. It is virtuosic in the extreme for the singer; impressive but deliberately unlovely. The chorale tune now returns scantily decorated in the fourth movement, which extols God's 'wisdom and reason' as the supreme time-keeper ('He knows the time, the place, the hour / in which to act or not to act'). It is more objectively presented here than in equivalent models, and suggested to me unison rather than solo treatment for the altos placed behind the instrumental ensemble. As a result the backdrop – two oboes d'amore locked in fugal exchange (with no official place to breathe in fifty-five bars) and creating a type of three-part invention with the continuo – now becomes the foreground.

Gale force winds return in the sixth movement,

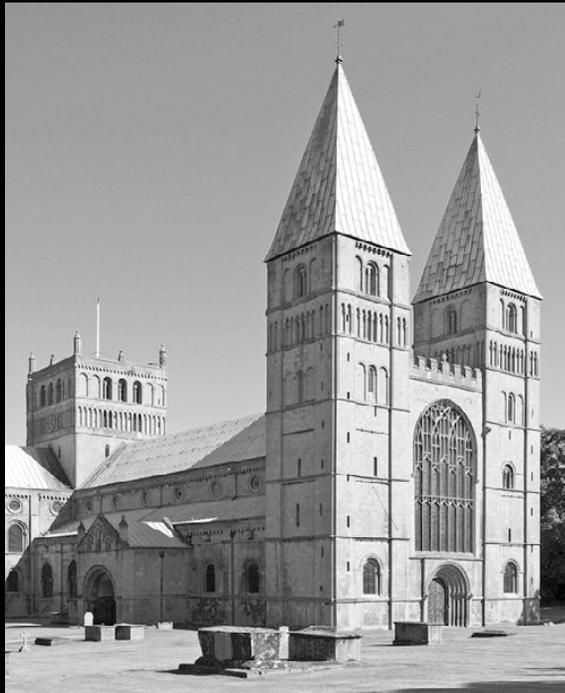
evoked in vigorous exchanges between cello and bass singer. Bach is here pillaging an idea from his very first cantata (BWV 150, No.5) where the same motif served to describe cedar trees buffeted by the storm. Here the simile is used to reinforce the message of the B section – how the cross’s ‘turmoil’ bears fruit for Christians. (One of the meanings of ‘Ungestüm’ is ‘violence’, referring, I suppose, to the brutality of death by crucifixion.) To me the image of ‘roaring, cruel winds’ leading to ‘full ears [of corn]’ is a puzzling one. Wind usually has the opposite effect for farmers: one of the things we most dread at harvest-time is a freakish gale flattening the standing corn and wrecking the potential yield. For a second time Bach now breaks up the hymn stanza (No.7) with commentary in recitative passing from the lowest to the highest voice. Just at the point where the hymn text becomes intensely personal (‘Ah, my God, I come to Thee, comforted’) and would lead one to expect solo treatment (as in No.2), Bach arranges it as a four-part chorale over a partially independent continuo line.

Balm returns in the pastoral soprano aria with oboe and pizzicato strings, ‘Meinem Hirten bleib ich treu’ (No.8). There is a delicious ambiguity of rhythmic emphasis: Bach sets you up to expect a sequence of two-bar units, then he suddenly braces four bars together. At its enchanting conclusion – ‘Amen: Vater, nimm mich an!’ – innocence, trust and fragility are all rolled into one.

The late fifteenth-century church of St Vitus in Naarden in northern Holland is a celebrated magnet for concerts, and it is slightly puzzling to find coffee and alcohol being served during the interval and

post-concert reception in the Sanctuary. Yet the high-vaulted wooden roof with its Dürer-inspired painted panels of scenes from the Old and New Testaments facing one another, together with the characteristic Dutch church furnishings, help to retain the devotional atmosphere, one that is conducive to music-making of this sort. The Dutch audience listened to our programme of cantatas with rapt concentration.

Cantatas for Sexagesima



Southwell Minster

This week we had the challenge of tackling three of Bach's most original and startlingly different pre-Lenten cantatas. Despite their varied provenance, this trilogy might even have been performed in Leipzig within a twelve-month of one another: BWV 18 revived on 13 February 1724, perhaps before the sermon in the Nikolaikirche, and the newly-minted BWV 181 immediately after it, with BWV 126 following on 4 February less than a year later. The focal point of all three cantatas is the overwhelming power of the Word (*qua* spiritual manna from heaven) in the process of faith, the Gospel theme of the day (Luke 8:4-15), expressed, in the first two, through the parable of the sower. Even by his standards, Bach faces up to this challenge with exceptional intensity and ingenuity.

Each of these cantatas is characterised by his vivid pictorial imagination, an arresting sense of drama, and by music of freshness and power that lodges in the memory.

A superb example of this is BWV 18 **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt**, composed in Weimar most likely in 1713, just before Bach was promoted from Court Organist to the newly-created post of Concertmaster. So much of this cantata is wildly original and unusual, starting with its scoring for four violas and basso continuo including bassoon. Bach's decision to transpose the regular five-part Weimar string ensemble down to an alto/tenor register was based not on the chance appearance of two additional viola players pitching up one day in Weimar and touting for work (he would no doubt have asked his regular violinists simply to join the viola section for this cantata), but on the magically dark-hued sonority the four violas are able to bring. I don't think it too fanciful to see them as representing, particularly in the two middle movements, the warm topsoil, fertile and well irrigated, forming an ideal seed-bed in which God's Word may germinate and prosper. When he came to revive this cantata in Leipzig in 1724 Bach supplemented this string ensemble with a pair of recorders to double the upper two viola parts, to which they add a nimbus, a little like the four-foot stop on a pipe organ. This was the version we adopted, transposing it into A minor from the Weimar *Chorton* in G minor (the violas tuning up to A=465, but reading off the original G minor parts).

The opening Sinfonia, a true overture in the way it anticipates the subject-matter and the action, is an intriguing hybrid of styles – shaped as an old-style

chaconne bass line first played in unison, which then acts as a *ritornello* in up-to-the-minute Italianate concerto form. Above the *ostinato* bass the upper two voices (doubled at the octave by the recorders) weave elegant tracery and swirl about like gusts of rain or flurries of snow. As an interpreter you are faced with the choice of either punctuating the structural repetitions of the ground bass or of discerning dynamics to match the graphic pictorial imagery within the opening four-bar unison *ritornello* (two bars of falling rain and two of snow, say, and behind that, the more symbolic 'falling away' of humankind).

Confronted with the title words of the prophet Isaiah, Bach composes his first 'modern' recitative in a church cantata. It is immediately clear that the familiar patter of contemporary operatic recitative holds no attraction for him. What he is striving for, above all, is a lucid presentation of the text in a dignified, highly personal style, one that burgeons into and out of *arioso*. Thus the bass soloist faithfully replicates the rising and falling imagery of the text and the way Isaiah compares the seed, and the impact of the weather on its germination and growth, to the Holy Word.

On the face of it the following movement looks like a harmless fusion of litany and commentary, but Bach turns it into the centrepiece of his cantata. Conceived as one fascinating tapestry, unique in his cantatas, it is made up of four stretches of accompanied recitative (still with this exceptional and actively participating instrumentation), two for tenor, two for bass, interwoven with four short prayers. These are announced in an archaic three-note phrase and answered by the full choir quoting supplicatory refrains from Luther's

litany known as the German Prefatory. Typical of litanies, these passages are unvaried musically (might they contain a whiff of satirical fun-poking at the monotonous intoning of the clergy?), except for the continuo part which goes ballistic at mention of the Turks and Papists 'blaspheming and raging'. Meanwhile the linking sections are through-composed, and where appropriate switch from *adagio* to *allegro* (presumably twice as fast) to reflect the changing sentiments of the text. There is reference to those who renounce the word 'like rotting fruit' and how 'another man may only tend his belly'. It all adds up to a vivid, Breughel-like portrayal of rural society at work – the sower, the glutton, the lurking devil, as well as those pantomime villains, the Turks and the Papists.

All in all it forms a fascinating comparison with Telemann's setting of the same text, written especially for him by Erdmann Neumeister for his Eisenach cantata cycle of 1710/11. While there is every likelihood that Bach and Telemann, living only fifty miles apart, were in regular contact during Bach's Weimar years (Telemann standing godfather to CPE Bach), the case for Telemann having a strong stylistic impact on Bach's development as a cantata composer is harder to substantiate. There is no doubt that Telemann's Eisenach cycle made quite a splash in Thuringia – a paradigm of how to graft the techniques of contemporary operatic music onto the old cantata root-stock of choral movements and chorales – and indeed it might even have been performed in Weimar in 1712/3, where Telemann was popular with Ernst August, the reigning Duke, and so within Bach's hearing. But if Telemann was the instigator of the new style, Bach comprehensively outdoes his colleague

at every juncture, on a much larger scale and with a vast increase in musical substance and interest. This particular movement is a case in point. On the one hand we have Telemann, short-breathed and avoiding extremes, doing his best to blur the distinction between psalmody and speech-like recitative. On the other hand here is Bach, seeming to relish the contrast between archaic litany and his new 'modern' recitative style in which he empowers his two male soloists to voice personal pleas for faith and resolution in the face of multiple provocation and devilish guile, with increasingly virtuosic displays of coloratura, ever-wider modulations and extravagant word-painting on 'berauben' (to rob), 'Verfolgung' (persecution) and 'irregehen' (to wander off course).

Some of the same mood spills over into the sole, brief, aria (No.4). The four violas in unison (again doubled by recorders at the octave) provide a sensual and slightly bucolic accompaniment to the soprano as she addresses the Word of God as she would her lover. There is an insistent rising motif, 'Fort mit allen, fort, nur fort!' ('Away with them!'), in which she wards off the temptations and nets of the world and Satan. To cap it all Bach gives us what is in effect the first in a series of four-voiced chorale harmonisations – what we would consider a 'typical' conclusion to a cantata – this time the eighth verse of Lazarus Spengler's 'Durch Adams Fall'.

Equally brilliant and vivid is BWV 181 **Leichtgesinnte Flattergeister**, composed a decade later in Leipzig; but where before there was naïve pictorialism, here there is manifest craft and sophistication. Richard Stokes translates *Leichtgesinnte Flattergeister* as 'frivolous flibbertigibbets', those superficial,

fickle people who, like the fowls of the air referred to in the parable of the sower, devour the seed that 'fell by the wayside', prey to the devil who 'taketh away the word out of their hearts, lest they should believe and be saved'. You can but marvel at the way Bach evokes the graphic details of the parable: a fragmented melodic line peppered with trills, the light, staccato articulation in *vivace tempo*, and an upper instrumentation of flute, oboe and violin, redolent of Rameau on the one hand and on the other of the *galant* style that became fashionable with Bach's sons' generation. All of this suggests the nervous, jerky movements of the avian seed-stealers, vying in their greed for the fallen grain.

This is one of the relatively few cantatas of which the original (and anonymous) libretto has survived, and it is obvious from this, as Malcolm Boyd points out, that it was Bach and not his poet who was responsible for the aria's unusual, possibly unique, structure: in technical terms what sets out to be an adapted *da capo* of the first section loses its way after only four bars and is transformed into a modified repeat of the B section. Back comes 'Belial mit seinen Kindern' in place of the expected opening words and associated theme. Perhaps Bach couldn't resist another chance to depict this Miltonic Prince of Darkness, demon of lies and guilt, and to ram home the point that it is Belial, a fallen angel, who effectively torpedoes God's initiative of making the Word be 'of service'. It is also his way of underlining that the devouring fowls are now identified with Satan and his cronies. This is a witty, Hitchcockian evocation, irresistible in its imagery and skill in word setting. It could almost serve as a soundtrack to a cartoon film:

a gaggle of flighty, giggly teenage girls being bounced out of a nightclub by Belial and his henchmen. Surely even Bach's easily distracted Sunday congregation, impatient for the sermon to begin, must have sat up when they heard this.

The alto recitative (No.2) points the moral: the seed that falls on stony ground is likened to the hard-hearted unbelievers who die and are dispatched below to await Christ's last word, the time when the doors will be burst apart and the graves opened. This *arioso* section bears more than a passing resemblance to the famous trio in *Acis and Galatea*, 'The flocks shall leave the mountains'. It ends with a deliciously playful descent by the continuo to describe the ease ('Look, no hands!') with which the angel rolled back Christ's tombstone, and the rhetorical question 'Would you, O heart, be harder still?' The obbligato part is missing for the ensuing tenor aria (No.3), and in answer to my request Robert Levin characteristically provided not one but three convincing reconstructions of the solo fiddle part. He found brilliant ways for the violin to complement and contrast with the voice, comparing the thorns that choke a growing plant to the cares and worldly desires that threaten the Christian life. As Bach noted in his copy of Calov's Bible commentary, 'For what is this world but a large thicket of thorns that we must tear ourselves through!'

An unremarkable soprano recitative (No.4) turns from the wasted seeds to those that fell on fertile ground, and God's Word that prepares fruitful soil in the heart of the believer is celebrated in the final movement for all the forces: choir, including a soprano/alto duet in the B section, flute, oboe, strings and, for the

first time in the cantata, a trumpet. Despite this festive instrumentation the vocal writing has a madrigalian lightness and delicacy perfectly appropriate to the joyous message of the parable and of the cantata as a whole.

There is no discernible trace of the parable in BWV 126 **Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort**, but the common thread is the emphasis on God's Word. This is a stunning, combative work, a chorale cantata written in 1725 and based on a compilation of four strophes by Luther (Nos 1, 2, 3 and the first half of No.6), two by Justus Jonas (Nos 4 and 5) and one by Johann Walter (the second half of No.6), calling on God to destroy His enemies and bring peace and salvation to His people. Luther wrote his hymn for children to sing 'against the two arch-enemies of Christ and His Holy Church' – the Pope and the Turks. However politically incorrect, when viewed from the standpoint of Wittenberg in 1542 and with the Eastern war genuinely threatening the stability of Europe, this rousing battle hymn had some topical force: both the Turks and the Papacy were considered enemies of state and a threat to international law. It was this residual fear of Ottoman aggression that led Luther to believe initially that the Turks were God's agents, poised to strike at the heart of the Christian world on account of its sins. In fact the Ottoman invasions were, paradoxically, the distraction that prevented the Protestant revolt from being crushed early on, stoking the fears of imminent catastrophic change which led many to listen to Luther's challenge to the church. The fact that Heinrich Schütz sets the final double-decker chorale strophe 'Verleih uns Frieden' (Luther) and 'Gib unsern Fürst'n' (Walter) in 1648 at the end of the

Thirty Years War is also understandable given that the Turks were never very far away from the Austrian border – and actually succeeded in besieging Vienna in 1683, around the time that Buxtehude set his 'Erhalt uns/Verleih uns/Gib unsern Fürst'n' triptych.

Why Bach should have felt the need, or why he was compelled, to write such a bellicose cantata in 1725, when hostilities with the Turks had abated, and indeed at this point in the church year and not, say, on St Michael's Day or the Reformation Day, is not entirely clear. Yet what a scintillating piece it is! The opening chorus is full of martial defiance and vigorous anapaestic rhythms. It is scored for trumpet, two oboes and strings. Bach tugs on his choir in the same way that he would pull out organ stops: on this occasion to convey a cumulative plea to sustain or uphold God's Word against those murderous Papists and Turks. The frequent return of the opening four-note trumpet signal, itself a pre-echo of the chorale melody, and the long-held notes for the trumpet and voices, ensures that the words 'Erhalt uns, Herr' ('Uphold us, Lord') are always kept in the foreground, a technique he also uses for the final word 'Thron', prolonged over three whole bars to testify that God's throne cannot be budged.

There follows one of Bach's more technically testing tenor arias, initially genial and easy-going, then erupting in staccato semiquavers and demi-semiquaver roulades to suggest first 'gladness' and then the scattering of the enemies' 'bitter mockery'. A *secco* recitative for alto and tenor (No.3) is punctuated by four slow restatements of the chorale tune, a prayer to 'God, Holy Ghost, dear comforter', now delivered as a soft and touching duet.

Drama returns in the bass aria with a virtuosic cello accompaniment. According to W. G. Whittaker, Bach's 'righteous indignation at the enemies of his faith was never expressed more fiercely than in this aria'. In the *secco* recitative (No.5) the tenor changes the mood in preparation for the chorale setting of Luther's prayer for peace (1531), a German vernacular translation of 'Da pacem, Domine', and its unmetrical sequel by Johann Walter. There is nothing perfunctory about Bach's setting, with its stirring pleas for 'Fried und gut Regiment' and tender hopes for 'a quiet and peaceful life'. In fact the most memorable phrase is reserved for the final three-bar 'Amen', a miraculous fusion of Tudor polyphony and Bachian counterpoint, which under the wooden barrel-vaulted roof of Southwell Minster acquired a transcendental beauty.

Southwell was established as the Mother church of Nottinghamshire during the twelfth century and is surely one of the most perfect examples of Romanesque architecture in Britain. The plain cylindrical piers of the nave arcade are in warm, lion-coloured Permian sandstone. They might seem a bit squat in proportion to the high crossing arches, but are saved by the wide openings of the triforium and higher still by the clerestory, akin to Romsey Abbey 150 miles to the south where we performed a month ago. There is something almost ancient Egyptian in feel to this Norman architecture. Is it the colour of the sandstone or the subtle carving and the bold ridge end roll, cable and zigzag mouldings?

© John Eliot Gardiner 2009

From a journal written in the course of the Bach Cantata Pilgrimage

Einleitung
John Eliot Gardiner

Als wir Weihnachten 1999 in Weimar unsere ‚Bach Cantata Pilgrimage‘, unsere Pilgerreise auf den Spuren Bachs antraten, hatten wir keine rechte Vorstellung davon, wie das Projekt ausgehen würde. Versuche, alle erhaltenen Kirchenkantaten Bachs an dem entsprechenden Feiertag und innerhalb eines einzigen Jahres aufzuführen, und Vorgänger, auf die wir uns hätten berufen oder die uns hätten leiten können, hatte es nicht gegeben. Wie bei der Planung einer Bergbesteigung oder der Überquerung eines Ozeans kann man sich noch so sorgfältig vorbereiten, die Route festlegen und die Ausrüstung in Ordnung bringen, letzten Endes hat man es mit Gegebenheiten – Menschen und Umständen – zu tun, die völlig unvermutet begegnen.

Unsere wöchentlichen Vorbereitungen auf die Aufführung dieser einzigartigen Werke, ein Arbeitsrhythmus, den wir ein ganzes Jahr lang beibehielten, waren von verschiedenen Faktoren beeinflusst: Zeit (nie genug), Geographie (zunächst Spurensuche auf den Wegen Bachs in Thüringen und Sachsen), Architektur (die Kirchen, berühmte und weniger bekannte, in denen wir auftraten), der Einfluss der Musik einer Woche auf die nächste und die verschiedenen Veränderungen unter den Mitwirkenden, wenn Spieler und Sänger sich neu oder erneut der Pilgerreise anschlossen, und zwangsläufig auch die Unwägbarkeiten des Wetters, der Reise und unsere Müdigkeit. Wir sahen uns jede Woche neuen

Herausforderungen gegenüber, und jede Woche bemühten wir uns, sie zu bewältigen, den Blick auf die praktische wie auf die theoretische Seite gerichtet. Zuweilen mussten wir Kompromisse eingehen, um den Launen des Kirchenjahres zu begegnen (Ostern fiel 2000 ungewöhnlich spät, und das bedeutete, dass für die Kantaten der späten Sonntage nach Trinitatis der Platz knapp wurde und sie in anderen Programmen untergebracht werden mussten). Und wenn wir an einem Abend Kantaten gemeinsam aufführen wollten, die Bach über einen Zeitraum von über vierzig Jahren für den gleichen Tag komponiert hatte, mussten wir uns bei jedem Programm für einen einzigen Stimmtön (A = 415) entscheiden, weshalb die frühen Weimarer Kantaten, die den hohen Orgeltönen zugrunde legten, in der transponierten Fassung aufzuführen waren, die Bach für ihre – tatsächliche oder vermeintliche – Wiederaufführung in Leipzig vorgesehen hatte. Obwohl wir Reinhold Kubik mit einer neuen Edition der Kantaten beauftragt hatten, in der die jüngsten Quellenfunde berücksichtigt wurden, blieben hinsichtlich Instrumentierung, Tonlage, Bassfiguration, Stimmtypen, Textzuordnung usw. noch viele praktische Entscheidungen zu treffen. Auch den Luxus wiederholter Aufführungen, in denen wir verschiedene Lösungen hätten ausprobieren können, hatten wir nicht. Kaum war ein Feiertag vorbei, rückten die drei oder vier Kantaten, die wir aufgeführt hatten, in den Hintergrund, und schon hatten uns die nächsten im Griff – was in der Zeit um die hohen Feiertage wie Pfingsten, Weihnachten und Ostern ins Uferlose geriet.

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

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

Kantaten für Septuagesima

Grote Kerk, Naarden

Wenn die Passionszeit näher rückt, vierzig Tage des Fastens, der Besinnung und Buße, wendet sich das Tagesevangelium mit gutem Grund den Arbeitern im Weinberg zu, von denen Matthäus berichtet. Die Lehre, die Bachs Librettist aus diesem Gleichnis zieht, ist eindeutig: Nimm dein Schicksal an und murre nicht, wie ungerecht es dir im Augenblick auch erscheinen mag. Und sie ist in allen sechs Sätzen von BWV 144 **Nimm, was dein ist, und gehe hin** aus Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang präsent. Kühner und unerbittlicher als diesen kann man sich den Anfang einer Kantate kaum vorstellen. Aus dem Nichts – ohne das

geringste instrumentale Vorspiel – schleudern die Tenorstimmen das Motto hervor, den Beginn einer fugierten Motette, in der zwei Oboen und Streicher über einem teilweise unabhängigen Basso continuo die Gesangslinien verdoppeln. Zehn Jahre nach Bachs Tod, zu einer Zeit, als außerhalb des Kreises seiner begeisterten ehemaligen Schüler nicht mehr viele Menschen dieses erstaunliche sonntägliche Menü von Kirchenkantaten kannten oder sich daran erinnern konnten, meldet sich überraschend eine gebildete Stimme zu Wort und preist die Vorzüge seiner Fugenkompositionen für Singstimmen. 1760 rühmte der Berliner Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg am Beispiel des Beginns dieser Kantate die ‚vortreffliche Deklamation [...], die (notabene) der Componist im Hauptsatze und in

einem kleinen besonderen Spiele mit dem ‚gehe hin‘ angebracht hatte‘. Und es ist in der Tat bewundernswert, auf welche Weise Bach zwischen dem syllabischen Vortrag seines ersten Themas (in halben und Viertelnoten) und diesem energischen, rhythmisch getriebenen Gegenthema einen einfach wirkenden Kontrast aufbaut. Und klar ist auch, wie Robert Marshall in seiner Untersuchung der Entwürfe und Manuskripte gezeigt hat, dass Bach in seinen Fugenexpositionen nicht ‚einer mechanischen, vorhersehbaren Routine‘ zu folgen pflegte, sondern dass er sie zu dem Zweck komponierte, dem zu vertonenden Text einen besonderen Charakter zu geben. Tatsächlich haben wir hier ein vorzügliches Beispiel für Bachs Methode, sein Material auf ökonomische Weise immer wiederkehren zu lassen, und so gelingt es ihm, die ‚gehe hin‘-Figur in achtundsechzig Takten nicht weniger als sechzigmal unterzubringen. Und sie wirkt nicht wie ein knappes Wort zum Abschied – ‚geh deinen Weg!‘ –, sondern wie eine spielerische Aufforderung, alles, was das Leben bereithalten mag, mit Fassung zu tragen. Sie ist auch die passende Antwort auf die Äußerung des englischen Musikhistorikers Charles Burney, der Händel bevorzugte und schrieb: ‚Ich habe von dem gelehrten und mächtigen Autor [Bach] nie eine Fuge auf ein *motivo* gesehen, das natürlich und *chantant* ist.‘ Natürlich besteht zwischen Bach, dem berühmten Autor teuflisch schwieriger Klavierfugen, und dem Komponisten dieser Choralfugen ein kleiner Unterschied. Zwar sind von letzteren auch einige teuflisch schwer (man denke an das ‚fecit potentiam‘-Thema, mit dem er die Tenorstimmen in seinem *Magnificat* einsetzen lässt); aber meist sind sie zu

bewältigen und sangbar, dazu so treffend auf den Text abgestimmt, dass Marpurg ihre ‚Wahrheit, natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit‘ lobte.

Die erste Arie, ein Menuett für Alt über pulsierender Streicherbegleitung, schildert das Murren der unzufriedenen Christen. Der Partitur zufolge, die Kirnberger zur Verfügung hatte, müssten zur Verdopplung der Violinen eigentlich auch noch zwei Oboen vorhanden sein; da diese jedoch sehr viel tiefer gehen, als es der untere Tonbereich der üblichen Barockoboe gestattet, hielten wir es für die plausibelste Lösung, die Linie der ersten Violine von einer einzelnen Oboe da caccia verdoppeln zu lassen. Auf jeden Fall gibt sie ihr eine wehleidige Note. Bachs Antwort auf die Anweisung an die Christen, sich nicht zu beklagen, ist einerseits sehr eingängig (das sanfte Wiegenlied, von ‚murrenden‘ tiefen Streichern begleitet), andererseits recht irritierend (die hartnäckigen Wiederholungen). Alles in allem wirkt die Art, wie er den Klang der beiden einleitenden achttaktigen Segmente ganz einfach invertiert, damit das ‚Murren‘ immer in der tieferen Lage zu hören ist, während der Abschnitt ‚lieber Christ‘ (eine Figur, die an das ‚gehe hin‘-Motiv in Nr. 1 erinnert) in der höheren Lage erscheint, recht oberflächlich. Wenn wir ein wenig genauer hinsehen, merken wir, dass Bach nach einer Möglichkeit gesucht hat, das Meckern und Nörgeln über nicht hinreichend vergoltene Arbeit auf höchst unerquickliche Weise im Gedächtnis seiner Hörer zu verankern. Denn hinter dem Murren der sich ungerecht behandelt fühlenden Arbeiter im Weinberg steht die Aufforderung des heiligen Paulus an die Korinther: ‚Murret auch nicht, gleichwie etliche von ihnen murrten und durch den Verderber umgebracht wurden‘

(Korinther 10:10), und, noch weiter zurück, der Gott des Alten Testaments, der außer sich vor Zorn ist über das Murren der undankbaren Israeliten, die er sicher aus der Gefangenschaft in Ägypten geleitet hatte: ‚Wie lange murt diese böse Gemeinde wider mich? Denn ich habe das Murren der Kinder Israel, das sie wider mich gemurt haben, gehört‘ (4. Mose, 14:27). An einer Stelle, die Bach in Calovs Bibelkommentar unterstrichen hatte, erinnert er uns daran, dass ihm die aus einem Arbeitsvertrag herrührenden Ungerechtigkeiten nicht unbekannt waren: ‚Herr, ich warte meines Ampts / und thue was du mir befehlen hast / und wil gerne alles arbeiten und thun / was du haben wilt / allein hilff du mir auch haushalten / hilff du mir auch regieren‘ – eine Aufgabe, mit der er offensichtlich seine Mühe hatte. Immerhin sind die meisten Anmerkungen und Unterstreichungen in seiner Calov-Bibel im Prediger Salomo zu finden, einem Buch, in dem häufig davon die Rede ist, dass es für den Menschen wichtiger sei, sein Schicksal anzunehmen, statt nach weltlicher Anerkennung zu streben, und dass kluge Menschen ein leidvolles Leben zu gewärtigen hätten, während nirgendwo gesagt wird, Talent habe über die Erfüllung der von einem Amt auferlegten Pflichten hinaus besonderes Lob verdient.

Eingefügt zwischen zwei schöne Harmonisierungen robuster Choräle, von Samuel Rodigast (Nr. 3) und Albrecht von Brandenburg (Nr. 6), sind ein Tenorrezitativ, das mit der Wiederholung der Verszeile ‚was Gott tut, das ist wohlgetan‘ des vorherigen Chorals endet, und eine Arie für Sopran mit obligater Oboe d’amore. Hier zieht Bach aus der verlockenden Unregelmäßigkeit der Phrasierung den größten Nutzen. Statt das erwartete Dacapo zu liefern, schafft

er es, den gesamten Text im dritten und längsten Abschnitt der Arie noch einmal neu vorzutragen, ohne die entsprechende Musik notengetreu zu wiederholen. Durch diesen Kunstgriff gelingt es ihm, die übliche Vorgehensweise so geschickt zu variieren, dass man durch die kontrapunktische Verflechtung von Oboe und Singstimme und die Art, wie das letzten Oboenritornell eingeführt wird, während die Stimme noch weitere vier Takte zu bewältigen hat, den Eindruck gewinnt, die Arie sei aus einer freien Variationenfolge hervorgegangen.

Das bezaubernde fünfsätzig Werk BWV 84 **Ich bin vergnügt mit meinem Glücke** für Sopran solo, Oboe und Streicher trägt ausdrücklich den Titel ‚Kantate‘ (was in Bachs geistlichem Werk sehr ungewöhnlich ist) und wurde sehr wahrscheinlich am 9. Februar 1727 uraufgeführt. Das Libretto stammt von einem anonymen Textdichter, enthält jedoch Bezüge zu einem früheren Text, den Erdmann Neumeister für Telemanns Eisenacher Zyklus geliefert hatte, sowie einem anderen, in zeitlicher Nähe entstandenen Text, den Picander 1728 veröffentlichen würde. Der aktuell zu vertonende Text, der auf Bachs Schreibtisch lag, basiert ebenfalls auf dem Gleichnis vom Weinberg, auch wenn diesmal nicht von den missgestimmten Arbeitern die Rede ist, sondern von ‚meinem Glücke, das mir der liebe Gott beschert‘. Das Tagesevangelium aus Matthäus kommt zu dem Schluss: ‚Also werden die Letzten die Ersten und die Ersten die Letzten sein. Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt‘, und das bedeutet, dass der Arbeitsvertrag Gültigkeit hat, ohne Rücksicht darauf, ob für den Lohnempfänger andere Verträge vorteilhafter wären. Da Bach während seines gesamten

Schaffens ständig darauf bedacht war, für eine Arbeit nicht unangemessen entlohnt zu werden, bevor er einen neuen Vertrag annahm, dürfte die Moral dieses Kantatentextes für ihn recht hart zu schlucken gewesen sein. ‚Vergnügt mit meinem Glücke‘ zu sein, das ist die eine Sache – ein kleines bisschen mehr als gehorsam ‚seines Amtes zu walten‘ (wie in dem Calov-Zitat, das er unterstrichen hat). Doch Neumeister und Picander gehen beide einen Schritt weiter, wenn sie davon reden, zufrieden oder ‚vergnügt mit meinem Stande‘ zu sein, ‚in welchen mich mein Gott gesetzt‘ oder ‚den mir der liebe Gott beschert‘. War Bach zufrieden mit dem ‚Stand‘, in dem er sich in Leipzig befand? Alles, was wir über seine mühselige Tätigkeit als Kantor herausfinden können, deutet auf einen ständigen inneren Kampf hin zwischen dem Wunsch, einerseits seine Arbeit unter dem Einsatz aller Kräfte zu erledigen (Gott zur Ehre und seinem Nächsten zum Nutzen, wie er es ausgedrückt hätte) und andererseits mit seinem Leben ‚fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung‘ (wie er es in einem Brief an einen Freund schilderte) zurechtzukommen. War es also Bach, der diese Textänderung veranlasst hatte? Diese Frage lässt sich kaum beantworten. Doch selbst wenn wir angesichts dieser Verlagerung der Betonung in der langen Arie in e-moll, mit der das Werk beginnt, eine unmissverständliche Schilderung des Gleichmuts und der Gelassenheit gewärtigen, so würde das nicht einfach zu all dem im Widerspruch stehen, was wir aus seiner Situation in Leipzig schließen könnten, sondern es würde auch der Ambivalenz und Komplexität der Musik – besonders seiner Musik – und ihrer Fähigkeit, Stimmungen nuanciert zu schildern,

nicht gerecht werden. Zufriedenheit ist wohl eher eine statische Gemütsverfassung, während Bachs Musik hier auf etwas Dynamisches, Wechselhaftes hindeutet. Die reich verzierte Verflechtung von Singstimme und Oboe, die Vielzahl schwungvoller punktierter Rhythmen und ausdrucksvoller Synkopierungen, die Weise, wie das Eingangsritornell in unterschiedlicher Gestalt wiederkehrt, während die Sopranstimme mit neuen Motiven aufwartet – all das trägt zu dem Zauber dieser Musik und ihren schwer zu fassenden Stimmungen bei. Wehmütig, resigniert, vielleicht gar elegisch?

Dank ihrer guten Laune ist die zweite Arie (‚Ich esse mit Freuden mein weniges Brot‘), für Oboe solo, Violine und Continuo, reizvoll auf eine weit weniger anspruchsvolle Art. Mit ihrem Sextensprung aufwärts gerät sie unwillkürlich in die Nähe von Galateas Arie ‚As when the dove‘ aus Händels *Masque Acis and Galatea*. Das folgende, von Streichern begleitete Rezitativ (Nr. 4) führt die Kantate zurück in die Nähe des Mollbereichs, spiegelt die im Text angelegten leisen Todesahnungen und liefert einen perfekten Übergang zu dem abschließenden Choral: die zwölfte Strophe eines geistlichen Liedes von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt zu Georg Neumarks unvergesslicher Melodie. Er trägt den Vermerk *a soprano solo e a 3 ripieni*, und das bedeutet, dass keiner der vier Vokalparts instrumental verdoppelt werden sollte. Wir haben ihn also *a cappella* und recht ruhig gesungen. ‚Ich leb indes in dir vergnüget / und sterb ohn alle Kummernis‘. Ich fand ihn sehr bewegend.

Die dritte der von Bach für diesen Sonntag erhaltenen Kantaten ist BWV 92 **Ich hab in Gottes**

Herz und Sinn von 1725, eine neunsätzliche Choral-kantate, die auf ein Lied von Paul Gerhardt zurück-geht. Im Gegensatz zu den beiden Vorgängerwerken bezieht sich der aus dem Jahr 1647 stammende Text nicht ausdrücklich auf eine der festgesetzten Bibel-lesungen, sondern ermahnt die Gemeinde, sich Gott mit Herz und Sinn zu ergeben und ihm im Guten und im Bösen zu vertrauen. Das mag die Erklärung sein, warum das einleitende Oboenthema in Melodie-führung und Stimmung der zärtlichen Sopranarie ‚Komm in mein Herzenshaus‘ aus BWV 80 ähnlich ist. Die einleitende Choralfantasie ist sorgfältig aus-gearbeitet und weist in den drei einander imitierenden tiefen Stimmen heftige Spannungen auf. Spuren der Chormelodie sucht man in ihr vergeblich, bis man gewahr wird, dass ihr Material aus den Instrumental-ritornellen gewonnen ist, die zwischen die Zeilen des Chorals eingefügt sind. Der zweite Satz ist ein kühnes Experiment, mit dem Bach den Bass seinen eigenen gemessenen Gesang der zweiten Choralstrophe nicht weniger als neunmal durch seine eigenen Anmer-kungen in freier rezitativischer Form unterbrechen lässt, während der Continuo den Sinn der Worte tonmalerisch ausdeutet. Das alles hört sich ein bisschen an wie eine Lehrstunde zur Auslegung der Heiligen Schrift: Der Lehrer der Sonntagsschule erklärt geduldig, dass Gott ‚mich nur üben‘ will, wenn das Leben mühselig wird, daher auch die beiläufigen Anspielungen auf Jonas und den Walfisch, den uns das unterirdische Grummeln im Continuo identifi-zieren hilft, und auf Petrus, der ‚stark im Glauben‘ ist, was durch das kantige, mit Hilfe von Steigeisen bewerkstelligte Klettern hinauf zum Gipfel (hohes E) zum Ausdruck kommt. Unterdessen teilt Bach seinen

Hörern mit, dass die Hauptstrophe des Chorals gleich wieder einsetzen wird, indem er sie jedes Mal kurz vor ihrem Erscheinen in diminuiertes Form im Continuo ankündigt (oder gleichzeitig präsentiert). Es besteht die Gefahr, dass der Hörer durch das Übermaß an Informationen erdrückt wird, so wie angesichts jener verwirrenden Verkehrsschilder an Straßenkreuzun-gen, die Autofahrer blitzschnell entschlüsseln sollen, und die ganze Fülle lässt sich schwer bewältigen.

Dergleichen Probleme sind in der sich anschließenden Tenor-Arie ‚Seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt‘ nicht vorhanden. Sie findet Bach in apokalyptischer Stimmung vor. Hier verlagert sich die Tonmalerei auf eine sehr viel größere Leinwand: Die in Rubensmanier kühn dahinfegenden Pinselstriche, die Tiraden in den ersten Violinen (mit weiten Sprüngen und schroffen Rhythmen) im Wechsel mit viernotigen Motiven der beiden mittleren Stimmen und das sich in Gegenrichtung bewegende Continuo setzen eine riesige Energie frei. All das trägt dazu bei, einen Eindruck davon zu vermitteln, ‚wie reißt, wie bricht, wie fällt, was Gottes starker Arm nicht hält‘. Das Stück verlangt vom Sänger eine äußerst virtuose Leistung; es ist eindrucksvoll, aber absichtlich unerquicklich. Die Chormelodie kehrt, spärlich verziert, im vierten Satz wieder, der Gottes ‚Weisheit und Verstand‘ als obersten Hüter der Zeit rühmt (‚Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt, zu tun und auch zu lassen‘). Sie wird hier sachlicher vorgetragen als in ähnlichen Modellen, und das legte mir nahe, die hinter dem Instrumental-ensemble postierten Altstimmen unisono statt solis-tisch zu führen. Folglich wird nun der Hintergrund – zwei Oboen d’amore, die in fugiertem Austausch miteinander verkettet sind (ohne dass in fünfund-

fünfzig Takten eine Stelle vorgesehen wäre, wo sie Atem schöpfen könnten) und zusammen mit dem Continuo eine Art dreistimmige Invention schaffen – zum Vordergrund.

„Das Brausen von den rauen Winden“ kehrt im sechsten Satz wieder, heraufbesworen durch den lebhaften Austausch zwischen Cello und Bassist. Bach verwertet hier einen Gedanken aus seiner allerersten Kantate (BWV 150, Nr. 5), in der das gleiche Motiv dazu verwendet wurde, Zedern zu beschreiben, die „von den Winden oft viel Ungemach empfinden“. Hier dient der Vergleich dazu, die Botschaft des B-Teils hervorzuheben – wie „des Kreuzes Ungestüm schafft bei den Christen Frucht“. (Die in der Bedeutung des Wortes „Ungestüm“ angelegte „Heftigkeit“ bezieht sich, wie ich meine, auch auf die Brutalität eines Todes durch Kreuzigung.) Für mich ist das Bild „brausender rauer Winde“, die „volle Ähren“ bringen, irritierend. Wind hat für Bauern gewöhnlich die umgekehrte Wirkung: Eines der Dinge, die wir zur Zeit der Ernte fürchten müssen, ist ein unberechenbarer Sturm, der das Getreide flach legt und den möglichen Ertrag vernichtet. Ein zweites Mal unterbricht nun Bach die Choralstrophe (Nr. 7) mit Kommentaren in rezitativischer Form, die sich von der tiefsten zur höchsten Stimme bewegen. Genau an der Stelle, wo der Choralttext ausgesprochen persönlich wird („Ei nun, mein Gott, so fall ich dir getrost in deine Hände“) und den Hörer eigentlich einen solistischen Vortrag erwarten ließe (wie in Nr. 2), vertont ihn Bach als vierstimmigen Choral über einer teilweise unabhängigen Continuuolinie.

Linde Düfte bringt die von Oboe und Streicherpizzicati begleitete pastorale Sopranarie „Meinem

Hirten bleib ich treu“ (Nr. 8). Wunderbar ist die Doppeldeutigkeit des rhythmischen Akzents: Bach lässt den Hörer eine Folge zweitaktiger Einheiten erwarten, um dann plötzlich vier Takte zu verklammern. Bei ihrem bezaubernden Schluss – „Amen: Vater, nimm mich an!“ – sind Unschuld, Vertrauen und Fragilität zur Einheit verschmolzen.

Die Ende des 15. Jahrhunderts erbaute Kirche St. Vitus in Naarden in Nordholland ist ein gefeierter Treffpunkt für Konzerte. Es mutet befremdlich an, dass in der Pause und beim Empfang nach dem Konzert im Altarraum Kaffee und alkoholische Getränke serviert werden. Doch die hochgewölbte Holzdecke, die einander gegenüber liegenden, von Dürer inspirierten Tafelbilder mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, dazu das typische niederländische Kirchengestühl halten die andächtige Stimmung aufrecht, die der Aufführung einer solchen Musik förderlich ist. Das niederländische Publikum lauschte unserem Kantatenprogramm konzentriert und begeistert.

Southwell Minster

In dieser Woche standen wir vor der Aufgabe, drei der originellsten und einander erstaunlich unähnlichen Kantaten der Vorfastenzeit zu bewältigen. Trotz ihres unterschiedlichen Ursprungs können diese drei Werke durchaus in Leipzig im Abstand von jeweils zwölf Monaten aufgeführt worden sein: BWV 18 noch einmal am 13. Februar 1724, vielleicht vor der Predigt in der Nikolaikirche, und das neu komponierte BWV 181 unmittelbar danach, BWV 126 dann am 4. Februar ein knappes Jahr später. Im Brennpunkt aller drei Kantaten steht die überwältigende Macht des Wortes, das (als geistliches Manna vom Himmel) zum Glauben führt, das Thema des Tagesevangeliums (Lukas 8, 4–15), das in den ersten beiden Werken am Beispiel des Gleichnisses vom Sämann behandelt wird. Selbst an seinen eigenen Maßstäben gemessen widmet sich Bach dieser Herausforderung mit ungewöhnlicher Intensität und Findigkeit. Jede dieser Kantaten zeichnet sich aus durch eine lebendige Bildersprache, fesselnde Dramatik und eine Musik von einer Frische und Kraft, die im Gedächtnis haften bleibt.

Ein hervorragendes Beispiel dafür ist BWV 18 **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt**, das Bach vermutlich 1713 in Weimar komponierte, kurz bevor er vom Hoforganisten in das neu geschaffene Amt des Konzertmeisters berufen wurde. So viel in dieser Kantate ist höchst originell

und ungewöhnlich, angefangen mit der Besetzung für vier Bratschen und Basso continuo einschließlich Fagott. Bachs Entschluss, das übliche Weimarer Streicherensemble nach unten in eine Alt-/Tenorlage zu transponieren, war nicht auf das zufällige Auftauchen zweier zusätzlicher Bratschisten zurückzuführen, die eines Tage bei Hofe vorstellig wurden und um Arbeit nachsuchten (er hätte zweifellos seine üblichen Violinisten gebeten, in dieser Kantate bei den Bratschen mitzuspielen), sondern auf den zauberhaft dunklen Klang, den die vier Bratschen hervorzubringen vermochten. Ich glaube, es ist nicht zu abwegig, sie als Repräsentanten, vor allem in den beiden mittleren Sätzen, des warmen, fruchtbaren und gut bewässerten Ackerbodens zu sehen, der eine ideale Pflanzstätte darstellt, in der Gottes Wort aufgehen und gedeihen kann. Als Bach die Kantate 1724 in Leipzig wiederaufführen wollte, ergänzte er dieses Streicherensemble um zwei Blockflöten, zur Verdopplung der beiden hohen Bratschenstimmen, dem sie einen Nimbus geben, der in gewisser Weise dem 4'-Register einer Pfeifenorgel entspricht. Das war die Version, die wir übernommen und vom Weimarer Chorton in g-moll nach a-moll transponiert haben (die Bratschen sind auf A=465 Hz gestimmt, spielen jedoch nach den ursprünglichen, in g-moll notierten Parts).

Die einleitende Sinfonia, eine richtige Ouvertüre in der Weise, wie sie Thema und Handlung vorwegnimmt, ist eine faszinierende stilistische Mischform – die Basslinie einer Chaconne im alten Stil wird zunächst unisono vorgetragen und fungiert dann als Ritornell in der allerneuesten Konzertform nach italienischem Muster. Über dem ostinaten Bass weben die

beiden Oberstimmen (in der Oktave von den Blockflöten verdoppelt) ein elegantes Geflecht und wirbeln umher wie Regenböen oder Schneeflocken in stürmischem Wind. Als Interpreten stehen wir vor der Wahl, die Wiederholungen des Grundbasses entweder formal voneinander abzusetzen oder die anschauliche Metaphorik innerhalb des einleitenden viertaktigen Unisonoritornells (zwei Takte, in denen Regen fällt, und zwei mit Schneefall, und darin inbegriffen vielleicht auch der symbolische ‚Abfall‘ der Menschheit vom Glauben) durch einen Wechsel der Dynamik hervorzuheben.

In der Begegnung mit den Worten des Propheten Jesaja, die ihm seinen Titel liefern, komponiert Bach sein erstes ‚modernes‘ Rezitativ in einer Kirchenkantate. Es wird auf Anhieb klar, dass ihn das vertraute Plappern des Opernrezitativs seiner Zeit nicht besonders reizt. Wonach er vor allem strebt, das ist eine eingängige Darbietung des Textes in einem gediegenen, sehr persönlichen Stil, einem Stil, der in ein Arioso hinein und aus ihm hervor sprießt. So repliziert der Bassist getreulich die im Text angelegte Metaphorik des Steigens und Fallens und vergleicht, Jesaja folgend, den Samen und den Einfluss des Wetters auf dessen Keimen und Wachsen mit dem Heiligen Wort.

An der Oberfläche wirkt der sich anschließende Satz wie eine harmlose Verschmelzung von Litanei und Kommentar, doch Bach macht ihn zum Herzstück seiner Kantate. Angelegt als ein faszinierender Wandteppich, einzigartig in seinen Kantaten, besteht er aus vier ausgedehnten begleiteten Rezitativen (immer noch mit dieser ungewöhnlichen und aktiv beteiligten Instrumentierung), zwei für Tenor, zwei für

Bass, durchwebt von vier kurzen Gebeten. Diese werden in einer altertümlichen dreinotigen Phrase angekündigt und vom gesamten Chor beantwortet, der flehende Refrains aus Luthers Deutscher Litanei zitiert. Wie es für Litaneien typisch ist, werden diese Abschnitte musikalisch unverändert vorgetragen (enthalten sie vielleicht eine leichte satirische Anspielung auf den monotonen Singsang der Geistlichen?), mit Ausnahme des Continuo parts, den der wilde Zorn packt, sobald der Text ‚des Türken und des Papsts grausamen Mord und Lästerungen, Wüten und Toben‘ erwähnt. Inzwischen sind die überleitenden Abschnitte durchkomponiert und schwenken an geeigneter Stelle von Adagio zu Allegro (vermutlich doppelt so schnell), um die wechselnden Stimmungen des Textes widerzuspiegeln. Da ist von Menschen die Rede, die das Wort verleugnen und ‚fallen ab wie faules Obst‘, und ‚ein anderer sorgt nur für den Bauch‘. All dies fügt sich zu einer lebendigen, an Breughel erinnernden Schilderung der bäuerlichen Gesellschaft bei der Arbeit zusammen – mit dem Sämann, dem Vielfraß, dem lauerndem Teufel und auch jenen Erzschorlen, den Türken und Papisten.

Alles in allem legt dieser Satz einen faszinierenden Vergleich zu Telemanns Vertonung des gleichen Textes nahe, den Erdmann Neumeister ausdrücklich für dessen Eisenacher Kantatenzyklus von 1710/11 geschrieben hatte. Während Bach und Telemann, die nur achtzig Kilometer voneinander entfernt lebten, in Bachs Weimarer Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach regelmäßigen Kontakt hatten (Telemann war Pate von C.P.E. Bach), so lässt sich die Theorie, Telemann habe auf Bachs Entwicklung als Kantatenkomponist einen starken stilistischen Einfluss ausgeübt, weniger leicht

begründen. Es besteht kein Zweifel, dass Telemanns Eisenacher Zyklus in Thüringen einiges Aufsehen erregte – ein Modell, das zeigt, wie sich die Techniken der Opernmusik dieser Zeit auf den alten Wurzelstock der aus Chorsätzen und Chorälen bestehenden Kantate aufpfropfen lassen –, und tatsächlich wurde er vielleicht sogar 1712/13 in Weimar aufgeführt, wo Telemann bei Ernst August, dem amtierenden Herzog, beliebt war, also in Bachs Hörweite. Doch wenn Telemann den neuen Stil ins Werk gesetzt hatte, so übertraf Bach seinen Kollegen in jeder Hinsicht, arbeitete in einem sehr viel größeren Maßstab und erweiterte die Substanz und den Reiz seiner Musik beträchtlich. Dieser Satz ist dafür ein vorzügliches Beispiel. Auf der einen Seite haben wir Telemann, kurzatmig und Extreme vermeidend und sein Bestes gebend, um den Unterschied zwischen Psalmodie und redeähnlichem Gesang zu verwischen. Auf der anderen Seite ist da Bach, der den Gegensatz zwischen altertümlicher Litanei und seinem neuen ‚modernen‘ Rezitativstil zu genießen scheint, der ihm die Möglichkeit gibt, seine beiden Solisten mit der Vollmacht auszustatten, angesichts vielfältiger Heimsuchungen und teuflischer Tücken persönliche Bitten um Glauben und Entschlusskraft zu äußern, und dies mit immer virtuoser gestalteten Koloraturen, immer weiter ausgreifenden Modulationen und üppiger Wortmalerei bei ‚berauben‘, ‚Verfolgung‘ und ‚irregehen‘.

Ein bisschen von dieser Stimmung fließt in die einzige und kurze Arie dieser Kantate (Nr. 4) ein. Die vier unisono geführten Bratschen (wieder von Blockflöten in der Oktave verdoppelt) liefern der Sopranstimme, wenn sich diese in einer Weise an das Wort

Gottes wendet, als wäre es ihr Liebhaber, eine sinnliche und bukolisch anmutende Begleitung. Vorhanden ist ein beharrlich aufsteigendes Motiv, ‚Fort mit allen, fort, nur fort!‘, mit dem sie die Versuchungen und die ‚Netze, welche Welt und Satan stricken‘ abwehrt. Und als Krönung gibt uns Bach, was in Wahrheit die erste einer Reihe vierstimmiger Choralharmonisierungen ist – und was wir für einen ‚typischen‘ Schluss einer Kantate halten würden, diesmal die achte Strophe von Lazarus Spenglers Lied ‚Durch Adams Fall‘.

Gleichermaßen brillant und lebendig ist das zehn Jahre später in Leipzig entstandene BWV 181 **Leichtgesinnte Flattergeister**; doch wo zuvor eine naive Bildlichkeit vorhanden war, sind hier handwerkliches Geschick und Raffinesse unverkennbar. Mit den ‚leichtgesinnten Flattergeistern‘ sind jene oberflächlichen, wankelmütigen Menschen gemeint, die wie ‚die Vögel unter dem Himmel‘, von denen im Gleichnis vom Sämann die Rede ist, den Samen vertilgen, der ‚an den Weg‘ gefallen ist – eine Beute des Teufels, denn dieser ‚nimmt das Wort von ihrem Herzen, auf dass sie nicht glauben und selig werden‘. Man kann nur stauen, wie anschaulich Bach die einzelnen Details des Gleichnisses ausmalt: eine zerklüftete Melodielinie, von Trillern durchsetzt, eine locker geführte Staccato-Artikulation im Tempo vivace und eine Instrumentierung in den oberen Stimmen mit Flöte, Oboe und Violine, die einerseits an Rameau und andererseits an den galanten Stil denken lässt, der mit der Generation der Söhne Bachs in Mode kommen würde. All dies weckt eine Vorstellung von den fahrigen, ruckartigen Bewegungen der Vögel, die den Samen stehlen

und gierig um das an den Weg gefallene Saatgut wetteifern.

Diese Kantate ist eines der relativ wenigen Werke, von denen das originale (und anonyme) Libretto erhalten ist, und daraus lässt sich der Schluss ziehen, wie Malcolm Boyd ausführt, dass es Bach war und nicht sein Textdichter, dem wir die ungewöhnliche und möglicherweise einzigartige Form dieser Arie verdanken: Technisch gesehen kommt der Teil, der ein adaptiertes Dacapo des ersten Abschnittes zu werden verspricht, bereits nach vier Takten vom Weg ab und verwandelt sich zu einer Wiederholung des B-Abschnittes in veränderter Form. ‚Belial mit seinen Kindern‘ kehrt zurück, statt der erwarteten Anfangsworte und des entsprechenden Themas. Vielleicht wollte sich Bach eine weitere Gelegenheit nicht entgehen lassen, diesen Milton’schen Fürsten der Dunkelheit zu schildern, den Dämon der Lügen und Schuld, und seinen Hörern einhämmern, dass es Belial ist, ein gefallener Engel, der sich erfolgreich Gottes Initiative widersetzt, mit dem Wort ‚Nutzen zu schaffen‘. Auf seine ihm eigene Weise hebt er auch hervor, dass die Vögel, die den Samen vertilgen, jetzt als Satan und seine Spießgesellen identifiziert sind. Das ist eine geistreiche, Hitchcock vorgreifende Schilderung, unwiderstehlich in ihrer Bildhaftigkeit und sinnreichen Wortmalerei. Sie könnte fast als Filmmusik für einen Zeichentrickfilm verwendet werden: eine Schar flatterhafter, kichernder junger Mädchen, die von Belial und seinen Schergen aus einem Nachtclub geworfen werden. Sicher wird selbst Bachs leicht ablenkbare, ungeduldig auf die Predigt wartende Sonntagsgemeinde die Ohren gespitzt haben, als sie das hörte.

Das Alt-Rezitativ (Nr. 2) liefert die Moral der Geschichte: Der Samen, der auf steinigem Boden fällt, ist den ‚Felsenherzen‘ gleichzusetzen, die ‚boshaft widerstehn, ihr eigen Heil verscherzen und einst zugrunde gehen‘. Doch ‚Christi letztes Wort‘ wird ‚Felsen selbst zerspringen‘ lassen. Dieser Arioso-Teil weist mehr als nur eine flüchtige Ähnlichkeit mit dem berühmten Terzett ‚The flocks shall leave the mountains‘ in *Acis and Galatea* auf. Er endet mit einem wunderbar verspielten Abstieg des Continuos, das die Leichtigkeit beschreibt, mit der ‚des Engels Hand bewegt des Grabes Stein‘, und mit der rhetorischen Frage: ‚Willst du, o Herz, noch härter sein?‘. Der Obligatopart fehlt in der sich anschließenden Tenor-Arie (Nr. 3), und als Antwort auf meine Frage lieferte Robert Levin charakteristischerweise nicht nur eine, sondern gleich drei überzeugende Rekonstruktionen des Solo-Geigenparts. Er fand brillante Möglichkeiten, wie bei dem Vergleich der ‚schädlichen Dornen‘, die das Wachstum der Pflanze behindern, mit den weltlichen Sorgen und Sehnsüchten, die das Leben der Christen bedrohen, die Violine die Singstimme ergänzen oder sich von ihr abheben könnte. Und auch in den Randnotizen zu seiner Calov-Bibel verglich Bach die Welt mit einem riesigen Dornendickicht, durch das sich die Menschen hindurcharbeiten müssen.

Ein nicht weiter bemerkenswertes Sopran-Rezitativ (Nr. 4) wendet sich von dem verschwundenen Saatgut dem Samen zu, der auf fruchtbarem Boden gefallen ist, und Gottes Wort, das ‚ein fruchtbar gutes Land in unseren Herzen zubereiten‘ kann, wird im letzten Satz gefeiert, wo sich alle Kräfte vereinen: Chor, im B-Teil auch ein Duett zwischen

Sopran und Alt, Flöte, Oboe, Streicher – und zum ersten Mal auch eine Trompete. Trotz dieser festlichen Instrumentierung weist der Vokalsatz eine madrigalartige Zartheit und Leichtigkeit auf, die der frohen Botschaft des Gleichnisses und der Kantate insgesamt in jeder Hinsicht gerecht werden.

In BWV 126 **Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort** ist von dem Gleichnis keine Spur mehr zu finden, aber das gemeinsame Band ist die Bedeutung von Gottes Wort. Diese 1725 entstandene Choralkantate ist ein überwältigendes, kampflustiges Werk. Sie basiert auf der Kompilation verschiedener Liedstrophen: Vier stammen von Luther (Nr. 1, 2, 3 und die erste Hälfte von Nr. 6), zwei von Justus Jonas (Nr. 4 und 5) und eine von Johann Walter (die zweite Hälfte von Nr. 6) und fordern Gott auf, seine Feinde zu vernichten und seinem Volk Frieden und Erlösung zu bringen. Luther schrieb diesen Choral für Kinder, die es ‚gegen die beiden Erzfeinde Christi und seiner heiligen Kirche‘ – den Papst und die Türken – singen sollten. Wie politisch unkorrekt, 1542 vom Standpunkt Wittenbergs aus betrachtet und angesichts des Krieges im Osten, der die Stabilität Europas ernsthaft gefährdete, diese zündende Schlachthymne auch gewesen sein mag, sie hatte einen mächtigen aktuellen Bezug: Die Türken galten ebenso wie das Papsttum als Staatsfeinde und Bedrohung für das internationale Recht. Es war diese immer noch vorhandene Furcht vor Übergriffen der Osmanen, die Luther ursprünglich hatte glauben lassen, die Türken hätten von Gott den Auftrag erhalten, in das Herz der Christenwelt vorzudringen, um sie für ihre Sünden zu strafen. Tatsächlich waren die türkischen Invasionen paradoxerweise die Ablenkung, die verhinderte,

dass die protestantische Revolte schon in ihren Anfängen erstickt wurde, und sie schürten die Furcht vor einer katastrophalen Veränderung, die wiederum für viele der Grund war, für Luthers Kritik an der Kirche ein offenes Ohr zu haben. Verständlich ist auch, dass Heinrich Schütz 1648, am Ende des Dreißigjährigen Krieges, die abschließende Choralstrophe mit den beiden Teilen ‚Verleih uns Frieden‘ (Luther) und ‚Gib unsern Fürst’n‘ (Walter) vertonte, denn die Türken waren nie sehr weit von der Grenze Österreichs entfernt – und 1683 gelang ihnen sogar die Belagerung Wiens, ungefähr zu der Zeit, als Buxtehude sein Triptychon ‚Erhalt uns / Verleih uns / Gib unsern Fürst’n‘ schuf.

Warum Bach das Bedürfnis oder die Notwendigkeit verspürt haben sollte, 1725 eine derart kriegsrische Kantate zu schreiben, zu einer Zeit, als die feindlichen Auseinandersetzungen mit den Türken abgeflaut waren, und dann auch noch zu diesem Zeitpunkt im Kirchenjahr, und nicht etwa zu Michaelis oder am Reformationstag, ist nicht völlig klar. Doch welch ein funkelnendes Werk ist sie! Der Eingangsschor ist erfüllt von martialischer Verachtung und anapästischen Rhythmen. Als Besetzung sind eine Trompete, zwei Oboen und Streicher vorgesehen. Bach zieht an seinem Chor in der gleichen Weise, wie er Orgelregister ziehen würde, hier um die Bitte, Gottes Wort gegen jene mörderischen Papisten und Türken zu verteidigen und zu stärken, immer dringlicher wirken zu lassen. Die häufige Wiederkehr des einleitenden viernotigen Trompetensignals, selbst schon ein Vorgriff auf die Chormelodie, und die lange gehaltenen Noten der Trompete und Singstimmen sorgen dafür, dass die Worte ‚Erhalt uns, Herr‘ immer präsent

bleiben, eine Technik, die Bach auch für das letzte Wort ‚Thron‘ benutzt, das er über drei ganze Takte ausdehnt, um kundzutun, dass sich Gottes Thron nicht von der Stelle bewegen lässt.

Dann folgt eine der technisch anspruchsvolleren Tenor-Arien Bachs, anfangs freundlich und unbeschwert, dann aufbrechend in Staccato-Rouladen aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, die zunächst eine ‚freudige‘ Stimmung vermitteln, dann sich der Aufgabe widmen, ‚der Feinde bitteren Spott augenblicklich zu zerstreuen‘. Ein Secco-Rezitativ für Alt und Tenor (Nr. 3) wird durch vier langsame Wiederholungen der Choralmelodie unterbrochen, ein Gebet zu ‚Gott Heil’ger Geist, du Tröster wert‘, jetzt vorgetragen als ein sanftes und bewegendes Duett.

Dramatisch wird es wieder in der Bass-Arie (‚Stürze zu Boden‘) mit virtuoser Cellobegleitung. Laut W. G. Whittaker hat ‚Bach seinen gerechten Zorn über die Feinde seines Glaubens nie grimmiger zum Ausdruck gebracht als in dieser Arie‘. An den Traufgesimsen der Fenster über dem Eingangsportal des Southwell Minster sind Grottesken zu sehen, darunter eine Figur, die Judas darstellt, wie er von Satan verschlungen wird – eine treffende Parallele! Im Secco-Rezitativ (Nr. 5) wechselt der Tenor die Stimmung und bereitet auf die Choralversion von Luthers Friedensgebet (1531) vor, die deutsche Übersetzung von ‚Da pacem, Domine‘, dem sich die reimlose Strophe Johann Walters anschließt. Nichts ist oberflächlich an Bachs Vertonung, an der eindringlichen Bitte um ‚Fried und gut Regiment‘ und der zarten Hoffnung auf ‚ein geruh’g und stilles Leben‘. Und die denkwürdigste Phrase wird für das drei Takte

umfassende ‚Amen‘ aufgespart, eine wunderbare Verschmelzung polyphonen Tudorstils mit Bach’schem Kontrapunkt, die unter dem hölzernen Tonnengewölbe des Southwell Minster überirdische Schönheit erlangte.

Southwell wurde im 12. Jahrhundert als Mutterkirche von Nottinghamshire errichtet und gehört sicher zu den besten Beispielen romanischer Architektur in Großbritannien. Die schlichten zylindrischen Pfeiler der Hauptschiffarkade sind aus einem warmen, löwenfarbenen permischen Sandstein. Sie wirken vielleicht ein bisschen gedrunken im Verhältnis zu den hohen Kreuzbögen, was jedoch ausgeglichen wird durch die weiten Öffnungen des Triforiums und des Obergadens, ähnlich wie in der Romsey Abbey rund zweihundertfünfzig Kilometer südlich, wo wir einen Monat zuvor aufgetreten waren. Diese normannische Architektur hat etwas Altägyptisches an sich. Ist es die Farbe des Sandsteins, das subtile Schnitzwerk, oder sind es die kühnen volutenartigen Verzierungen am Firstende, die Wulstleisten, Taustäbe und Zickzackornamente?

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Southwell Minster, nave



For Septuagesima

CD 1

Epistle 1 Corinthians 9:24-10:5

Gospel Matthew 20:1-16

BWV 144

Nimm, was dein ist, und gehe hin (1724)

1 1. Coro

Nimm, was dein ist, und gehe hin.

2 2. Aria: Alt

Murre nicht,
lieber Christ,
wenn was nicht nach Wunsch geschieht;
sondern sei mit dem zufrieden,
was dir dein Gott hat beschieden,
er weiß, was dir nützlich ist.

3 3. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
es bleibt gerecht sein Wille;
wie er fängt meine Sachen an,

BWV 144

Take that thine is, and go thy way

1. Chorus

Take that thine is, and go thy way.

2. Aria

Do not murmur,
dear man of Christ,
when your wish is not fulfilled;
rather be contented
with what your God has apportioned you,
He knows what will help you.

3. Chorale

What God doth is well done,
His will is just and lasts forever;
however He acts on my behalf,

will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
der in der Not
mich wohl weiß zu erhalten:
Drum lass ich ihn nur walten.

4 4. Recitativo: Tenor

Wo die Genügsamkeit regiert
und überall das Ruder führt,
da ist der Mensch vergnügt
mit dem, wie es Gott fügt.
Dagegen, wo die Ungenügsamkeit das Urteil spricht,
da stellt sich Gram und Kummer ein,
das Herz will nicht
zufrieden sein,
und man gedenket nicht daran:
Was Gott tut, das ist wohlgetan.

5 5. Aria: Sopran

Genügsamkeit
ist ein Schatz in diesem Leben,
welcher kann Vergnügung geben
in der größten Traurigkeit,
Genügsamkeit.
Denn es lässet sich in allen
Gottes Fügung wohl gefallen
Genügsamkeit.

6 6. Choral

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
sein Will, der ist der beste.
Zu helfen den'n er ist bereit,
die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,

I shall stand by Him calmly.
He is my God,
who sustains me
when I am in distress;
that is why I let Him prevail.

4. Recitative

Wherever contentedness reigns
and is at the helm,
there mankind is satisfied
with what God ordains.
But when discontent passes judgement,
grief and worry ensue,
the heart is not
satisfied
and it is forgotten that
what God doth is well done.

5. Aria

Contentedness
is a jewel in this life,
that can bring pleasure
amid the greatest sadness,
contentedness,
for it consents to all
that God ordains,
contentedness.

6. Chorale

May my God's will always be done,
His will is the best will,
He is prepared to help those
who steadfastly believe in Him.
He helps us in need, this righteous God,

und züchtiget mit Maßen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
den will er nicht verlassen.

*Text: Matthew 20:14 (1); Samuel Rodigast (3);
Markgraf Albrecht von Brandenburg (6); anon. (2, 4, 5)*

BWV 84

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke (1727)

7 1. Aria: Sopran

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,
das mir der liebe Gott beschert.
Soll ich nicht reiche Fülle haben,
so dank ich ihm vor kleine Gaben
und bin auch nicht derselben wert.

8 2. Recitativo: Sopran

Gott ist mir ja nichts schuldig,
und wenn er mir was gibt,
so zeigt er mir, dass er mich liebt;
ich kann nichts mir bei ihm verdienen,
denn was ich tu, ist meine Pflicht.
Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut geschienen,
so hab ich doch nichts Rechtes ausgericht'.
Doch ist der Mensch so ungeduldig,
dass er sich oft betrübt,
wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig gibt.
Hat er uns nicht so lange Zeit
umsonst ernähret und gekleid't
und will uns einsten seliglich
in seine Herrlichkeit erhöh'n?

and punishes with moderation.
Who trusts in God, relies on Him,
him shall He never abandon.

BWV 84

I am content with my good fortune

1. Aria

I am content with my good fortune,
that dear God bestows on me.
Though I do not have abundant riches
I thank Him for simple favours
and do not merit even these.

2. Recitative

God, indeed, owes me nothing,
and when He bestows a gift on me
He shows His love for me;
I can earn nothing in His service,
for what I do is my duty.
Indeed, however good my actions have seemed,
I have done nothing that is worthy.
Yet man is so impatient
that he is often sad
if God does not shower him with gifts.
Has He not through all these years
nourished and clothed us for nothing,
and will one day exalt us
before His majesty?

Es ist genug vor mich,
dass ich nicht hungrig darf zu Bette gehn.

9 3. Aria: Sopran

Ich esse mit Freuden mein weniges Brot
und gönne dem Nächsten von Herzen das Seine.
Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,
ein dankbares Herze, das lobet und preist,
vermehret den Segen, verzuckert die Not.

10 4. Recitativo: Sopran

Im Schweiß meines Angesichts
will ich indes mein Brot genießen,
und wenn mein' Lebenslauf
mein Lebensabend wird beschließen,
so teilt mir Gott den Groschen aus,
da steht der Himmel drauf.
Oh! wenn ich diese Gabe
zu meinem Gnadenlohne habe,
so brauch ich weiter nichts.

11 5. Choral

Ich leb indes in dir vergnüget
und sterb ohn alle Kummernis,
mir g'nüget, wie es mein Gott füget,
ich glaub und bin es ganz gewiss:
Durch deine Gnad und Christi Blut
machst du's mit meinem Ende gut.

*Text: Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (5);
anon. (1-4)*

It is enough for me
that I do not go hungry to bed.

3. Aria

I eat my meagre bread with joy,
and do not begrudge my neighbour his.
A clear conscience, a happy spirit,
a thankful heart that lauds and praises,
increases blessing, sweetens affliction.

4. Recitative

In the sweat of my countenance
I shall meanwhile savour my bread,
and when my life's course,
my life's evening draws to a close,
then God will give me the coin
on which heaven is inscribed.
Ah, when I have this favour
as my reward of mercy,
I shall need nothing more.

5. Chorale

I live meanwhile content in Thee,
and die, all sorrow laid aside.
I am satisfied whatever God decrees;
I believe, and am quite certain:
through Thy grace and Christ's own blood,
Thou shalt see that my life ends well.

12 1. Coro (Choral)

Ich hab in Gottes Herz und Sinn
 mein Herz und Sinn ergeben,
 was böse scheint, ist mein Gewinn,
 der Tod selbst ist mein Leben.
 Ich bin ein Sohn des, der den Thron
 des Himmels aufgezogen;
 ob er gleich schlägt und Kreuz auflegt,
 bleibt doch sein Herz gewogen.

13 2. Choral e Recitativo: Bass

Es kann mir fehlen nimmermehr!
 Es müssen eh'r,
 wie selbst der treue Zeuge spricht,
 mit Prasseln und mit grausem Knallen
 die Berge und die Hügel fallen:
 Mein Heiland aber trüget nicht,
 mein Vater muss mich lieben.
 Durch Jesu rotes Blut bin ich in seine Hand
 geschrieben;
 er schützt mich doch!
 Wenn er mich auch gleich wirft ins Meer,
 so lebt der Herr auf großen Wassern noch,
 der hat mir selbst mein Leben zugeteilt,
 drum werden sie mich nicht ersäufen.
 Wenn mich die Wellen schon ergreifen
 und ihre Wut mit mir zum Abgrund eilt,
 so will er mich nur üben,
 ob ich an Jonas werde denken,
 ob ich den Sinn mit Petrus auf ihn werde lenken.
 Er will mich stark im Glauben machen,

1. Chorus (Chorale)

I have surrendered to God's heart and mind
 my own heart and mind;
 that which seems evil is my profit,
 death itself is life to me.
 I am the son of Him who set up
 the throne of heaven;
 though He punishes and afflicts us,
 His heart remains kind and well-disposed.

2. Chorale and Recitative

I can no longer lack anything!
 Rather would,
 as the faithful witness puts it,
 the mountains and hills be removed
 with din and awful thunder:
 my Saviour, though does not deceive,
 my father surely loves me.
 My name is graven in His hand in Jesus'
 crimson blood;
 He does protect me!
 Though He cast me into the ocean,
 the Lord, who gave me life,
 still lives on mighty waters,
 which shall therefore not drown me.
 When the waves lay hold of me
 and with fury drag me to the ocean's bed,
 it is only because He wishes to test me,
 to see whether I remember Jonah,
 whether, like Peter, I shall remember Him.
 He would make me strong in faith,

er will vor meine Seele wachen
und mein Gemüt,
das immer wankt und weicht,
in seiner Güt,
der an Beständigkeit nichts gleicht,
gewöhnen, fest zu stehen.
Mein Fuß soll fest
bis an der Tage letzten Rest
sich hier auf diesen Felsen gründen.
Halt ich denn Stand
und lasse mich in felsenfestem Glauben finden,
weiß seine Hand,
die er mir schon vom Himmel beut,
zu rechter Zeit
mich wieder zu erhöhen.

14 3. Aria: Tenor

Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt,
was Gottes starker Arm nicht hält.
Seht aber fest und unbeweglich prangen,
was unser Held mit seiner Macht umfängen.
Lasst Satan wüten, rasen, krachen,
der starke Gott wird uns unüberwindlich machen.

15 4. Choral: Alt

Zudem ist Weisheit und Verstand
bei ihm ohn alle Maßen,
Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt,
zu tun und auch zu lassen.
Er weiß, wenn Freud, er weiß, wenn Leid
uns, seinen Kindern, diene,
und was er tut, ist alles gut,
ob's noch so traurig schiene.

He would watch over my soul
and my spirit,
which reels and grows faint
in His goodness,
which in steadfastness none can match,
and accustom it to stand fast.
My foot shall stand firm
until the end of time
here upon this rock.
If I stand fast
and steel myself in rock-hard faith,
His hand
that He extends to me from heaven,
shall at the right time
raise me up again.

3. Aria

See, see how all things snap, break, fall,
that are not held by God's own mighty arm.
See, though, the firm and unremitting glory
of all that our great hero embraces in his power.
Let Satan rage, rave and storm,
our mighty God will render us invincible.

4. Chorale

Wisdom and reason are, moreover,
found in Him beyond all measure,
He knows the time, the place, the hour
in which to act or not to act.
He knows when joy, He knows when grief
profits us, His children,
and what He does is always good,
however sad it seems.

16 5. Recitativo: Tenor

Wir wollen nun nicht länger zagen
und uns mit Fleisch und Blut,
weil wir in Gottes Hut,
so furchtsam wie bisher befragen.
Ich denke dran,
wie Jesus nicht gefürcht' das tausendfache Leiden;
er sah es an
als eine Quelle ewger Freuden.
Und dir, mein Christ,
wird deine Angst und Qual, dein bitter Kreuz und Pein
um Jesu willen Heil und Zucker sein.
Vertraue Gottes Huld
und merke noch, was nötig ist:
Geduld! Geduld!

17 6. Aria: Bass

Das Brausen von den rauen Winden
macht, dass wir volle Ähren finden.
Des Kreuzes Ungestüm schafft bei den
Christen Frucht,
drum lasst uns alle unser Leben
dem weisen Herrscher ganz ergeben.
Küsst seines Sohnes Hand, verehrt die
treue Zucht.

18 7. Choral e Recitativo: Sopran, Alt, Tenor, Bass

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
getrost in deine Hände.

Bass

So spricht der gottgelassne Geist,
wenn er des Heilands Brudersinn
und Gottes Treue gläubig preist.

5. Recitative

Let us then falter no longer
and be not fearfully concerned
with our own flesh and blood,
since we are in God's keeping.
I remember
how Jesus did not fear His thousand torments;
He looked on them
as a source of everlasting joy.
And to you, my fellow Christian,
your fear and torment, your bitter affliction and pain,
shall refresh and ransom you, for Jesus' sake.
Trust in God's grace,
and mark what is necessary:
Patience! Patience!

6. Aria

The roaring of the cruel winds
allows us to find the richest harvest.
The cross's turmoil bears fruit for Christians,
let us therefore surrender our lives
to the wise Ruler,
kiss His Son's hand, honour true discipline.

7. Chorale and Recitative

Ah, my God, I come to Thee
comforted into Thy hands.

Bass

Thus speaks the soul that trusts in God,
when he praises in faith
the Saviour's brotherly love and God's loyalty.

Nimm mich und mache es mit mir
bis an mein letztes Ende.

Tenor

Ich weiß gewiss,
dass ich ohnfehlbar selig bin,
wenn meine Not und mein Bekümmernis
von dir so wird geendigt werden:
 Wie du wohl weißt, dass meinem Geist
 dadurch sein Nutz entstehe,

Alt

dass schon auf dieser Erden,
dem Satan zum Verdruss,
dein Himmelreich sich in mir zeigen muss
 und deine Ehr je mehr und mehr
 sich in ihr selbst erhöhe.

Sopran

So kann mein Herz nach deinem Willen
sich, o mein Jesu, selig stillen,
und ich kann bei gedämpften Saiten
dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten.

19 8. Aria: Sopran

Meinem Hirten bleib ich treu.
Will er mir den Kreuzkelch füllen,
ruh ich ganz in seinem Willen,
er steht mir im Leiden bei.
Es wird dennoch, nach dem Weinen,
Jesu Sonne wieder scheinen.
Meinem Hirten bleib ich treu.
Jesu leb ich, der wird walten,
freu dich, Herz, du sollst erkalten,
Jesus hat genug getan.
Amen: Vater, nimm mich an!

Take me and guide me
until my final moment.

Tenor

I know with certainty
that I am unfailingly blessed,
when my grief and woe
are brought by Thee to an end;
 as Thou knowest well that my soul
 thereby will be benefitted,

Alto

that even on this earth,
to Satan's frustration,
Thy heavenly realm must be manifest in me
 and thine own honour
 be ever more exalted.

Soprano

Thus can my heart, according to Thy will,
O my Jesus, find blissful repose,
and I can with muted strings
sing a new song to the Prince of Peace.

8. Aria

I shall remain true to my Shepherd.
Though He fill my cup of pain,
I shall rest wholly in His will.
He will stand by me in my suffering.
For after weeping,
the sun of Jesus will shine again.
I shall remain true to my Shepherd.
I shall live for Jesus, He shall rule me,
heart, be glad that you will die,
Jesus has done enough.
Amen; Father, receive me!

20 9. Choral

Soll ich denn auch des Todes Weg
und finstre Straße reisen,
wohan! ich tret auf Bahn und Steg,
den mir dein Augen weisen.
Du bist mein Hirt, der alles wird
zu solchem Ende kehren,
dass ich einmal in deinem Saal
dich ewig möge ehren.

Text: Paul Gerhardt (1, 2, 4, 7, 9); anon.

9. Chorale

Though I journey along the path of death
and travel on shadowy roads,
no matter – I will take those ways and paths
which Thine eyes reveal to me.
Thou art my Shepherd, who will bring
all things to such an end
that I, one day, within Thy courts
may honour Thee for evermore.

For Sexagesima

CD 2

Epistle 2 Corinthians 11:19-12:9

Gospel Luke 8:4-15

BWV 18

**Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt
(1713/14)**

1 **1. Sinfonia**

2 **2. Recitativo: Bass**

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt und nicht wieder dahin kommet, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und wachsend, dass sie gibt Samen zu säen und Brot zu essen: Also soll das Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein; es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern tun, das mir gefället, und soll ihm gelingen, dazu ich's sende.

BWV 18

**For as the rain cometh down, and the snow from
heaven**

1. Sinfonia

2. Recitative

For as the rain cometh down, and the snow from heaven, and returneth not thither, but watereth the earth, and maketh it bring forth and bud, that it may give seed to the sower, and bread to the eater: so shall my word be that goeth forth out of my mouth: it shall not return unto me void, but it shall accomplish that which I please, and it shall prosper in the thing whereto I sent it.

3. Recitativo e Litanía: Tenor, Bass

Tenor

Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
Ich öffne dir's in meines Jesu Namen;
so streue deinen Samen
als in ein gutes Land hinein.
Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
Lass solches Frucht, und hundertfältig, bringen.
O Herr, Herr, hilf! o Herr, lass wohlgelingen!
 Du wollest deinen Geist und Kraft
 zum Worte geben.
 Erhör uns, lieber Herre Gott!

Bass

Nur wehre, treuer Vater, wehre,
dass mich und keinen Christen nicht
des Teufels Trug verkehre.
Sein Sinn ist ganz dahin gericht',
uns deines Wortes zu berauben
mit aller Seligkeit.
 Den Satan unter unsre Füße treten.
 Erhör uns, lieber Herre Gott!

Tenor

Ach! viel' verleugnen Wort und Glauben
und fallen ab wie faules Obst,
wenn sie Verfolgung sollen leiden.
So stürzen sie in ewig Herzeleid,
da sie ein zeitlich Weh vermeiden.
 Und uns für des Türken und des Papsts
 grausamen Mord und Lästerungen,
 Wüten und Toben väterlich behüten.
 Erhör uns, lieber Herre Gott!

3. Recitative and Chorale (Litany)

Tenor

My God, here shall my heart abide:
I open it to Thee in Jesus' name;
so scatter Thy seed,
as if on fertile land.
My God, here shall my heart abide:
let it bring forth fruit an hundredfold.
O Lord, Lord, help! O Lord, let it prosper!
 Mayest Thou add Thy spirit and power
 to the Word.
 Hear us, dear Lord!

Bass

Prevent, faithful father, prevent
the devil's guile
from turning me and any Christian away from Thee.
That is his sole intention,
to deprive us of Thy word
and of all happiness.
 May Satan be trodden beneath our feet.
 Hear us, dear Lord!

Tenor

Ah! many renounce both Word and faith
and fall away like rotting fruit
when they suffer persecution.
And so they are plunged into lasting grief
for avoiding earthly woe.
 And from the Turk's and the Papist's
 cruel murder and blaspheming,
 raging and fury, fatherlike protect us.
 Hear us, dear Lord!

Bass

Ein anderer sorgt nur für den Bauch;
inzwischen wird der Seele ganz vergessen;
der Mammon auch
hat vieler Herz besessen.
So kann das Wort zu keiner Kraft gelangen.
Und wie viel' Seelen hält
die Wollust nicht gefangen?
So sehr verführet sie die Welt,
die Welt, die ihnen muss anstatt des Himmels stehen,
darüber sie vom Himmel irgehen.
Alle Irrige und Verführte wiederbringen.
Erhör uns, lieber Herre Gott!

4 4. Aria: Sopran

Mein Seelenschatz ist Gottes Wort;
außer dem sind alle Schätze
solche Netze,
welche Welt und Satan stricken,
schnöde Seelen zu berücken.
Fort mit allen, fort, nur fort!
Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.

5 5. Choral

Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund,
du wollst nicht von mir nehmen
dein heil'ges Wort aus meinem Mund;
so wird mich nicht beschämen
mein Sünd und Schuld, denn in dein Huld
setz ich all mein Vertrauen:
Wer sich nur fest darauf verlässt,
der wird den Tod nicht schauen.

*Text: Isaiah 55:10-11 (2); Erdmann Neumeister (3-4);
Lazarus Spengler (5)*

Bass

Another man may only tend his belly;
his soul meanwhile is quite forgotten;
and Mammon too
has possessed the heart of many.
The Word, therefore, cannot increase in strength.
And how many souls
are held captive by lasciviousness?
The world leads them so astray,
the world, which replaces heaven for them,
that they wander far from heaven.
Bring back all who have been led astray.
Hear us, dear Lord!

4. Aria

My soul's true treasure is God's Word;
all other treasures are
mere snares,
set by the world and Satan,
to bewitch contemptible souls.
Away with them all, away, away!
My soul's true treasure is God's Word.

5. Chorale

I bid Thee, Lord, from the depths of my heart,
do not take Thy holy Word
away from my mouth;
my sin and guilt
will not then shame me, for in Thy care
I place all my trust:
he who truly trusts in that
shall never look on death.

6 1. Aria: Bass

Leichtgesinnte Flattergeister
rauben sich des Wortes Kraft.
Belial mit seinen Kindern
suchet ohnedem zu hindern,
dass es keinen Nutzen schafft.

7 2. Recitativo: Alt

O unglücksel'ger Stand verkehrter Seelen,
so gleichsam an dem Wege sind;
und wer will doch des Satans List erzählen,
wenn er das Wort dem Herzen raubt,
das, am Verstande blind,
den Schaden nicht versteht noch glaubt.
Es werden Felsenherzen,
so boshaft widerstehn,
ihr eigen Heil verscherzen
und einst zugrundegehn.
Es wirkt ja Christi letztes Wort,
dass Felsen selbst zerspringen;
des Engels Hand bewegt des Grabes Stein,
ja, Mosis Stab kann dort
aus einem Berge Wasser bringen.
Willst du, o Herz, noch härter sein?

8 3. Aria: Tenor

Der schädlichen Dornen unendliche Zahl,
die Sorgen der Wollust, die Schätze zu mehren,
die werden das Feuer der höllischen Qual
in Ewigkeit nähren.

1. Aria

Frivolous flibbertigibbets
deprive themselves of the Word's strength.
Belial with his brood
also seeks to prevent it
from being of service.

2. Recitative

O wretched state of perverse souls,
who stand by the wayside, as it were;
and who shall tell of Satan's guile,
if he steals the Word from the heart
which, blind in good judgement,
neither believes nor grasps the harm.
And hearts of rock,
which spitefully resist,
will forfeit their own salvation
and meet at last their doom.
So powerful were Christ's last words
that the very rocks did crumble;
the angel's hand moved the tombstone,
yea, Moses' staff was able there
to smite water from a mountain.
Would you, O heart, be harder still?

3. Aria

The endless number of harmful thorns,
pleasure's concern to increase its riches,
these shall be nourished by the flames
of hellish torment for evermore.

9 4. Recitativo: Sopran

Von diesen wird die Kraft erstickt,
der edle Same liegt vergebens,
wer sich nicht recht im Geiste schickt,
sein Herz beizeiten
zum guten Lande zu bereiten,
dass unser Herz die Süßigkeiten schmecket,
so uns dies Wort entdecket,
die Kräfte dieses und des künft'gen Lebens.

10 5. Coro

Lass, Höchster, uns zu allen Zeiten
des Herzens Trost, dein heilig Wort.
Du kannst nach deiner Allmachtshand
allein ein fruchtbar gutes Land
in unsern Herzen zubereiten.

Text: anon.

BWV 126

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (1725)

11 1. Coro (Choral)

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort,
und steur' des Papsts und Türken Mord,
die Jesum Christum, deinen Sohn,
stürzen wollen von seinem Thron.

12 2. Aria: Tenor

Sende deine Macht von oben,
Herr der Herren, starker Gott!
Deine Kirche zu erfreuen
und der Feinde bitterm Spott
augenblicklich zu zerstreuen

4. Recitative

By these will our strength be choked,
the noble seed will lie unfruitful,
if we do not live according to the spirit,
and make ready in good time
our heart for the fertile land,
that it may savour the sweet rewards
which this Word reveals to us,
the vigour of this life and of the life hereafter.

5. Chorus

Give to us, O Lord, in every season
our heart's repose, Thy holy Word.
Only through Thine almighty hand
canst Thou prepare in our hearts
a good and fruitful soil.

BWV 126

Uphold us, Lord, in Thy Word

1. Chorus (Chorale)

Uphold us, Lord, in Thy Word,
and fend off murderous Papists and Turks
who wish to topple Jesus Christ,
Thy son, from His throne.

2. Aria

Send down Thy might from heaven,
Lord of Lords, mighty God!
To fill Thy church with gladness
and to scatter in an instant
our enemies' bitter mockery

13 3. Recitativo e Choral: Alt, Tenor

Alt

Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen,
wenn du nicht willst das arme Häuflein schützen,

Beide

Gott Heilger Geist, du Tröster wert,

Tenor

du weißt, dass die verfolgte Gottesstadt
den ärgsten Feind nur in sich selber hat
durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder.

Beide

Gib dein'm Volk einerlei Sinn auf Erd,

Alt

dass wir, an Christi Leibe Glieder,
im Glauben eins, im Leben einig sei'n.

Beide

Steh bei uns in der letzten Not!

Tenor

Es bricht alsdann der letzte Feind herein
und will den Trost von unsern Herzen trennen;
doch lass dich da als unsern Helfer kennen.

Beide

G'leit uns ins Leben aus dem Tod!

14 4. Aria: Bass

Stürze zu Boden, schwülstige Stolze!
Mache zunichte, was sie erdacht!

Lass sie den Abgrund plötzlich verschlingen,
wehre dem Toben feindlicher Macht,
lass ihr Verlangen nimmer gelingen!

3. Recitative and Chorale

Alto

Man's favour and might shall be of little avail
if Thou wilt not protect Thy wretched flock.

Both

God, Holy Ghost, dear comforter,

Tenor

Thou knowest that God's persecuted city
harbours the bitterest foe within its walls,
through the danger posed by its false brethren.

Both

Make Thy people to be of one accord on earth,

Alto

that we, members of Christ's body,
may be one in faith and united in life.

Both

Stand by us in our extremity!

Tenor

When the final enemy would enter in
and rob our hearts of comfort,
reveal Thyself as our Helper.

Both

Lead us from death into life!

4. Aria

Fall to the ground, O swollen pride!
Destroy all her inventions!

Let the abyss of a sudden devour her,
repulse the raging might of the foe,
let their desires ever be thwarted!

15 5. Recitativo: Tenor

So wird dein Wort und Wahrheit offenbar
und stellet sich im höchsten Glanze dar,
dass du vor deine Kirche wachst,
dass du des heil'gen Wortes Lehren
zum Segen fruchtbar machst;
und willst du dich als Helfer zu uns kehren,
so wird uns denn in Frieden
des Segens Überfluss beschieden.

16 6. Choral

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
es ist doch ja kein andrer nicht,
der für uns könnte streiten,
denn du, unser Gott, alleine.

Gib unsern Fürst'n und aller Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
dass wir unter ihnen
ein geruh'g und stilles Leben führen mögen
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
Amen.

*Text: Martin Luther (1, 3, 6); Johann Walter (6);
anon., after Luther (2, 3) and Justus Jonas (4, 5)*

5. Recitative

Thus are Thy Word and truth made manifest,
and reveal themselves in their utmost glory,
showing how Thou dost watch over Thy church
and bless and bring to fruition
the teachings of Thy sacred Word;
and if Thou wilt turn to us and succour us,
the abundance of Thy blessing
shall be bestowed upon us in peace.

6. Chorale

Graciously grant us peace,
Lord God, in our time;
for there is surely no other
who could fight for us,
than Thou alone, our God.

Give to our princes and to all in authority
good government and peace,
that we, under their rule,
may lead a quiet and peaceful life
in all godliness and honesty.
Amen.

*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*

Wilke te Brummelstroete alto

When I decided to pursue a career in singing I started off in the choir of the Dutch Bach Society. With them I had my first experience singing Bach's St Matthew Passion in the beautiful fortress of Naarden-Vesting. The Grote Kerk, or St Vitus' church, in this monumental city has since 1922 been the backdrop for the St Matthew Passion on Good Friday (which takes all day, a two-hour lunchbreak included), traditionally attended by the whole Dutch government. The great acoustics and the wonderful, serene atmosphere touched me deeply and a dream was born to sing there one day as a soloist. As my solo career developed so other dreams came and one of them was to work with John Eliot, whose music making I so admired. How happy I was when he asked me to join the Bach Cantata Pilgrimage! There I was, singing a Bach cantata in Naarden under his inspiring direction. And what a great experience it was! Full of depth, intensity, inspiration and tradition, where John Eliot's interpretation fitted so well with the beauty of the church. Everything served text and music. And the joy continued with further Cantatas during the concerts in St Giles Cripplegate, in the City of London, which resulted in the 2005 Gramophone Record of the Year – it was truly a dream come true!

Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 20: Naarden/Southwell

CD 1 53:18 **For Septuagesima**

Nimm, was dein ist, und gehe hin BWV 144
Ich bin vergnügt mit meinem Glücke BWV 84
Ich hab in Gottes Herz und Sinn BWV 92

Miah Persson *soprano*, Wilke te Brummelstroete *alto*
James Oxley *tenor*, Jonathan Brown *bass*

CD 2 42:07 **For Sexagesima**

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt BWV 18
Leichtgesinnte Flattergeister BWV 181
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126

Gillian Keith, Angharad Gruffydd Jones *sopranos*
Robin Tyson *alto*, James Gilchrist *tenor*
Stephan Loges *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Grote Kerk, Naarden, 20 February 2000
Southwell Minster, 27 February 2000



Soli Deo Gloria

Volume 20 SDG 153
© 2009 Monteverdi Productions Ltd
© 2009 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01532 0