

2

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 2: Paris/Zürich

CD 1 73:11 For the Second Sunday after Trinity

16:17 Ach Gott, vom Himmel sieh darein BWV 2

- 1 (3:53) 1. *Coro (Choral)* Ach Gott, vom Himmel sieh darein
- 2 (1:06) 2. *Recitativo: Tenor* Sie lehren eitel falsche List
- 3 (3:24) 3. *Aria: Alt* Tilg, o Gott, die Lehren
- 4 (1:46) 4. *Recitativo: Bass* Die Armen sind verstört
- 5 (5:05) 5. *Aria: Tenor* Durchs Feuer wird das Silber rein
- 6 (1:01) 6. *Choral* Das wollst du, Gott, bewahren rein

18:22 Meine Seel erhebt den Herren BWV 10

(For the Visitation of the Blessed Virgin Mary)

- 7 (3:24) 1. *Coro (Choral)* Meine Seel erhebt den Herren
- 8 (5:40) 2. *Aria: Sopran* Herr, der du stark und mächtig bist
- 9 (1:10) 3. *Recitativo: Tenor* Des Höchsten Güt und Treu
- 10 (2:18) 4. *Aria: Bass* Gewaltige stößt Gott vom Stuhl
- 11 (2:24) 5. *Duetto con Choral: Alt, Tenor* Er denket der Barmherzigkeit
- 12 (2:23) 6. *Recitativo: Tenor* Was Gott den Vätern alter Zeiten
- 13 (1:00) 7. *Choral* Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn

Heinrich Schütz 1585-1672

4:19 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes swv 386

- 14 (4:19) Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

33:55 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes BWV 76

I. Teil

- 15 (3:49) 1. *Coro* Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
16 (1:37) 2. *Recitativo: Tenor* So lässt sich Gott nicht unbezeuget!
17 (5:47) 3. *Aria: Sopran* Hört, ihr Völker, Gottes Stimme
18 (0:39) 4. *Recitativo: Bass* Wer aber hört
19 (3:16) 5. *Aria: Bass* Fahr hin, abgöttische Zunft!
20 (1:42) 6. *Recitativo: Alt* Du hast uns, Herr, von allen Straßen
21 (2:20) 7. *Choral* Es woll uns Gott genädig sein

II. Teil

- 22 (2:31) 8. *Sinfonia*
23 (0:55) 9. *Recitativo: Bass* Gott segne noch die treue Schar
24 (2:46) 10. *Aria: Tenor* Hasse nur, hasse mich recht
25 (1:11) 11. *Recitativo: Alt* Ich fühle schon im Geist
26 (3:58) 12. *Aria: Alt* Liebt, ihr Christen, in der Tat!
27 (0:56) 13. *Recitativo: Tenor* So soll die Christenheit
28 (2:21) 14. *Choral* Es danke, Gott, und lobe dich

Lisa Larsson *soprano*, Daniel Taylor *alto*
James Gilchrist *tenor*, Stephen Varcoe *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Basilique Saint-Denis, Paris, 2 & 3 July 2000

CD 2 73:43 For the Third Sunday after Trinity

39:18 Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21

I. Teil

- 1 (3:14) 1. *Sinfonia*
- 2 (3:41) 2. *Coro* Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen
- 3 (4:31) 3. *Aria: Sopran* Seufzer, Tränen, Kummer, Not
- 4 (1:26) 4. *Recitativo: Sopran* Wie hast du dich, mein Gott
- 5 (5:12) 5. *Aria: Tenor* Bäche von gesalznen Zähren
- 6 (3:11) 6. *Coro* Was betrübst du dich, meine Seele

II. Teil

- 7 (1:29) 7. *Recitativo: Sopran, Bass* Ach Jesu, meine Ruh
- 8 (4:25) 8. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* Komm, mein Jesu, und erquicke
- 9 (6:18) 9. *Coro con Choral* Sei nun wieder zufrieden
- 10 (2:45) 10. *Aria: Tenor* Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze
- 11 (3:05) 11. *Coro* Das Lamm, das erwürget ist

13:38 Ach Herr, mich armen Sünder BWV 135

- 12 (5:05) 1. *Coro (Choral)* Ach Herr, mich armen Sünder
13 (0:51) 2. *Recitativo: Tenor* Ach heile mich, du Arzt der Seelen
14 (2:56) 3. *Aria: Tenor* Tröste mir, Jesu, mein Gemüte
15 (1:02) 4. *Recitativo: Alt* Ich bin von Seufzen müde
16 (2:41) 5. *Aria: Bass* Weicht, all ihr Übeltäter
17 (1:02) 6. *Choral* Ehr sei ins Himmels Throne

20:32 Concerto for flute, violin and harpsichord BWV 1044
in A minor / A-moll

- 18 (8:42) 1. Allegro
19 (5:15) 2. Adagio ma non tanto e dolce
20 (6:33) 3. Alla breve

Katharine Fuge *soprano*, Robin Tyson *alto*
Vernon Kirk *tenor*, Jonathan Brown *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Fraumünster, Zürich, 8 & 9 July 2000



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

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

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

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

Cantatas for the Second
Sunday after Trinity

Basilique Saint-Denis, Paris
Martin Luther's German hymn
adaptation of Psalm 12 deplors how
easily man is led astray by heresy. It
provides the frame for Bach's cantata
BWV 2 **Ach Gott, vom Himmel sieh
darein**, its inner strophes paraphrased
as recitative/aria pairings. In sharp
contrast to the run of instrumentally
elaborate chorale fantasia openings of
his second Leipzig cycle (1724/5), and
no doubt prompted by the grim vignette
of isolated huddles of the faithful in a
heathen world of persecution, Bach
chooses to set Luther's opening verse
as an archaic chorale motet. Within this
austere, vocally dominant texture the
cantus firmus stands out sung in long

notes by the altos, doubled by a pair of oboes which
add extra edge and glint to the chorale tune. Each
line of the text is anticipated by successive fugal
entries in the other voices doubled by cornetto, three
trombones and strings. The progressive increase in
the number of vocal-and-instrumental lines leading
up to each new entry of the *cantus firmus* lends 'a
special structurally conditioned dynamic' to this
movement (Alfred Dürr). Like other cantatas in the
archaic motet style, such as BWV 121 *Christum wir
sollen loben schon*, it has the engrossing quality
of ritualised worship, the musical equivalent of those
earnest, gaunt faces one comes across in fifteenth-
century Flemish religious painting. Bach's way
of mitigating the severity of the extended fugue
in D minor, with its chromatic descent through a

fourth (*passus duriusculus*), is to insert its opposite,
a chromatic ascent in the continuo line.

Like a preacher extrapolating his theme from the
previous congregational hymn, the tenor fulminates
against the idolatrous gang – 'Sie lehren eitel falsche
List' ('They teach vain and false deceit'). As one
would expect, this is Luther again, and to the same
anonymous chorale tune that Bach now sets in
slow canon with the continuo. The target here is the
'törichte Vernunft' (foolish reason) that men use as
their 'compass', and it leads to a savage denunciation
of man's futile attempts to base his salvation on his
own puny efforts: 'they are like the graves of the dead
which, though fine from the outside, contain only
rottenness and stench and display nothing but filth'.

The abrupt switch to the up-to-date *concertante*
style for the alto aria with violin obbligato comes as a
shock, though the sustained jeremiad against heretics
and plotters is still present, audible in the combative
chains of tripletised semiquavers in the violin part, the
defiant staccato delivery of the continuo and the way
the chorale melody resurfaces in the aria's 'B' section
(bars 56-9). Eventually the piteous appeal to God by
the afflicted sinner is answered at the point where the
second recitative (No.4) turns into arioso. We are told
how God responds: 'Ich muss ihr Helfer sein! Ich hab
ihr Flehn erhört... Ich will mich ihrer Not erbarmen'
('I must be their Helper! I have heard their imploring...
I shall take pity on their plight'), in a series of rising
scalar phrases which counteract the overall
descending tonal shape of this short cantata. The
powerful tenor aria (No.5) perpetuates this recurring
pattern of ascending lines in the upper strings and
oboes against a series of counter-rotating figures in

the continuo. Bach latches onto the analogy of ‘silver... purified through fire’ to signify the (re-) conversion of the Christian purified by the Cross. The allusion, and the way Bach suggests liquid movement or the flow of molten metal, is a reminder not just of his interest in precious metals and coins but of the contemporary search for the philosopher’s stone by successive apothecaries and alchemists working underground in Dresden for Augustus the Strong, intent on turning base metal into gold and discovering the secret (*Arcanum*) of porcelain instead.

Two weeks after the first outing of BWV 2 on 18 June 1724 Bach introduced BWV 10 **Meine Seel erhebt den Herrn** for the feast of the Visitation – the fifth work in his second Leipzig cantata cycle. He thought sufficiently highly of it to repeat it at least once during the 1740s. It was intended for the liturgy of the Vesper service in Leipzig, and his unknown librettist presents the German *Magnificat* unaltered for movements 1 and 5 and paraphrased in 2, 3, 4 and 6, with a concluding choral doxology rather than a chorale. For the unaltered words Bach finds ways to weave in the *tonus peregrinus*, the congregational chant associated with these words in Lutheran tradition. It makes a fascinating foil to his Latin *Magnificat* (BWV 243), first performed (with Christmas interpolations) on Christmas Day the year before. Less flamboyantly scored and less overtly theatrical, the cantata yields nothing to the canticle in terms of canny musical craftsmanship and word painting. Bach’s challenge here is to find a workable synthesis between the modal character of the *tonus peregrinus* and the festive mood of the text, and what that suggests to him in choral and instrumental ebullience.

There is equivalent rhythmical propulsion to the opening chorale fantasia (marked *vivace*), with Italianate violin concerto-style arpeggios for the upper strings and vigorous declamation from the three lower choral voices. For the second verse the *tonus peregrinus*, now assigned to the altos, migrates to the sub-dominant before a characteristically skilful meshing together of the opening *sinfonia* with the choral texture, but this time without the *cantus firmus*.

The second movement, a festive *concertante* soprano aria in B flat, maintains the rhythmical élan to describe the Lord as ‘stark und mächtig’ (strong and mighty). A comparison of the autograph score with the original parts suggests that the unison oboes, which complete the four-part texture when the singer pauses, may have been added only as an afterthought when Bach came to copy out the parts. The tenor recitative (No.3) culminates with a thirty-six note *melisma* to evoke the proud being scattered like chaff that might have brought a smile of recognition to Bach’s congregation recalling the Evangelist’s scourging motif heard in the *St John Passion* some four months earlier. Next comes a pompous, implacable aria for bass, emphasising the forceful ejection of the proud in the hammered notes of the basso continuo descending to the bottom of the ‘Schwefelpfuhl’ (the sulphurous pit) and leading to a witty way of describing the rich left empty and desolate (‘bloß – und – leer’). It makes for an intriguing comparison with the ‘Deposit’ from the Latin *Magnificat*. As in the ‘Suscepit Israel’ of that work, Bach brings back the *tonus peregrinus* (assigned to the trumpet) now as a foil to an alto/tenor duet of the utmost tenderness and lyricism (No.5).

But perhaps he leaves the best till last, a tenor recitative (No.6), beginning *secco* and then enriched by a lapping semiquaver accompaniment for the upper strings to describe how God's seed 'had to be strewn so far abroad like sand by the sea and stars in the firmament', and for a paraphrase of the opening words of St John's Gospel ('And the Word was made flesh') which rounds off this cantata with a wonderful and satisfying promise of solace and grace. The doxology is redolent of Heinrich Schütz in the vigour of its choral declamation – the way Bach seems to savour the alternation of strong and weak stresses of the German language.

Schütz (1585-1672) is the unsung hero linking Monteverdi and Bach. He was, I believe, the conduit for that rich vein of musical expression and the near-scientific exploration of the human passions that Monteverdi pioneered, responsible for passing it on via such pupils as Jonas de Fletin to Johann Christoph Bach, and from him to his great first-cousin-once-removed. More than any other Baroque composer Schütz recognised the rhythms, sensual patterns and rhetorical force of sung German. Juxtapose him therefore with Bach and the spotlight is turned on the latter's word-setting: not always felicitous, nor even the main consideration. With Bach other priorities rule, though when he chooses to he shows himself not only perfectly capable of clarity and sensitivity in his treatment of words, but even a master rhetorician.

To me Schütz's superb motet **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes**, published in 1648 and dedicated to the choir of St Thomas in Leipzig, is evergreen in its satisfying alternation of lightly scored

'verse' passages set between the 'full' refrains that cry out for instrumental enrichment (and which Schütz endorsed). I suppose I've known it since I was six or seven, and can still hear my father's ringing tenor declaiming 'und dieselbige gehet heraus / wie ein Bräutigam aus seiner Kammer / und freuet sich, wie ein Held zu laufen'. Could Bach have known it? His own cantata **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** (BWV 76) was the second to be performed after he took up his post as *Thomaskantor* in the summer of 1723. It occurs at almost exactly the mid-point of the Lutheran liturgical year, the crossover from 'the time of Christ' (Advent to Ascension) to 'the era of the church' (the Trinity season dominated by the concerns of Christian believers living in the world without the physical presence of Christ but under the guidance of the Holy Spirit). The interesting thing here is the way Bach chose to seize on this coincidence, not just to emphasise the important seasonal time-switch, but to present himself to his new congregations in Leipzig in terms of his fundamental approach to the way music can interpret and intersect with doctrine. This cantata is clearly more than just a sequel to the previous Sunday's *Die Elenden sollen essen* (BWV 75, SDG Vol 1): together they form a diptych revealing a thematic continuity extended over two weeks, with plentiful cross-referencing between the two set Gospels and Epistles beyond the obvious parallels between the injunction to give charitably to the hungry (BWV 75) and of brotherly love manifested in action (BWV 76). Unusually for Bach, both works are substantial bipartite cantatas, each comprising fourteen movements divided into two equal parts. After opening

with a setting of a psalm verse, each cantata goes on to interpret it by referring to the parable told in the Gospel for the day and pinpointing the way Jesus' presence on earth fulfilled an Old Testament *dictum*. In Part II these themes are connected to the believer via a characteristically Lutheran interpretation of the first of John's Epistles – the relationship of faith to love and of love to good deeds. The two Gospel parables (both from St Luke) are full of metaphors of eating and drinking: the rich man's table, from which Lazarus tried to gather fallen crumbs (BWV 75), standing in opposition to the 'great supper' and God's invitation through Christ to the banquet of eternal life (BWV 76). Evidently a lot of thought and pre-planning had gone on while Bach was still in Köthen, as well as discussions with his unknown librettist and possibly with representatives of the Leipzig clergy, before he could set the style, tone and narrative shaping of these two impressive works.

The first movement of BWV 76 fans out from a festive, concerto-like opening into a powerful fugue led by the *Concertisten*. We have no means of knowing how it was received at the time, but there is nothing in the surviving music of Johann Kuhnau, Bach's predecessor, to match this in complexity or forwardly propulsive energy. New too to the Leipzig congregants, surely, was the musical weight their new Cantor gave to recitative: the way, for example, that a gentle *accompagnato* for tenor (No.2) could burgeon into *arioso* with a mimetic use of violins to evoke the spirit of God moving upon the face of the waters. Not that Bach made it hard work for his listeners *all* the time: he seems to address them very directly in the soprano aria with violin obbligato, 'Hört, ihr Völker,

Gottes Stimme' (No.3), that unfolds with an easygoing lilt and in canonic imitation with its continuo line.

Bach now introduces his bass soloist to inveigh against Belial, the evil spirit to whom crowds often turn, a theme he elaborates in the ensuing aria with trumpet and strings, 'Begone, idolatrous tribe!'. What is significant here is less the robust depiction of a topsy-turvy world ('die Welt gleich verkehren') than the reference to Christ as 'the light of reason', a Lutheran interpretation of reason exactly opposite to the one we heard in BWV 2. There it is seen as the stumbling block to salvation; here it is interpreted in a passive sense as being illuminated by faith, God's gift to man to help him manage his earthly affairs.

Where Part I begins with the stirring sound of a trumpet in celebration of God's glory as creator of the universe, for Part II, presumably performed after the sermon and during the Communion, and concerned with 'brüderliche Treue' ('brotherly devotion'), Bach introduces a totally fresh, intimate sonority, a viola da gamba in dialogue with an oboe d'amore. This instrumental pairing is presented first in a fetching *sinfonia*, in effect a *sonata da chiesa*, and later in the alto aria (No.12), all part of Bach's strategy to set out a fair sample of his compositorial wares and not hold back as he did back in February in his two tactically cautious audition pieces (BWV 22 and 23). As in Part I, two soothing, euphonious movements precede an ill-tempered outburst, this time by the tenor (No.10) over an *ostinato* bass line, a masochistic invitation to 'Hate me, then, hate me with all your might, o hostile race!'. Bach adds a wiggly line indicative, in contemporary parlance, of a 'shake' (a violent burst of vibrato) over the tenor's first dissonant entry. This

mood of revelling in being detested by the opposition persists in the middle section, its expression softened only by the singer's melismas on 'umfassen' (embrace) and 'Freude' (joy). It takes the *arioso* section of the ensuing alto recitative (No. 11), with its reference to celestial manna and the strengthening of community, to re-establish the mood of 'brotherly devotion'. This is as a prelude to the E minor aria in 9/8, 'Liebt, ihr Christen', its gentle phrases suggestive of the embrace that Jesus extends to his 'brothers', but also uncannily reminiscent of Charles Aznavour's *Les feuilles mortes*. How many of the French audience, I wonder, picked up that improbable link ringing out strangely in the formal Gothic spaces of Saint-Denis?

The chorale strophes that conclude both parts derive from Luther's hymn 'Es woll uns Gott genädig sein' (1524), presented in a puzzling form: each strain of the melody is pre-announced by the trumpet (reminiscent of a bugle intoning the 'Last Post') accompanied by gently-weaving syncopated contrapuntal lines in the upper strings over a persistently fragmented bass line. The overall effect is wistful and slightly melancholy – more prayerful than celebratory.

We performed this cantata sequence initially in the Lutheran church of Saint-Guillaume in Strasbourg, the gateway between Germany and France and the conduit through which Bach's music trickled into France at the turn of the twentieth century (thanks largely to Albert Schweitzer and Fritz Münch), before moving on to one of the great architectural landmarks of Catholic Europe, dedicated to the patron saint of France: the Basilique Saint-Denis, that first great Gothic edifice on the northern outskirts of Paris, a

national shrine where all but three of the Kings of France from the tenth century until the outbreak of the Revolution are buried, and whose vast spaces threatened to engulf Bach's music. We were greeted by an audience of more than 1200 on a night when France faced Italy in the final of the UEFA Euro 2000 competition. The concluding 'Amen' of Bach's prodigious cantata BWV 76 faded into the vaulting just seconds before the announcement of a French victory in extra time and the ensuing cacophony of car horns.

This concert marking the halfway point of our Bach cantata pilgrimage coincided with augmented fears for the continuation of the pilgrimage should we fail to come up with a fresh injection of funds over the next three weeks, and the dilemma of how to present this to all those who had kept faith with the project thus far – singers, players, benefactors and those members of our audiences who had travelled across Europe with us. This is where the intersection of Bach's more penitential cantata movements and the unfolding of actual real-life events can become peculiarly intense. The thing about confining oneself to the music of a single composer for an entire year is that with this degree of familiarity you begin to know (or at least you *think* you know) the wrinkles of his mind as well as the rhythm and pattern of his well-crafted responses to theological stimulus (also those moments when he goes off-piste!). Here was someone whose experience of life was marked by a succession of personal tragedies and professional setbacks, but whose tenacity of faith and the courage he showed both as man and as composer led him to explore the full range of human emotions in intimate

detail. Through the stunning mastery of his craft and the wealth of his imaginative musical response, he was conveying to us, 250 years after his death, unfamiliar ways of dealing with the thorny side of life, projecting an end to distress and the prospect of release from disappointment and frustration. Without this amazing weekly blood transfusion in music, I doubt whether I'd have been able to cope with all the uncertainty and to shoulder the responsibility for keeping the pilgrimage on course.

Cantatas for the Third Sunday after Trinity

revised in Bach's Köthen years (transposed up a tone and perhaps performed in conjunction with his application for the post of organist at the *Jacobikirche* in Hamburg in November 1720), and reaches its familiar form as the third cantata Bach performed (13 June 1723) on taking up his duties in Leipzig, where it was possibly revived more than once in later years. In every version it is the psalm verses (Nos 2, 6 and 9) that provide the supporting pillars for the whole structural edifice. Their close resemblance to the psalm choruses of his earliest cantatas (BWV 150 and 131) in the sectional switches of tempo and texture point to their having been conceived soon after Bach's move to Weimar in 1708 (despite the fact that his cantata output there is thought to have begun some five years later), an impression strengthened by

Fraumünster, Zürich

I first conducted BWV 21 **Ich hatte viel Bekümmernis** in 1979. It struck me then as one of the most extraordinary and inspired of Bach's vocal works, and remains so now when I have become much more familiar with all the other cantatas. Crucial gaps in the surviving source material make the genesis of this two-part Weimar cantata a subject of contention amongst Bach scholars. Most would now accept a chronology in which a shorter version probably antedates its first documented outing (Weimar, 17 June 1714) and expands to an 11-movement work '*per ogni tempo*', possibly for performance in Halle in December 1713. It is then

the similarity of the dialogue between the Soul and Jesus (No.8) to the *Actus tragicus* (BWV 106), and of the chorale arrangement in motet style (No.9) to the second and fifth movements of BWV 4. Yet it is precisely the juxtaposition of these earlier styles with two ‘modern’ Italianate arias (Nos 3 & 5) and *accompagnati* (Nos 4 & 7) that turns this into such a fascinating and pivotal work in Bach’s *oeuvre*.

It opens with a *sinfonia* in C minor of miraculous poignancy, the oboe and first violins exchanging arabesques and coming to rest on no less than three pauses replete with gestural pathos. The end result is that even before the voices enter, the idea of ‘Bekümmernis’ (‘affliction’) is firmly established in the listener’s mind, a mood that persists through all six movements of Part I, five of them set almost obsessively in C minor. Bach’s cavalier way of ignoring poetic metre, and his propensity to allow instrumental textures to vie with, and even overwhelm, vocal melody, offered an easy target for the theorist Johann Mattheson. It was specifically his flouting of the accepted conventions of text-setting that provoked Mattheson’s ire on this occasion and led him to go for Bach’s jugular in a scathing attack on the repeated ‘Ich’s’ which precede the fugal presentation of the opening chorus. It seems strange that he should not have grasped Bach’s rhetorical purpose behind this repetition – to underline the sinner’s culpability and the slough of despond from which only God’s comfort can rescue him. This pertains still more to the version of the cantata that Mattheson might have heard in Hamburg (shorn of its opening *sinfonia*): Bach’s aim is to prepare the listener for the fugal working-out of the penitential text by

emphasising the personal nature of the penitent’s affliction – ‘My heart was deeply troubled’.

Perhaps it was less the thrice repeated ‘Ich’s that irritated Mattheson than the gratuitous repetition of whole phrases both here and in Nos 3 and 8. Yet this is a deliberate and effective strategy: by presenting the voices in fugal succession, Bach builds up a composite portrayal of personal affliction shared out between the singers, the instrumentalists joining in only every three bars to coincide with the words ‘in meinem Herzen’ and to reinforce the mood of disquiet and heaviness of heart. The problem here lies not, as Laurence Dreyfus suggests, in the disproportion given by Bach to the first part of the psalm verse and its sequel ‘in meinem Herzen’, nor that he ‘fails to set [it] with a convincing or audible declamation’. Only a bad performance will allow the instruments to overwhelm the voices or mask the audibility of the words at this point.

The music pauses on the word ‘aber’, in *adagio* – a bridge to an optimistic section marked *vivace*, in which God’s consolations are welcomed as refreshment to the afflicted spirit (‘erquicken meine Seele’) in an extended three-and-a-half bar *melisma* for all voices and instruments. Lest the contrast be too glib or facile, Bach slows the tempo again to *andante* for a last presentation of ‘deine Tröstungen’ (‘Thy comforting words’) before an implied return to *vivace* for the ‘erquicken’ phrase with which this opening choral tableau concludes.

Next comes a soprano aria with oboe, still in C minor, ‘Seufzer, Tränen, Kummer, Not’, a tragic lament replicating the gestures of a slow dance in 12/8, in which everything seems to grow out of the

rootstock of the oboe's seven-bar introduction. In its concision and emotional profundity it declares itself the not-so-distant ancestor of Pamina's 'Ach, ich fühl's' from *The Magic Flute*. Was this one of the scores Mozart studied on his visit to Leipzig in 1789? It seems that at least for one performance Bach assigned the ensuing *accompagnato* (No.4) to the soprano (the 'soul'). The tenor aria (No.5) in F minor contains traps for the unwary: if you misread the phrase-structure and allow the melodic stresses to synchronise with the bass-supported harmonies you can end up inflecting an unimportant word like 'von' (now that *would* have been a red rag to Mattheson!) until you realise that Bach has shunted the violins and violas a quaver ahead of the vocal line to augment the Schubertian liquidity of those 'streams of salt tears'. There is a case for making the *adagio* which follows the stormy middle *allegro* section slightly slower than the initial *largo*, to give enhanced emphasis to the 'trübsalsvolle Meer' ('sorrow-laden sea'), before returning to tempo for the *da capo*.

Bach now gives us a setting of words from Psalm 42, 'Was betrübst du dich, meine Seele', by the solo quartet that draws on the expressive penitential motet style of the preceding generation (Matthias Weckmann, Nicolaus Bruhns and Bach's older cousin Johann Christoph). This is taken up by the choir and orchestra before an animated fugal presentation of 'und bist so unruhig' (marked *spirituoso*), which only grounds itself with the words 'in mir' (*adagio*). 'Harre auf Gott' ('Hope thou in God') precedes four exquisite bars of sustained instrumental harmonies over a pedal B flat, allowing the oboe, the true voice of the

unquiet spirit throughout this cantata, to tug on the heart-strings, before the voices re-enter affirmatively with 'denn ich werde ihm noch danken', given twice. This leads to a permutation fugue 'dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist', first by the four *Concertisten*, then the oboe, then the upper strings one by one, before the whole ensemble joins in, culminating with a majestic *adagio* and an affirmative (but as we shall see, provisional) C major cadence.

Now follows the sermon and an implied lapse of time as the believer is left to contemplate the moment when God will reveal His salvation. The second part of this astonishing cantata – which constitutes a music-drama all of its own in the way that it moves from earthly tribulation to a vision of eternity – opens in the relative major with a memorable example of Bach's frequent dialogues between the 'soul' (soprano) and Jesus (bass): here as an *accompagnato* of an almost Mozartian range of vocal expression and harmonic opulence, and leading to a duet (with continuo) of thinly-disguised sexual imagery (No.8). 'Komm, mein Jesu, und erquicke', sings the soul; 'Ja, ich komme und erquicke', answers Jesus. Devotion and carnality mingle in electrifying conjunction. Only the thinnest of membranes separates this from the love duet between Diana and Endymion in the 'Hunt' cantata (BWV 208, No.12) composed in February 1713. There are instances of a feline type of chiding ('Nein, ach nein, du hassest mich!'), moments of capitulation and a triple-rhythm dance of joy, before a truncated return to the opening music and a euphonious meeting of minds when the two voices move in parallel twelfths. A touching final phrase for the continuo confirms that the union or 'refreshment' has duly been concluded.

The mood of balm and serenity is prolonged in the extended movement in G minor (No.9), in which three of the four solo voices exchange the words ‘Sei nun wieder zufrieden’, this time from Psalm 116, in blissful fugal phrases against what was evidently one of Bach’s favourite chorales, Georg Neumark’s ‘Wer nur den lieben Gott lässt walten’, in the tenor line. It is only after a second strophe that the strings (supported in Leipzig by the *Ripienisten*, the oboe and four trombones) join in the chorale, which now passes to the sopranos, whose sentiment is more optimistic: ‘Die folgend Zeit verändert viel / und setzet jeglichem sein Ziel’ (‘the future will transform much / and set an end for all of us’). A jubilant tenor aria follows, in which the singer deliberately contradicts the continuo’s unequivocal *hemiola* expressing ‘sorrow’ and ‘pain’ with a downbeat accent on ‘verschwinde’ (‘vanish!’): Bachian humour at its most effective. The ‘B’ section contains a play on words: ‘verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein’ – ‘transform your whining into wine’.

This idea of ‘transformation’ – of sorrow into joy and of Bach’s modest oboe-and-strings ensemble into a celestial band led by three trumpets and timpani – permeates the final tableau and lifts the believer out of his former gloom. It begins with the passage from Revelation (5:12-13), ‘Worthy is the Lamb that was slain’, so familiar from Handel’s *Messiah*. (One could well ask whether Handel, with his keen eye for what has been called ‘transformative imitation’, hadn’t seized on it as a useful paradigm for his great closing chorus: there are the same imposing blocks of homophonic declamation and sense of mounting excitement drawing on the most elementary and compelling armaments in the eighteenth-century

composer’s locker.) This superlative chorus culminates in another permutation fugue which symbolically reverses the key, instrumentation and rhythmic character of the one that concludes Part I; even if it were added only at a later stage by Bach, it seems absolutely integral to his overall design and to the fulfilment of the structure as a whole. Unlike, say, the instantaneous switch from C minor to C major in the Finale of Beethoven’s Fifth Symphony, Bach insists that we experience the agonising delay in our release from the inescapable sorrows of worldly life and hear in this modulation how these will eventually be lifted as a result of God’s *Trost* (comfort) and *Erquickung* (refreshment), leading to the time when we see him ‘face to face’.

Bach’s only other cantata for this Sunday, BWV 135 **Ach Herr, mich armen Sünder**, was composed and presumably rehearsed in June 1724, before he travelled to Gera to test the organ there, which means that he never actually supervised or performed it himself. This short, pithy, penitential cantata is the fourth in his second Leipzig cycle, part of an impressive sequence that begins with BWV 7, with its violin concerto-like opening fantasia and the *cantus firmus* in the tenor, and continues with BWV 20, with its French overture beginning and *cantus firmus* in the soprano, and last week’s BWV 2, opening in old motet style, with the *cantus firmus* in the alto. Together they make a fascinating and contrasted portfolio of choral fantasia openings.

In the opening tableau Bach intertwines two oboes over a plain unison presentation of the Passion chorale tune in the upper strings (no bass line as yet!) before they too get caught up in the oboe’s tracery.

Then the basses enter with the theme in diminution, played by cello, bass, bassoon and bass trombone. It all adds up to a slow, ritualistic portrayal of a penitential sinner seeking reprieve and is deeply affecting, especially at the point where Bach piles on the agony with a succession of self-incriminating first inversions: 'Mein Sünd, mein Sünd, mein Sünd...'

The mood continues in the tenor recitative (No.2), imploring the 'physician of souls' to heal the sick and weak sinner. Balm is offered in the tenor aria with two oboes, with its description of how everything in death is silence ('alles stille... stille... stille'). An alto recitative begins *adagio*, like an aria, 'I am weary with sighing', and goes on: 'my spirit has neither strength nor power, for all night long... I lie bathed in sweat and tears. I almost die with worry, and sorrow has aged me', words that struck me as being painfully appropriate to our current funding dilemma. And I could identify with the magnificently defiant bass aria, with the first violins behaving like virtuoso storm petrels – 'Weicht, all ihr Übeltäter!' ('Begone, all you evildoers!'). This is superb angry music, with Bach fuming at the delinquent malefactors (he met enough of them in his professional life). He concludes with a rousing 'Glory to God', to the same Passion chorale by Cyriakus Schneegaß (1597).

With only two extant cantatas for this Sunday we found room to include Bach's so-called Triple Concerto, BWV 1044, a work that despite its superficial similarity (at least in scoring) to Brandenburg Concerto No.5 seems to inhabit a different stylistic milieu to that of Bach's other concerti – one much closer, in fact, to that of his eldest sons. The Bach scholar Peter Wollny has come to the rescue, show-

ing how the extant sources (copies made by two of Bach's pupils, Agricola and Mützel), the role of the concertino flute and violin in mediating between the solo harpsichord and the string ripieni, and the unprecedented use of multiple stopping and pizzicati assigned to the tutti strings, all point to one conclusion: that this was Bach's attempt to emulate the Berlin orchestral style of the 1740s. Wollny concludes that the skilful adaptations of the Prelude and Fugue in A minor for solo harpsichord, BWV 894, for the outer movements, and of the organ sonata in D minor, BWV 527, for the middle movement, were most likely made in connection with one of Bach's visits to the Berlin court (where his middle son Carl Philipp Emanuel was employed) in either 1740 or 1747. Doubts as to whether Bach himself made (or simply oversaw) the transcription of this concerto can hardly extend to the central movement: in the way it is expanded for four voices we have a prime example of the pleasure Bach took in converting trios 'on the spur of the moment' (according to CPE Bach) into complete quartets with far greater complexity of texture. Before it passes to the flute the fourth voice is assigned to the violin – an accompanying pizzicato figure designed to emulate the plucked tones of the harpsichord.

The 'Evangelisch-Reformierte' *Fraumünster* in Zürich dates from 1250 and must be one of the most ecumenical of all churches, having existed as a Benedictine convent for aristocratic southern German ladies until the last abbess converted to Protestantism in 1524, then used variously as a place of worship by Veltliner and Huguenot refugees, by the Russian Orthodox Church and once more by the Catholics.

Despite his enthusiasm and talent for music, Ulrich Zwingli, who led the Reformation in Zürich, banned all music in church because of its ability to seduce the senses. Calvin's disdain for 'dissolute chansons' similarly restricted singing in church to the monophonic Geneva Psalter (1543), considering all the rest to be 'the instrument of lasciviousness or of any shamefulness... for there's hardly anything in the world with more power to turn or bend... the morals of men... [having] a secret and almost incredible power to move our hearts in one way or another'. Ironically and unintentionally, this is one of the most perceptive and positive observations about music made at the time.

© John Eliot Gardiner 2010
From a journal written in the course of the
Bach Cantata Pilgrimage

Basilika Saint-Denis, Paris
Martin Luthers Choral nach Psalm 12 beklagt, wie sehr sich die Menschen durch ‚eitel falsche List‘ in die Irre führen lassen. Er liefert den Rahmen zu Bachs Kantate BWV 2 **Ach Gott, vom Himmel sieh darein**, während die Kopplungen von Rezitativ und Arie in den mittleren Strophen den Liedtext paraphrasieren. Gewiss war es dieser grimmige Blick auf die versprengten Häuflein von Gläubigen in einer heidnischen Welt der Verfolgung, der Bach bewog, Luthers Anfangsvers – in deutlichem Gegensatz zu den instrumental ausgefeilten Choralfantasien, mit denen die Kantaten seines zweiten Leipziger Jahrgangs (1724/25) begannen – als

archaische Choralmotette zu vertonen. In dieser strengen, vokal dominanten Textur sticht der in langen Noten von den Altstimmen gesungene, von zwei Oboen verdoppelte Cantus firmus hervor, die der Choralmelodie besondere Prägnanz und Glanz verleihen. Jeder Textzeile gehen fugierte Einsätze der übrigen Stimmen voraus, die vom Zinken, drei Posaunen und Streichern verdoppelt werden. Die schrittweise Erhöhung der vokal und instrumental ausgeführten Linien vor jedem neuen Einsatz des Cantus firmus führt laut Alfred Dürr zu einer besonderen, von der Struktur bedingten Dynamik. Wie andere Kantaten im archaischen Motettenstil, zum Beispiel BWV 121 *Christum wir sollen loben schon*, birgt sie die Faszination eines ritualisierten Gottesdienstes – ein musikalisches Äquivalent zu

jenen ernsten, hageren Gesichtern, denen wir auf religiösen Bildern flämischer Maler des 15. Jahrhunderts begegnen. Auf seine eigene Art mildert Bach die Strenge der ausgedehnten, chromatisch um eine Quarte (*passus duriusculus*) absteigenden Fuge in d-moll, indem er die Continuuolinie in die entgegengesetzte Richtung führt, sie chromatisch ansteigen lässt.

Wie ein Prediger, der sein Thema aus dem vorangegangenen Choral der Gemeinde herausarbeitet, wettet der Tenor gegen die Bande der Götzendiener – ‚Sie lehren eitel falsche List‘. Wie zu erwarten, ist das wieder Luther, und es ist dieselbe anonyme Choralmelodie, die Bach jetzt mit dem Continuo in einen langsamen Kanon setzt. Die Ziel-scheibe seines Zorns ist hier die ‚törichte Vernunft‘, die den Menschen als ‚Kompass‘ dient und zu einer wütenden Anprangerung der fruchtlosen Versuche führt, ihre Rettung aufgrund ihrer eigenen kümmerlichen Bemühungen zu erwarten: ‚Sie gleichen denen Totengräbern / die, ob sie zwar von außen schön, / nur Stank und Moder in sich fassen / und lauter Unflat sehen lassen‘.

Der abrupte Wechsel in der Alt-Arie mit obligater Violine zum aktuellen konzertanten Stil trifft wie ein Schock, wenngleich das permanente Wüten gegen Ketzer und ‚Rottengeister‘ nicht nachlässt – zu hören in den streitlustigen Ketten aus Sechzehnteltriolen im Violinpart, dem trotzigen Staccato des Continuos und in der Weise, wie im ‚B‘-Teil der Arie (Takte 56–59) die Choralmelodie wieder zutage gefördert wird. Der klägliche Appell, den der gequälte Sünder an Gott richtet, findet schließlich dort Gehör, wo sich das zweite Rezitativ (Nr. 4) zum Arioso wandelt. Wir

erfahren, wie Gott antwortet: ‚Ich muss ihr Helfer sein! / Ich hab ihr Flehn erhört... / Ich will mich ihrer Not erbarmen‘, dies in einer Reihe skalenartig aufsteigender Phrasen, die dem insgesamt absteigenden Klangmuster dieser kurzen Kantate entgegenwirken. Die mächtige Tenor-Arie (Nr. 5) setzt dieses wiederkehrende Muster aus aufsteigenden Linien in den hohen Streichern und Oboen gegen eine Reihe gegenläufig rotierender Figuren im Continuo. Analog zur reinigenden Wirkung des Feuers – ‚durch Feuer wird das Silber wieder rein‘ – verweist Bach auf das Kreuz, durch das sich das Wort bewahrheitet und auch der Christ wieder rein wird. Diese Anspielung und die Art, wie Bach fließende Bewegung oder den Fluss des geschmolzenen Metalls andeutet, erinnert nicht einfach nur an sein Interesse an edlen Metallen und Münzen, sondern auch an die zu seiner Zeit emsig betriebene Suche nach dem Stein der Weisen durch Apotheker und Alchemisten, die für August den Starken in Dresden in geheimer Mission unedle Metalle in Gold verwandeln sollten und stattdessen das Geheimnis (*Arcanum*) des Porzellans entdeckten.

Zwei Wochen nach der ersten Aufführung von BWV 2 am 18. Juni 1724 stellte Bach **Meine Seel erhebt den Herrn** BWV 10 zum Fest Mariä Heimsuchung vor – das fünfte Werk in seinem zweiten Leipziger Kantatenjahrgang. Er schätzte es hoch genug, um es im Laufe der 1740er Jahre mindestens einmal zu wiederholen. Es war für die Liturgie des Vespersgottesdienstes in Leipzig bestimmt, und sein unbekannter Librettist übernahm für die Sätze 1 und 5 das deutsche *Magnificat* unverändert, während es in den Sätzen 2, 3, 4 und 6 paraphrasiert wird und statt mit einem Choral mit einer Doxologie des

Chors endet. Bach findet Mittel und Wege, bei dem unveränderten Text den *tonus peregrinus* einzuflechten, den in der lutherischen Tradition mit diesen Worten verbundenen Gemeindegesang. Dieser liefert einen faszinierenden Kontrast zu seinem lateinischen *Magnificat* (BWV 243), das im Jahr zuvor am Weihnachtstag (mit weihnachtlichen Einschüben) aufgeführt worden war. Wenngleich die Kantate weniger üppig instrumentiert und nicht so offenkundig theatralisch ist, steht sie im Hinblick auf handwerkliches Können und eine umsichtige Ausdeutung der Worte dem Lobgesang in nichts nach. Bachs große Aufgabe besteht hier darin, zwischen dem modalen Charakter des *Tonus peregrinus* und der festlichen Stimmung des Textes und seinen Vorstellungen, wie sich dieser Überschwang durch Chor und Instrumente ausdrücken ließe, eine praktikable Synthese zu schaffen. Angemessenen rhythmischen Schwung erhält die einleitende (*vivace* überschriebene) Choralfantasie durch Arpeggien im Stil des italienischen Violinkonzerts in den hohen Streichern und die kraftvolle Deklamation der drei tiefen Chorstimmen. In der zweiten Verszeile wandert der *Tonus peregrinus*, der nun den Altstimmen übertragen ist, zur Subdominante, bevor Bach die einleitende Sinfonia auf typisch kunstreiche Weise mit den Chorstimmen verflechtet, diesmal jedoch auf den *Cantus firmus* verzichtet.

Der zweite Satz, eine festliche Sopran-Arie in B-dur im konzertanten Stil behält den rhythmischen Schwung bei und schildert den Herrn als ‚stark und mächtig‘. Ein Vergleich der autographen Partitur mit den Originalstimmen lässt vermuten, dass Bach die unisono geführten Oboen, die den vierstimmigen

Satz füllen, wenn die Sopranstimme pausiert, erst dann einfügte, als er die Stimmen ins Reine schrieb. Das Tenor-Rezitativ (Nr. 3) steigert sich zu einem Melisma aus sechsunddreißig Noten, um uns jene Leute vor Augen zu führen, ‚die voller Stolz und Hoffart sind‘ und die Gottes Hand ‚wie Spreu zerstreun‘ wird – was auf die Lippen der Gemeindeglieder, die sich an das peitschende Motiv des Evangelisten in der *Johannes-Passion* erinnerten, die sie ungefähr vier Monate zuvor gehört hatten, ein wissendes Lächeln gebracht haben mag. Darauf folgt eine prachtvolle, unerbittliche Arie für Bass, die mit hämmerndem Continuo betont, wie ‚Gewaltige vom Stuhl hinunter in den Schwefelpfuhl‘ gestoßen werden, und schließlich auf sinnige Weise schildert, wie Gott die Reichen ‚bloß – und – leer‘ lässt. Hier bietet sich ein faszinierender Vergleich mit dem ‚Deposuit‘ aus dem lateinischen *Magnificat* an. Wie im ‚Suscepit Israel‘ jenes Werkes verwendet Bach jetzt den (der Trompete übertragenen) Tonus peregrinus als Hintergrund für ein überaus zärtliches und lyrisches Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 5).

Doch vielleicht spart er sich das Beste für den Schluss auf, ein Tenor-Rezitativ (Nr. 6), das secco beginnt und dann von den hohen Streichern mit plätschernden Sechzehnteln begleitet wird. Diese schildern, wie Gottes Same ‚sich so sehr wie Sand am Meer und Stern am Firmament ausbreiten‘ musste, und eine Paraphrase der Anfangsworte des Johannesevangeliums (‚das ew’ge Wort ließ sich im Fleische sehen‘) beschließt die Kantate mit dem wunderschönen und trostreichen Versprechen, ‚dass Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei‘. Die Doxologie erinnert in der Kraft, mit der Bach den Chor

die Worte deklamieren lässt – auf eine Weise, bei der er den Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben im Deutschen besonders geschätzt haben mag – sehr stark an Heinrich Schütz.

Schütz (1585–1672) ist der unbesungene Held, der Monteverdi und Bach verbindet. Er war, so vermute ich, der Kanal für jenen reichen Strom musikalischen Ausdrucks und die nahezu wissenschaftliche Erkundung menschlicher Leidenschaften, der Monteverdi den Weg bereitet hatte, er sorgte dafür, dass sie über Schüler wie Jonas de Fletin an Johann Christoph Bach und von diesem an dessen berühmtem Großcousin weitergegeben wurde. Mehr als jeder andere Barockkomponist erkannte und würdigte Schütz die Rhythmik, die sinnlichen Muster und die rhetorische Kraft der gesungenen deutschen Sprache. Stellt man ihm Bach an die Seite und sieht man sich genauer an, wie dieser seine Texte vertonte, so wird deutlich, dass Bachs Methode nicht immer glücklich war, dem Text aber auch nicht sein Hauptaugenmerk gilt. Bei Bach herrschten andere Prioritäten, doch hatte er sich erst einmal entschlossen, dann bewies er, dass er seinen Text nicht nur sehr prägnant und einfühlsam vertonen konnte, sondern dass er auch ein meisterhafter Rhetoriker war.

Schütz’ wunderbare, 1648 veröffentlichte und dem Chor der Leipziger Thomaskirche gewidmete Motette **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** hat für mich in ihrem überzeugenden Wechsel zwischen zurückhaltend instrumentierten ‚Vers‘-Abschnitten und den ‚vollen‘ Refrains, die nach einer reicheren instrumentalen Ausstattung verlangen (und die Schütz lieferte), nichts von ihrer Aktualität verloren. Ich glaube, ich kenne sie schon, seit ich sechs oder

sieben Jahre alt war, und ich höre immer noch die klangvolle Tenorstimme meines Vaters die Worte deklamieren: ‚und dieselbige [die Sonne] gehet heraus / wie ein Bräutigam aus seiner Kammer / und freuet sich, wie ein Held / zu laufen‘. Wäre es möglich, dass Bach sie gekannt hatte? Seine eigene Kantate **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** BWV 76 war die zweite, die aufgeführt wurde, nachdem er im Sommer 1723 seine Stelle als Thomaskantor angetreten hatte. Sie taucht ungefähr in der Mitte des lutherischen Kirchenjahres auf, an der Nahtstelle zwischen dem Weihnachts- und Osterfestkreis (Advent bis Himmelfahrt), der Christus gewidmet ist, und der Trinitatiszeit (Dreifaltigkeits- bis Ewigkeits-sonntag), in der es um die Belange des gläubigen Christen geht, der auf der Erde ohne die körperliche Gegenwart Christi, doch unter der Führung des Heiligen Geistes lebt. Aufschlussreich ist, wie sich Bach diese Begegnung zunutze macht, nicht nur um den wichtigen Wechsel im liturgischen Jahr zu betonen, sondern auch um seine neuen Gemeinden in Leipzig mit seiner grundlegenden Überzeugung vertraut zu machen, dass die Musik die christliche Lehre auslegen und durchdringen könne. Diese Kantate ist eindeutig mehr als nur eine Fortsetzung des am Sonntag zuvor aufgeführten Werkes *Die Elenden sollen essen* (BWV 75, SDG Vol 1): Zusammen bilden sie ein Diptychon, das eine sich über zwei Wochen erstreckende thematische Kontinuität aufweist und über die offenkundigen Parallelen zwischen der Aufforderung, den Hungern den mildtätig zu begegnen (BWV 75), und der sich (in BWV 76) manifestierenden brüderlichen Liebe eine Menge Querverweise zwischen den Evangelien-

und Epistellesungen der beiden Sonntage enthält. Beide sind umfangreiche Werke, deren – für Bach ungewöhnlich – jeweils vierzehn Sätze sich auf zwei gleiche Hälften verteilen. Jede Kantate beginnt mit der Vertonung eines Psalmverses, interpretiert diesen durch Verweis auf das Gleichnis aus dem Tagesevangelium und stellt klar, auf welche Weise Jesus durch seine Gegenwart auf der Erde eine Weissagung des Alten Testaments erfüllt hat. Im zweiten Teil werden diese Themen auf dem Weg über eine Auslegung des ersten Johannesbriefes auf typisch lutherische Weise – Beziehung zwischen Glaube und Liebe, zwischen Liebe und guten Taten – mit den Gläubigen in Verbindung gebracht. Die beiden Gleichnisse aus den Evangelien (beide Lukas) enthalten eine Fülle von Ess- und Trinkmetaphern: der Tisch des Reichen, von dem Brosamen fallen, die Lazarus aufzusammeln versucht (BWV 75), als Gegensatz zum ‚großen Abendmahl‘ und der Zusicherung, dass Christus den Gläubigen ‚der Liebe Süßigkeit erweisen‘ und sie ‚mit Manna speisen‘ wird (BWV 76). Offensichtlich hatte sich Bach schon einige Gedanken gemacht und ein paar Vorbereitungen getroffen, als er noch in Köthen war, die Angelegenheit wohl auch mit seinem unbekanntem Librettisten und Vertretern des Leipziger Klerus diskutiert, bevor er sich auf Stil, Ton und erzählerische Form dieser beiden imposanten Werke festlegen konnte.

Der erste Satz von BWV 76 fächert sich aus einer festlichen, concertoartigen Einleitung zu einer mächtigen Fuge auf, deren Führung die Concertisten übernehmen. Wir können nicht wissen, wie die Reaktion der damaligen Zuhörer war, aber in der Musik, die uns von Johann Kuhnau, Bachs Vorgänger,

erhalten ist, finden wir nichts, was diesem Abschnitt an Komplexität und vorwärtsdrängender Energie gleichkäme. Neu für die Leipziger Gemeindeglieder war sicher auch das musikalische Gewicht, das ihr neuer Kantor dem Rezitativ gab: wie zum Beispiel aus einem sanften *Accompagnato* für Tenor (Nr. 2) ein *Arioso* mit dem imitierten Klang von Violinen hervorsprächen konnte, das den über den Wassern schwebenden Geist Gottes andeutet. Nicht dass Bach seinen Zuhörern das Leben *ständig* schwer gemacht hätte: In der Sopran-Arie mit obligater Violine, die sich in kanonischer Imitation mit ihrer Continuuolinie unbeschwert keck entfaltet, scheint er seine Gemeinde sehr direkt anzureden: ‚Hört, ihr Völker, Gottes Stimme‘ (Nr. 3).

Bach führt nun seinen Bass-Solisten ein, der gegen Belial wettern soll, den ‚ältesten Götzen eigener Lust‘, dem sich die Menschen in Scharen zuwenden – ein Thema, das in der folgenden Arie mit Trompeten und Streichern weiter ausgeführt wird: ‚Fahr hin, abgöttische Zunft!‘. Entscheidend ist hier weniger die derbe Schilderung einer ‚sich verkehrenden‘ Welt als vielmehr der Verweis auf Christus als ‚Licht der Vernunft‘, eine lutherische Interpretation des Verstandes, die das genaue Gegenteil dessen propagiert, was wir in BWV 2 gehört haben. Dort galt die aktiv eingesetzte ‚törichte Vernunft‘ als das entscheidende Hindernis auf dem Weg zur Erlösung, hier wird die Vernunft auf passive Weise als lichtvolle Gabe Gottes empfangen, die den Menschen behilflich ist, ihre irdischen Dinge zu bewältigen.

Während der erste Teil mit den zündenden Klängen einer Trompete beginnt, um Gottes Ruhm als Schöpfer des Universums zu feiern, bringt Bach

im zweiten Teil, der vermutlich nach der Predigt und während des Abendmahls aufgeführt wurde und sich mit der ‚brüderlichen Treue allhier‘ befasst, einen völlig neuen und intimen Klang – eine Viola da gamba im Dialog mit einer Oboe d’amore. Die Kopplung dieser beiden Instrumente wird zunächst in einer bezaubernden Sinfonia dargeboten, die wie eine Sonata da chiesa wirkt, später dann in der Alt-Arie (Nr. 12) – all das als Teil seiner Strategie, aus seinem kompositorischen Warenangebot ein paar passende Muster vorzuführen und sich nicht zu bescheiden, wie er es im Februar in seinen absichtlich zurückhaltend angelegten Probestücken zur Bewerbung um das Thomaskantorat (BWV 22 und 23) getan hatte. Wie in Teil I gehen zwei beruhigende, wohlklingende Sätze einem übellaunigen Ausbruch voraus, diesmal vom Tenor (Nr. 10) über einer ostinaten Basslinie vorgetragen, eine masochistische Aufforderung zur Feindseligkeit: ‚Hasse nur, hasse mich recht, feindlich’s Geschlecht!‘ Bach fügt über dem ersten dissonanten Einsatz des Tenors eine wacklige Linie hinzu, die auf einen ‚Praller‘ (nach damaligem Sprachgebrauch ein unvermittelt heftiges Vibrato) hinweist. Das unverhohlene Ergötzen am Hass des ‚feindlichen Geschlechts‘ bleibt auch im mittleren Abschnitt erhalten und wird nur durch die Melismen des Sängers auf ‚umfassen‘ und ‚Freude‘ abgeschwächt. Diese Freude erfasst den *Arioso*-Teil des folgenden Alt-Rezitativs (Nr. 11), der auf das himmlische Manna verweist, das der Gemeinde Stärke geben und die ‚brüderliche Treue‘ erneuern soll. Dieses Rezitativ ist das Präludium zu der Arie in e-moll im 9/8-Takt ‚Liebt, ihr Christen‘, deren sanfte Phrasen darauf hinweisen, dass Jesus seine ‚Brüder‘ in die Arme schließen wird,

und es erinnert auf verblüffende Weise auch an Charles Aznavours Chanson *Les feuilles mortes*. Wie vielen Hörern aus dem französischen Publikum, so frage ich mich, ist diese unglaubliche Verbindung aufgefallen, die in der gotischen Umgebung der Basilika Saint-Denis so merkwürdig klingt?

Die Choralstrophen, die beide Teile abschließen, stammen aus Luthers Lied ‚Es woll uns Gott genädig sein‘ (1524) und werden in einer verwirrenden Form vorgetragen: Jeder Melodieteil wird von der Trompete angekündigt (die wie ein Signalhorn klingt, das den Zapfenstreich bläst) und von sanft webenden kontrapunktischen Linien der hohen Streicher über einer immer wieder aufbrechenden Basslinie begleitet. Das Ganze wirkt versonnen und leicht melancholisch – eher andächtig als feierlich.

Wir hatten diese Kantatenfolge ursprünglich in der lutherischen Kirche Saint-Guillaume in Straßburg aufgeführt, dem Tor zwischen Deutschland und Frankreich und dem Kanal, durch den Bachs Musik (vorwiegend dank Albert Schweitzer und Fritz Münch) um die Wende zum 20. Jahrhundert nach Frankreich sickerte, um dann ihren Weg zu einem der größten architektonischen Wahrzeichen des katholischen Europas fortzusetzen, der Basilika Saint-Denis, die dem Schutzpatron Frankreichs gewidmet ist – jenes berühmte erste gotische Bauwerk im Norden von Paris, ein Nationalheiligtum, wo bis auf drei alle französischen Könige, die seit dem 10. Jahrhundert bis zum Ausbruch der Revolution regierten, begraben sind und dessen weite Räume Bachs Musik zu verschlucken drohten. Uns begrüßte ein Publikum von über 1200 Personen an einem Abend, als Frankreich im Finale der Europa-Weltmeisterschaft 2000 auf

Italien traf. Das abschließende ‚Amen‘ von Bachs wunderbarer Kantate BWV 76 verhallte im Gewölbe Sekunden vor der Bekanntgabe des Sieges der französischen Mannschaft nach Verlängerung und der sich anschließenden Kakophonie von Autohupen.

Dieses Konzert, das die Halbzeit unserer Pilgerfahrt mit Bach-Kantaten kennzeichnete, bedeutete auch eine vermehrte Angst, dass die Fortsetzung der Konzertreise gefährdet sein könnte, sollte es uns in den folgenden drei Wochen nicht gelingen, weitere Gelder aufzutreiben, und wir wussten nicht so recht, wie wir es all denen würden klarmachen können, die bisher an das Projekt geglaubt hatten – Sängern, Instrumentalisten, Sponsoren und den Mitgliedern aus unserem Publikum, die uns quer durch Europa begleitet hatten. An einem solchen Punkt kann das Zusammentreffen von Kantatensätzen Bachs, die eher auf Buße ausgelegt sind, mit realen Ereignissen des Alltags besonders aufwühlend sein. Wenn man sich ein ganzes Jahr lang auf die Musik eines einzigen Komponisten beschränkt hat, wenn ein solcher Grad der Vertrautheit erreicht ist, so kennt man allmählich alle Winkel seines Gehirns (oder *glaubt* zumindest, sie zu kennen), ebenso Rhythmus und Muster seiner ausgeklügelten Reaktion auf theologische Impulse (auch in Augenblicken, wenn er von der Fährte abdriftet!). Hier war jemand, der in seinem Leben eine Reihe persönlicher Tragödien und beruflicher Rückschläge erfahren hatte, der jedoch in seinem Glauben gefestigt war und als Mensch wie als Komponist so viel Mut besaß, das gesamte Spektrum menschlicher Gefühlsregungen bis ins kleinste Detail auszuloten. Durch seine meisterhafte Kunst und den Einfallsreichtum seiner musikalischen Antworten

machte er uns, zweihundertfünfzig Jahre nach seinem Tod, mit ungewöhnlichen Methoden vertraut, wie die dornenreichen Dinge des Lebens zu bewältigen seien, verwies auf ein Ende der Sorgen und die Aussicht auf Erlösung aus Enttäuschung und Verdruss. Ich weiß nicht recht, ob ich ohne diese erstaunliche Bluttransfusion, die wir jede Woche durch seine Musik erhielten, imstande gewesen wäre, diese ganze Ungewissheit zu ertragen und die Verantwortung für die Fortsetzung unserer Reise auf meine Schultern zu nehmen.

Kantaten für den Dritten Sonntag nach Trinitatis

Fraumünster, Zürich
BWV 21 **Ich hatte viel Bekümmernis**
habe ich zum ersten Mal 1979 dirigiert. Diese Kantate beeindruckte mich damals als eines der ungewöhnlichsten und einfallsreichsten Vokalwerke Bachs, und das ist auch heute noch so, nachdem ich mit all den anderen Kantaten sehr viel vertrauter geworden bin. Wesentliche Lücken im überlieferten Quellenmaterial machen die Entstehung dieser zweiteiligen Weimarer Kantate zu einem Streitpunkt unter Bach-Forschern. Die meisten akzeptieren inzwischen eine Chronologie, der zufolge eine kürzere Fassung vermutlich zu einem früheren Zeitpunkt entstanden war als die erste dokumentierte Aufführung (Weimar, 17. Juni 1714) und diese zu einem elfsätzigen Werk ‚*per ogni tempo*‘ erweitert wurde, möglicherweise zur Aufführung in Halle im Dezember 1713 bestimmt. In Bachs Köthener Jahren wurde sie dann überarbeitet (einen Ton nach oben transponiert und vielleicht im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um das Amt des Organisten im November 1720 an der Hamburger Jacobikirche aufgeführt) und erreichte ihre jetzt bekannte Form als die dritte Kantate, die Bach vorstellte (13. Juni 1723), als er seinen Dienst in Leipzig antrat, wo sie in späteren Jahren dann möglicherweise noch mehrere Male zu hören war. In jeder Version liefern die Psalmverse (Nr. 2, 6 und 9) die Stützpfeiler des gesamten Gefüges. Ihre große Ähnlichkeit mit den Psalmchören seiner frühesten Kantaten (BWV 150 und 131) an den

Stellen, wo Tempo und Textur wechseln, deuten darauf hin, dass Bach sie 1708 kurz nach seiner Umsiedlung nach Weimar verfasste (wenngleich vermutet wird, er habe dort seine ersten Kantaten erst rund fünf Jahre später geschrieben). Diesen Eindruck bekräftigt die Ähnlichkeit des Dialogs zwischen der Seele und Jesus (Nr. 8) mit BWV 106 *Actus tragicus* sowie der Choralbearbeitung im Motettenstil (Nr. 9) mit dem zweiten und fünften Satz von BWV 4. Doch genau dieses Nebeneinander zwischen diesen früheren Stilen und zwei ‚modernen‘ italienischen Arien (Nr. 3 & 5) und *Accompagnati* (Nr. 4 & 7) macht die Kantate zu einem so faszinierenden und zentralen Werk in Bachs Schaffen.

Sie beginnt mit einer Sinfonia in c-moll von überwältigendem Schmerz, Oboe und erste Violinen tauschen Arabesken aus und kommen auf nicht weniger als drei, von gestischem Pathos erfüllten Fermaten zur Ruhe. Das Ergebnis ist, dass sich schon vor Einsatz der Stimmen der Gedanke der ‚Bekümmernis‘ im Bewusstsein des Hörers verankert hat – eine Stimmung, die in allen sechs Sätzen des ersten Teils bestehen bleibt, von denen fünf fast obsessiv in c-moll gesetzt sind. Bachs Unbekümmertheit, mit der er sich über das Versmaß hinwegsetzt, und seine Neigung, instrumentale Texturen mit der Vokalmelodie wetteifern oder diese gar erdrücken zu lassen, bot dem Theoretiker Johann Mattheson eine leichte Zielscheibe. Vor allem die Missachtung anerkannter Konventionen der Textvertonung erregte in diesem Fall Matthesons Zorn und animierte ihn zu einer vernichtenden Kritik an den wiederholten ‚Ichs‘, die Bach der fugierten Darbietung des Anfangschors voranstellt. Merkwürdig scheint,

dass er Bachs rhetorische Absicht hinter dieser Wiederholung nicht erfasst haben sollte – die Schuld des Sünders hervorzuheben und den Pfuhl der Verzagtheit vor Augen zu führen, aus dem nur Gottes Trost ihn erretten kann. Das betrifft noch mehr die Kantate, die Mattheson in Hamburg gehört haben mag (ohne die einleitende Sinfonia): Bachs Ziel ist es, den Hörer auf die fugierte Verarbeitung des Bußtextes vorzubereiten, indem er die ganz persönliche Bedrängnis des Büßers hervorhebt – ‚Ich hatte viel Bekümmernis‘.

Vielleicht waren es weniger die dreimal wiederholten ‚Ichs‘, die Mattheson verärgerten, als vielmehr die unbegründete Wiederholung ganzer Phrasen, hier wie auch in Nr. 3 und 8. Doch das ist eine absichtlich angewandte und wirkungsvolle Strategie: Indem er die Stimmen fugiert einsetzen lässt, erstellt Bach ein vielgestaltiges Porträt persönlicher Drangsal, die den Sängern gemeinsam ist, während sich die Instrumentalisten nur alle drei Takte bei den Worten ‚in meinem Herzen‘ hinzugesellen und die Stimmung der Sorge und Trübsal untermauern. Das Problem liegt hier nicht, wie Laurence Dreyfus meint, in dem Missverhältnis, in das Bach den ersten Teil des Psalmverses und seine Fortsetzung ‚in meinem Herzen‘ bringt, und auch nicht darin, dass er ‚verabsäumt, ihn auf überzeugende und hörbare Weise vortragen zu lassen‘. Nur in einer schlechten Aufführung könnte es geschehen, dass die Instrumente die Stimmen erdrücken oder die Verständlichkeit des Textes an dieser Stelle verschleiern.

Die Musik hält bei dem Wort ‚aber‘ inne, das den Vermerk *adagio* trägt – eine Überleitung zu einem optimistischeren, *vivace* markierten Teil, wo Gottes

Tröstungen in einem ausgedehnten, dreieinhalb Takte umfassenden und alle Stimmen und Instrumente einbeziehenden Melisma von der bekümmerten Seele als Erquickung begrüßt werden. Damit der Gegensatz nicht zu glatt oder leicht gerät, drosselt Bach das Tempo wieder zu *andante*, um noch einmal ‚deine Tröstungen‘ zu präsentieren, bevor die ‚erquicken‘-Phrase mit stillschweigender Rückkehr zu *vivace* dieses chorische Tableau beschließt, das die Kantate einleitet.

Ihm folgt eine Sopran-Arie mit Oboe, immer noch in c-moll, ‚Seufzer, Tränen, Kummer, Not‘, ein tragisches Klagelied, das die Gesten eines langsamen Tanzes im 12/8-Takt nachahmt und wo alles aus dem Wurzelstock der siebentaktigen Einleitung der Oboe zu erwachsen scheint. Mit seiner Prägnanz und emotionalen Tiefe erklärt es sich zum nicht so fernen Vorfahren von Paminas Arie ‚Ach, ich fühl’s‘ aus der *Zauberflöte*. War das eine der Partituren, die Mozart 1789 bei seinem Besuch in Leipzig studierte? Es scheint, als hätte Bach bei wenigstens einer Aufführung das sich anschließende Accompagnato (Nr. 4) dem Sopran (der ‚Seele‘) zugewiesen. Die Tenor-Arie (Nr. 5) in f-moll enthält Fallen für den Unbedachten: Wenn man die Phrasen falsch interpretiert und zulässt, dass die Akzente der Melodie mit den bassgestützten Harmonien zusammentreffen, kann es geschehen, dass ein unwichtiges Wort wie ‚von‘ hervorgehoben wird (das wäre nun wirklich ein rotes Tuch für Mattheson gewesen!), bis man bemerkt, dass Bach die Violinen und Bratschen eine Achtelnote vor die Gesangslinie geschoben hat, um das Schubert’sche Fließen dieser ‚Bäche von gesalznen Zähren‘ noch flüssiger zu gestalten.

Das Adagio, das dem stürmischen Allegro-Mittelteil folgt, sollte ein wenig langsamer genommen werden als das Largo zu Beginn, um dem ‚trübsalvollen Meer‘ besonderen Nachdruck zu verleihen, bevor beim Da Capo das vorgeschriebene Zeitmaß wieder aufgenommen wird.

Bach liefert uns nun eine Vertonung des Textes von Psalm 42, ‚Was betrübst du dich, meine Seele‘, für die vier Solisten, die auf den ausdrucksvollen Stil der Bußmotette zurückgreift, wie sie von der vorangegangenen Generation (Matthias Weckmann, Nicolaus Bruhns und Bachs älterer Cousin Johann Christoph) gepflegt wurde. Dieser Text wird vor einer lebhaften fugierten Darbietung der Worte ‚und bist so unruhig‘ (mit der Vortragsbezeichnung *spirituoso*), die erst ‚in mir‘ (*adagio*) wieder Boden gewinnt, von Chor und Orchester aufgenommen. ‚Harre auf Gott‘ geht vier wunderbaren Takten voraus, in denen instrumentale Harmonien über einem Orgelpunkt auf B gehalten werden, was der Oboe, die diese ganze Kantate hindurch die wahre Stimme des unruhigen Geistes ist, Gelegenheit gibt, zu Tränen zu rühren – bis schließlich die Singstimmen wieder einsetzen und zweimal versichern: ‚denn ich werde ihm noch danken‘. Das führt bei den Worten ‚dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist‘ zu einer Permutationsfuge, zuerst von den vier Concertisten, danach der Oboe, dann nacheinander von den hohen Streichern vorgetragen, bis schließlich das ganze Ensemble einstimmt, zu einem majestätischen Adagio aufstrebt und sich zur Bestätigung eine (wie wir sehen werden, provisorische) Kadenz in C-dur anschließt.

Nun folgt die Predigt, mit der stillschweigend

einige Zeit verstreicht, und die Gläubigen erhalten Gelegenheit, darüber nachzusinnen, wann Gott seine Erlösung offenbaren wird. Der zweite Teil dieser bemerkenswerten Kantata – die in der Weise, wie sie sich von irdischer Drangsal zu einer Vision der Ewigkeit bewegt, ein eigenständiges musikalisches Drama ist – beginnt in der parallelen Durtonart mit einem denkwürdigen Beispiel für Bachs häufige Dialoge zwischen der ‚Seele‘ (Sopran) und Jesus (Bass): hier als *Accompagnato*, das in seinem Ausdrucksspektrum und harmonischem Reichtum Mozart sehr nahe ist und zu einem Duett (mit *Continuo*) mit kaum verhohlener sexueller Symbolik hinleitet (Nr. 8). ‚Komm, mein Jesu, und erquicke‘, singt die Seele; ‚ja, ich komme und erquicke‘, antwortet Jesus. Hingabe und Sinnlichkeit gehen eine elektrisierende Verbindung ein. Nur eine sehr dünne Membran trennt dieses Stück von dem Liebesduett zwischen Diana und Endymion in der ‚Jagd‘-Kantate (BWV 208, Nr. 12), die im Februar 1713 entstand. Da gibt es Augenblicke katzenhaften Scheltens (‚Nein, ach nein, du hassest mich!‘), Momente der Kapitulation und einen Freudentanz im Dreiertakt, bevor die Musik des Anfangs in gestutzter Form zurückkehrt, wohlthuender Gleichklang erzielt wird und beide Stimmen sich im Duodezimatabstand voranbewegen. Eine eingängige abschließende Phrase im *Continuo* bestätigt, dass die Vereinigung oder ‚Erquickung‘ gebühlich zum Abschluss gekommen ist.

Die trostvolle und heitere Stimmung setzt sich in dem ausgedehnten Satz in g-moll (Nr. 9) fort, wo drei der vier Solostimmen abwechselnd die Worte ‚Sei nun wieder zufrieden‘, diesmal aus Psalm 116,

in fugierten Phrasen voller Glückseligkeit gegen eine Melodie in der Tenorlinie vortragen, die offensichtlich zu den Chorälen gehört, die Bach besonders schätzte: ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘ von Georg Neumark. Erst nach einer zweiten Strophe (in Leipzig von den Ripienisten, der Oboe und vier Posaunen gestützt) stimmen die Streicher in den Choral ein, der nun zu den Sopranstimmen wechselt, deren Stimmung optimistischer ist: ‚Die folgend Zeit verändert viel / und setzt jeglichem sein Ziel‘. Eine jubelnde Tenor-Arie folgt, in welcher der Sänger mit einem abtaktigen *Azent* auf ‚verschwinde‘ der *Hemieole* des *Continuos*, die unmissverständlich ‚Kummer‘ und ‚Schmerz‘ ausdrückt, bewusst widerspricht: Bach’scher Humor, wie er schlagkräftiger nicht sein kann. Der ‚B‘-Teil enthält ein Wortspiel: ‚Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein‘.

Dieser Gedanke der ‚Verwandlung‘ – von Sorge in Freude und von Bachs bescheidenem Oboe- und Streicher-Ensemble in ein von drei Trompeten und Pauken geleitetes himmlisches Orchester – durchzieht das abschließende Tableau und hebt den Gläubigen aus seiner früheren Schwermut. Es beginnt mit dem Zitat aus der Offenbarung (5, 12–13), ‚Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig‘, das aus Händels *Messiah* so vertraut ist. (Man könnte mit Recht fragen, ob es Händel mit seinem scharfen Blick für die sog. ‚transformative Imitation‘ nicht als nützliches Paradigma für seinen berühmten Schlusschor aufgegriffen hat: Dort sind die gleichen Blöcke homophoner Deklamation und die sich steigernde Erregung zu finden, die zum elementarsten und fesselndsten Rüstzeug eines Komponisten des 18. Jahrhunderts gehören.) Dieser Schlusschor der

Superlative gipfelt in einer weiteren Permutationsfuge, die Tonart, Instrumentierung und den rhythmischen Charakter des Chores umkehrt, der Teil I beschließt; selbst wenn Bach ihn erst zu einer späteren Zeit hinzugefügt hätte, so scheint er doch ein völlig integraler Bestandteil der Anlage dieses Werkes zu sein, unerlässlich für das Gesamtgefüge. So besteht Bach im Gegensatz zu dem unverzüglichen Wechsel von c-moll zu C-dur im Finale von Beethovens Fünfter Symphonie darauf, dass wir während unserer Erlösung von den unvermeidlichen Sorgen des weltlichen Lebens die qualvolle Verzögerung erleben und in dieser Modulation hören, wie Gott uns diese durch seinen ‚Tröst‘ und seine ‚Erquickung‘ schließlich nehmen wird, bis wir ihn ‚von Angesicht zu Angesicht‘ schauen.

Bachs einzige andere Kantate für diesen Sonntag, BWV 135 **Ach Herr, mich armen Sünder**, wurde im Juni 1724 komponiert und vermutlich einstudiert, bevor er nach Gera reiste, um dort die Orgel zu prüfen, und das bedeutet, dass er das Werk eigentlich nie beaufsichtigte oder selbst aufführte. Diese kurze, kernige Bußkantate ist die vierte in seinem zweiten Leipziger Zyklus, Teil einer eindrucksvollen Folge, von BWV 7, mit einer einleitenden Fantasia, die einem Concerto für Violine ähnelt, und dem Cantus firmus im Tenor, über BWV 20, mit einer französischen Ouvertüre am Anfang und dem Cantus firmus im Sopran, bis hin zu BWV 2 der vergangenen Woche, die im alten Motettenstil anfängt und den Cantus firmus in der Altstimme hat. Diese Werke fügen sich zu einem faszinierenden und kontrastvollen Portfolio einleitender Chorfantasien.

Im ersten Tableau verflechtet Bach zwei Oboen

über einem schlichten Unisonovortrag der Melodie des Passionschorals in den hohen Streichern (bis jetzt noch keine Basslinie!), bevor auch diese sich im Flechtwerk der Oboe verfangen. Dann setzen die Bässe ein, Cello, Bass, Fagott und Bassposaune spielen das Thema in diminuerter Form. All das fügt sich zu einem langsamen, ritualhaften Porträt eines büßenden, Gnade suchenden Sünders zusammen und ist sehr bewegend, vor allem dort, wo Bach den Schmerz durch eine Folge selbstbeachtigender erster Umkehrungen übersteigert: ‚Mein Sünd, mein Sünd, mein Sünd...‘.

Diese Stimmung bleibt im Tenor-Rezitativ (Nr. 2) erhalten, wo der ‚Arzt der Seelen‘ angefleht wird, den kranken und schwachen Sünder zu heilen. Trost liefert die Tenor-Arie mit zwei Oboen, indem sie schildert, wie im Tod ‚alles stille... stille... stille‘ ist. Ein Alt-Rezitativ beginnt *adagio*, wie eine Arie, ‚Ich bin von Seufzen müde‘, und fährt fort: ‚mein Geist hat weder Kraft noch Macht, weil ich die ganze Nacht ... in großem Schweiß und Tränen liege. Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauern alt‘ – Worte, die mich im Hinblick auf unser gegenwärtiges Finanzproblem besonders schmerzlich berührten. Und ich konnte mich mit der wunderbar trotzigen Bass-Arie identifizieren, wo sich die ersten Violinen gerieren wie virtuose Sturmschwalben: ‚Weicht, all ihr Übeltäter!‘. Das ist herrlich zornige Musik, und man kann sich vorstellen, wie Bach gegen schändliche Bösewichte wütete (von denen ihm in seinem Berufsleben genug begegneten). Er schließt mit einem erhebenden ‚Ehr sei ins Himmels Throne‘ zu demselben Passionschoral von Cyriacus Schneegaß (1597), mit dem er begann.

Da für diesen Sonntag nur zwei Kantaten vor-
handen sind, konnten wir noch Bachs ‚Tripelkonzert‘
BWV 1044 in unser Programm aufnehmen, ein Werk,
das trotz seiner oberflächlichen Ähnlichkeit (wenig-
stens in der Besetzung) mit dem Brandenburgischen
Konzert Nr. 5 zu einem anderen stilistischen Umfeld
zu gehören scheint als Bachs übrigen Konzerte –
dem Konzertstil seiner ältesten Söhne in der Tat sehr
viel näher. Der Bach-Forscher Peter Wollny kam zu
Hilfe, indem er zeigte, in welcher Weise die vorhande-
nen Quellen (Kopien, die von zwei Bach-Schülern,
Agricola und Müthel, angefertigt wurden), die Rolle
der Flöte und Violine des Concertinos als Vermittler
zwischen dem solistischen Cembalo und den Ripien-
streichern sowie die bisher beispiellose Verwendung
von Doppelgriffen und Pizzicati den Schluss nahe-
legen, dass Bach auf diese Weise versuchte, dem
Berliner Orchesterstil der 1740er Jahre nachzueifern.
Wollny folgert daraus, dass die geschickten
Adaptionen von BWV 894 Präludium und Fuge in
a-moll für Cembalo solo als Ecksätze und die
Orgelsonate in d-moll BWV 527 als Mittelsatz sehr
wahrscheinlich entweder 1740 oder 1747 anlässlich
eines seiner Besuche am Berliner Hof (wo Carl Philipp
Emanuel angestellt war) entstanden sind. Zweifel,
ob Bach die Transkription dieses Konzertes selbst
anfertigte (oder sie nur beaufsichtigte) sind für den
mittleren Satz kaum berechtigt: Die Weise, in der er
ihn für vier Stimmen erweiterte, ist ein Paradebeispiel
dafür, wie Bach, laut Carl Philipp Emanuel spontanen
Eingebungen folgend, Trios zu vollständigen Quartet-
ten von sehr viel komplexerer Struktur umarbeitete.
Bevor die vierte Stimme zur Flöte wechselt, wird sie
von der Violine vorgetragen – eine begleitende

Pizzicatofigur hat die Aufgabe, die gezupften Töne
des Cembalos zu imitieren.

Die evangelisch-reformierte Fraumünster-Kirche
in Zürich wurde 1250 vollendet und dürfte eine der
ökumenischsten Kirchen überhaupt gewesen sein:
Das Kloster war ein Benediktinerinnenstift für Frauen
des süddeutschen Hochadels, bis die letzte Äbtissin
1524 zum Protestantismus übertrat, die Kirche diente
veltinischen und hugenottischen Flüchtlingen als
Gotteshaus, wurde von der russisch-orthodoxen
Kirche genutzt und danach wieder von den Katholi-
ken. Obwohl Ulrich Zwingli, der die Reformation in
Zürich leitete, selbst sehr musikalisch war und sich für
Musik begeisterte, verbannte er sie vollständig aus
dem Gottesdienst, da sie dazu angetan sei, die Sinne
zu verführen. Calvins Verachtung ‚lasterhafter Lieder‘
beschränkte in ähnlicher Weise den Kirchengesang
auf den monophonen Genfer Psalter (1543), denn
alles Übrige sei ‚das Instrument der Ausschweifung
und sonstiger Schändlichkeit... denn kaum etwas auf
der Welt hat mehr Macht, die Moral der Menschen
zu verkehren oder zu beugen... [denn in ihr ist] ein
Geheimnis und eine fast unglaubliche Kraft, unsere
Herzen in diese oder jene Richtung zu bewegen‘.
Paradoxerweise und unbeabsichtigt ist das aus
jener Zeit eine der scharfsinnigsten und positivsten
Äußerungen über die Musik.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch

For the Second Sunday after Trinity

CD 1

Epistle 1 John 3:13-18

Gospel Luke 14:16-24

BWV 2

Ach Gott, vom Himmel sieh darein (1724)

1 1. Coro (Choral)

Ach Gott, vom Himmel sieh darein
und lass dich's doch erbarmen!
Wie wenig sind der Heil'gen dein,
verlassen sind wir Armen;
dein Wort man nicht lässt haben wahr,
der Glaub ist auch verloschen gar
bei allen Menschenkindern.

2 2. Recitativo: Tenor

Sie lehren eitel falsche List,
was wider Gott und seine Wahrheit ist;
und was der eigen Witz erdenket
– O Jammer! der die Kirche schmerzlich kränket –,
das muss anstatt der Bibel stehn.

BWV 2

Ah God, look down from Heaven

1. Chorus (Chorale)

Ah God, look down from Heaven
and grant us yet Thy mercy!
How few in number are Thy saints,
we wretches are forsaken;
Thy Word is not acknowledged,
faith is also now quite dead
among all human kind.

2. Recitativo

They teach vain and false deceit,
which is opposed to God and His Truth;
and what their own minds invent
– O affliction that vexes sore the church –
must usurp the Bible's place.

Der eine wählet dies, der andre das,
die törichte Vernunft ist ihr Kompass;
sie gleichen denen Totengräbern
die, ob sie zwar von außen schön,
nur Stank und Moder in sich fassen
und lauter Unflat sehen lassen.

3 3. Aria: Alt

Tilg, o Gott, die Lehren,
so dein Wort verkehren!
Wehre doch der Ketzerei
und allen Rottengeistern;
denn sie sprechen ohne Scheu:
Trotz dem, der uns will meistern!

4 4. Recitativo: Bass

Die Armen sind verstört,
ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen
bei soviel Kreuz und Not,
wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,
dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.
Darum spricht Gott: Ich muss ihr Helfer sein!
Ich hab ihr Flehn erhört,
der Hilfe Morgenrot,
der reinen Wahrheit heller Sonnenschein
soll sie mit neuer Kraft,
die Trost und Leben schafft,
erquickern und erfreun.
Ich will mich ihrer Not erbarmen,
mein heilsam Wort soll sein die Kraft der Armen.

One man chooses this, another that,
foolish reason is their compass;
they are like unto whited sepulchres,
which indeed appear outwardly beautiful,
but are within full of dead men's bones and stench
and all uncleanness.

3. Aria

Destroy, O God, the doctrines
which pervert Thy Word!
Repress heresy
and all barbarous minds;
for they say without fear:
defy Him who would be our master!

4. Recitative

The poor are troubled,
their sighs, their anxious lamenting
at such affliction and distress,
through which the foe torments pious souls,
reaches the gracious ear of God Almighty.
Therefore God speaks: I must be their Helper!
I have heard their imploring –
the dawn of help,
the bright sunshine of pure truth,
shall with new-found strength,
that harbinger of comfort and life,
revive and gladden them.
I shall take pity on their plight,
my healing Word shall give strength to the poor.

5 5. Aria: Tenor

Durchs Feuer wird das Silber rein,
durchs Kreuz das Wort bewährt erfunden.
Drum soll ein Christ zu allen Stunden
im Kreuz und Not geduldig sein.

6 6. Choral

Das wollst du, Gott, bewahren rein
für diesem arg'n Geschlechte;
und lass uns dir befohlen sein,
dass sich's in uns nicht flechte.
Der gottlos Hauf sich umher findt,
wo solche lose Leute sind
in deinem Volk erhaben.

Text: Martin Luther, after Psalm 12 (1, 6); anon. (2-5)

BWV 10

Meine Seel erhebt den Herren (1724)

(For the Visitation of the Blessed Virgin Mary)

7 1. Coro (Choral)

Meine Seel erhebt den Herren, und mein Geist freuet
sich Gottes, meines Heilandes; denn er hat seine
elende Magd angesehen. Siehe, von nun an werden
mich selig preisen alle Kindeskind.

5. Aria

Silver is purified through fire,
the Word proved true through the Cross.
Therefore should a Christian always
bear with patience affliction and distress.

6. Chorale

That wouldst Thou, God, preserve untainted
from this wicked race;
and let us be commended unto Thee,
lest this evil tangle with us.
The godless are always to be found
wherever such wanton folk are
exalted among Thy people.

BWV 10

My soul doth magnify the Lord

1. Chorus (Chorale)

My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath
rejoiced in God my Saviour. For He hath regarded
the low estate of His handmaiden: for behold, from
henceforth all generations shall call me blessed.

8 2. Aria: Sopran

Herr, der du stark und mächtig bist,
Gott, dessen Name heilig ist,
wie wunderbar sind deine Werke!

Du siehest mich Elenden an,
du hast an mir so viel getan,
dass ich nicht alles zähl und merke.

9 3. Recitativo: Tenor

Des Höchsten Güt und Treu
wird alle Morgen neu
und währet immer für und für
bei denen, die allhier
auf seine Hilfe schau
und ihm in wahrer Furcht vertraun.
Hingegen übt er auch Gewalt
mit seinem Arm
an denen, welche weder kalt
noch warm
im Glauben und im Lieben sein;
die nacket, bloß und blind,
die voller Stolz und Hoffart sind,
will seine Hand wie Spreu zerstreun.

10 4. Aria: Bass

Gewaltige stößt Gott vom Stuhl
hinunter in den Schwefelpfuhl;
die Niedern pflegt Gott zu erhöhen,
dass sie wie Stern am Himmel stehen.
Die Reichen lässt Gott bloß und leer,
die Hungrigen füllt er mit Gaben,
dass sie auf seinem Gnadenmeer
stets Reichtum und die Fülle haben.

2. Aria

Lord, who art strong and mighty,
God, whose name is holy,
how wonderful are Thy works!

Thou lookest on me, a poor wretch,
thou hast done so much for me,
that I can neither count nor note it all.

3. Recitative

The Almighty's goodness and faithfulness
are new every morning
and endure forever
among those, who here on earth
look to Him for help
and trust Him with true fear.
But He wields great strength
with His arm
against those who are neither cold
nor hot
in faith and love;
those who are naked, destitute and blind,
and full of pride and arrogance,
will be scattered by His hand like chaff.

4. Aria

God casts the mighty from His seat
down into the sulphurous pit;
God is wont to exalt the humble and meek,
so that they shine like stars in heaven.
God leaves the rich both empty and destitute,
but the hungry He showers with gifts,
that they upon His sea of grace
have wealth and abundance ever more.

11 5. Duetto con Choral: Alt, Tenor

Er denket der Barmherzigkeit
und hilft seinem Diener Israel auf.

12 6. Recitativo: Tenor

Was Gott den Vätern alter Zeiten
geredet und verheißen hat,
erfüllt er auch im Werk und in der Tat.
Was Gott dem Abraham,
als er zu ihm in seine Hütten kam,
versprochen und geschworen,
ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen.
Sein Same musste sich so sehr
wie Sand am Meer
und Stern am Firmament ausbreiten,
der Heiland ward geboren,
das ew'ge Wort ließ sich im Fleische sehen,
das menschliche Geschlecht von Tod
und allem Bösen
und von des Satans Sklaverei
aus lauter Liebe zu erlösen;
drum bleibt's darbei,
dass Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.

13 7. Choral

Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geiste,
wie es war im Anfang, jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Text: Luke 1:46-48 (1); Luke 1:54 (5); anon. (2-4, 6)

5. Duet with instrumental chorale

He hath holpen His servant Israel,
in remembrance of His mercy.

6. Recitative

That which God has spoken and promised
to the ancient fathers
is fulfilled in His works and deeds.
That which God
promised and swore to Abraham,
when He came to him in his tent,
was accomplished in its season.
His seed had to be strewn so far abroad
like sand by the sea
and stars in the firmament;
the Saviour was born,
the eternal Word was made flesh,
that the human race might be redeemed
from death and all evil
and Satan's bondage,
through purest love;
thus it remains
that God's Word is full of grace and truth.

7. Chorale

Laud and praise to God, the Father, the Son
and the Holy Ghost;
as it was in the beginning, is now and ever shall be,
world without end. Amen.

Heinrich Schütz

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

14 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
und die Feste verkündiget seiner Hände Werk.
Ein Tag sagt's dem andern,
und eine Nacht tut's kund der andern.
Es ist keine Sprache noch Rede,
da man nicht ihre Stimme höre.
Ihre Schnur gehet aus in alle Lande
und ihre Rede an der Welt Ende.
Er hat der Sonne eine Hütte in derselben gemacht,
und dieselbige gehet heraus
wie ein Bräutigam aus seiner Kammer
und freuet sich, wie ein Held zu laufen den Weg.
Sie gehet auf an einem Ende des Himmels
und läuft um bis wieder an dasselbige Ende,
und bleibt nichts für ihrer Hitz' verborgen.
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
und die Feste verkündiget seiner Hände Werk.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem Heiligen Geiste,
wie es war im Anfang, jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Text: Psalm 19:1-6

Heinrich Schütz

The heavens declare the glory of God

The heavens declare the glory of God;
and the firmament showeth his handiwork.
Day unto day uttereth speech,
and night unto night showeth knowledge.
There is no speech nor language,
where their voice is not heard.
Their line is gone out through all the earth,
and their words to the end of the world.
In them hath he set a tabernacle for the sun,
which is as a bridegroom
coming out of his chamber,
and rejoiceth as a strong man to run a race.
His going forth is from the end of the heaven,
and his circuit unto the ends of it:
and there is nothing hid from the heat thereof.
The heavens declare the glory of God;
and the firmament showeth his handiwork.

Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost,
as it was in the beginning, is now and ever shall be,
world without end. Amen.

I. Teil

15 1. Coro

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und die Feste verkündiget seiner Hände Werk.
Es ist keine Sprache noch Rede,
da man nicht ihre Stimme höre.

16 2. Recitativo: Tenor

So lässt sich Gott nicht unbezeuget!
Natur und Gnade redt alle Menschen an:
Dies alles hat ja Gott getan,
dass sich die Himmel regen
und Geist und Körper sich bewegen.
Gott selbst hat sich zu euch geneiget
und ruft durch Boten ohne Zahl:
Auf, kommt zu meinem Liebesmahl!

17 3. Aria: Sopran

Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,
eilt zu seinem Gnadenthron!
Aller Dinge Grund und Ende
ist sein eingeborner Sohn:
Dass sich alles zu ihm wende.

18 4. Recitativo: Bass

Wer aber hört,
da sich der größte Haufen
zu andern Göttern kehrt?
Der älteste Götze eigener Lust
beherrscht der Menschen Brust.

Part I

1. Chorus

The heavens declare the glory of God;
and the firmament showeth his handiwork.
There is no speech nor language,
where their voice is not heard.

2. Recitative

Thus God does not fail to manifest Himself!
Nature and grace speak to all men:
all this was truly the work of God,
so that the heavens stir
and soul and body are kept in motion.
God has inclined Himself to you
and calls through messengers without number:
rise up, come to my feast of love!

3. Aria

Hearken, ye peoples, to the voice of God,
hasten to His throne of grace!
The beginning and end of all things
is His only begotten son:
may all men turn to Him.

4. Recitative

Who, though, gives heed,
when the greatest number
turn to other gods?
It is the oldest idol that they lust after
which controls the human breast.

Die Weisen brüten Torheit aus,
und Belial sitzt wohl in Gottes Haus,
weil auch die Christen selbst von Christo laufen.

19 5. Aria: Bass

Fahr hin, abgöttische Zunft!
Sollt sich die Welt gleich verkehren,
will ich doch Christum verehren,
er ist das Licht der Vernunft.

20 6. Recitativo: Alt

Du hast uns, Herr, von allen Straßen
zu dir geruft,
als wir im Finsternis der Heiden saßen,
und, wie das Licht die Luft
belebet und erquickt,
uns auch erleuchtet und belebet,
ja mit dir selbst gespeiset und getränkt
und deinen Geist geschenkt,
der stets in unserm Geiste schwebet.
Drum sei dir dies Gebet demütigst zugeschickt:

21 7. Choral

Es woll uns Gott genädig sein
und seinen Segen geben;
sein Antlitz uns mit hellem Schein
erleucht zum ew'gen Leben,
dass wir erkennen seine Werk
und was ihm lieb auf Erden
und Jesus Christus' Heil und Stärk
bekannt den Heiden werden
und sie zu Gott bekehren!

Wise men think up folly, and Belial
has ensconced himself in the house of God,
because even Christians run from Christ.

5. Aria

Begone, idolatrous tribe!
Though all the world turn topsy-turvy,
I shall still worship Christ;
He is the light of reason.

6. Recitativo

From all the highways, Lord,
Thou hast summoned us,
when we sat in pagan darkness,
and as light
quickeneth the air
Thou hast illumined and quickened us,
yea, nourished and refreshed us with Thyself,
and given us Thy spirit,
which dwells at all times in our soul.
May this prayer, therefore, be most humbly
offered Thee:

7. Chorale

May God be merciful unto us
and bless us;
and cause His face to shine upon us
for eternal life,
that we may see his handiwork
and what pleases Him on earth;
and may the healing strength of Jesus Christ
become known to the heathen,
and convert them all to God!

II. Teil

22 8. Sinfonia

23 9. Recitativo: Bass

Gott segne noch die treue Schar,
damit sie seine Ehre
durch Glauben, Liebe, Heiligkeit
erweise und vermehre.
Sie ist der Himmel auf der Erden
und muss durch steten Streit
mit Hass und mit Gefahr
in dieser Welt gereinigt werden.

24 10. Aria: Tenor

Hasse nur, hasse mich recht,
feindlich's Geschlecht!
Christum gläubig zu umfassen,
will ich alle Freude lassen.

25 11. Recitativo: Alt

Ich fühle schon im Geist,
wie Christus mir
der Liebe Süßigkeit erweist
und mich mit Manna speist,
damit sich unter uns allhier
die brüderliche Treue
stets stärke und verneue.

26 12. Aria: Alt

Liebt, ihr Christen, in der Tat!
Jesus stirbet für die Brüder,
und sie sterben für sich wieder,
weil er sich verbunden hat.

Part II

8. Sinfonia

9. Recitative

May God bless the faithful throng,
that they may make manifest
and increase His honour
by their faith, love and holiness.
The faithful are heaven on earth
and must be purified
through constant strife
with hatred and danger.

10. Aria

Hate me then, hate me with all your might,
O hostile race!
To embrace Christ with my faith
I shall relinquish all pleasure.

11. Recitative

I feel already in my soul
how Christ
shows me his loving kindness
and feeds me with manna,
so that amongst us here on earth
brotherly devotion
may be strengthened and renewed.

12. Aria

Love, O Christians, in your deeds!
Jesus dies for His brothers,
and they die for each other,
for He has joined them together.

27 13. Recitativo: Tenor

So soll die Christenheit
die Liebe Gottes preisen
und sie an sich erweisen:
Bis in die Ewigkeit
die Himmel frommer Seelen
Gott und sein Lob erzählen.

28 14. Choral

Es danke, Gott, und lobe dich
das Volk in guten Taten;
das Land bringt Frucht und bessert sich,
dein Wort ist wohlgeraten.
Uns segne Vater und der Sohn,
uns segne Gott, der Heil'ge Geist,
dem alle Welt die Ehre tu,
für ihm sich fürchte allermeist
und sprech von Herzen: Amen.

*Text: Psalm 19:1, 3 (1); Martin Luther (7, 14);
anon. (2-6, 8-13)*

13. Recitative

Thus should all Christians
praise the love of God
and apply it to themselves:
praise till the end of time,
the heavens' faithful souls
and God.

14. Chorale

May the people thank and praise Thee, O God,
through their good deeds;
the land bears fruit and mends its ways,
Thy Word has prospered well.
May the Father and the Son bless us,
may God and the Holy Ghost bless us,
whom all the world glorifies
and holds in greatest awe,
and says sincerely: Amen.

For the Third Sunday after Trinity

CD 2

Epistle 1 Peter 5:6-11

Gospel Luke 15:1-10

BWV 21

Ich hatte viel Bekümmernis (1723)

I. Teil

1 1. Sinfonia

2 2. Coro

Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen;
aber deine Tröstungen erquickten meine Seele.

3 3. Aria: Sopran

Seufzer, Tränen, Kummer, Not,
ängstlich's Sehnen, Furcht und Tod
nagen mein beklemmtes Herz,
ich empfinde Jammer, Schmerz.

BWV 21

My heart was deeply troubled

Part I

1. Sinfonia

2. Chorus

My heart was deeply troubled;
but Thy comforting words revive my spirit.

3. Aria

Sighing, weeping, sorrow, care,
anxious yearning, fear and death
gnaw at my oppressed heart,
I feel affliction and pain.

4 4. Recitativo: Sopran

Wie hast du dich, mein Gott,
in meiner Not,
in meiner Furcht und Zagen
denn ganz von mir gewandt?
Ach! Kennst du nicht dein Kind?
Ach! Hörst du nicht das Klagen
von denen, die dir sind
mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust
und bist mir grausam worden;
ich suche dich an allen Orten,
ich ruf und schrei dir nach –
allein mein Weh und Ach!
scheint itzt, als sei es dir ganz unbewusst.

5 5. Aria: Tenor

Bäche von gesalznen Zähren,
Fluten rauschen stets einher.
 Sturm und Wellen mich versehren,
 und dies trübsalsvolle Meer
 will mir Geist und Leben schwächen,
 Mast und Anker wollen brechen,
 hier versink ich in den Grund,
 dort seh in der Hölle Schlund.

6 6. Coro

Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so
unruhig in mir? Harre auf Gott; denn ich werde ihm
noch danken, dass er meines Angesichtes Hilfe
und mein Gott ist.

4. Recitative

Why hast thou, my God,
in my distress,
in my fear and trembling
thus quite forsaken me?
Ah, dost Thou not know Thy child?
Dost Thou not hear the wailing
of those who are bound to Thee
in faith and truth?
Thou wast my delight
but have now become cruel;
I seek Thee everywhere,
I call and cry to Thee, –
but my grief and woe
seem now quite unknown to Thee.

5. Aria

Streams of salt tears,
floods are flowing ever on.
 Storms and waves are wounding me,
 and this sorrow-laden sea
 would seek to drain my life and spirit.
 Mast and anchor are about to break;
 here I sink into the depths,
 there look into the jaws of Hell.

6. Chorus

Why art thou troubled, my spirit, and so unquiet within
me? Wait upon God, for I shall yet give Him thanks.
He is the help of my countenance and is my God.

II. Teil

7 7. Recitativo: Sopran, Bass

Seele, Jesus

Ach Jesu, meine Ruh,
mein Licht, wo bleibest du?

O Seele sieh! Ich bin bei dir.

Bei mir?

Hier ist ja lauter Nacht.

Ich bin dein treuer Freund,
der auch im Dunkeln wacht,
wo lauter Schalken seind.

Brich doch mit deinem Glanz und Licht des Trostes ein.

Die Stunde kömmet schon,
da deines Kampfes Kron
dir wird ein süßes Labsal sein.

8 8. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Seele, Jesus

Komm, mein Jesu, und erquicke

Ja, ich komme und erquicke
und erfreu mit deinem Blicke

dich mit meinem Gnadenblicke,
diese Seele die soll sterben
deine Seele die soll leben
und nicht leben

und nicht sterben
und in ihrer Unglückshöhle
hier aus dieser Wundenhöhle
ganz verderben.

Sollst du erben

Ich muss stets in Kummer schweben,
Heil durch diesen Saft der Reben.

Part II

7. Recitative

Soul, Jesus

Ah, Jesus, my repose,
my light, where are Thou?

Behold, O soul! I am with you.

With me?

Here is naught but night.

I am your faithful friend,
who even watches over you at night,
when naught but fiends are found.

Comfort me with Thy radiance and light.

The hour draws nigh
when your struggle shall be crowned
with sweet refreshment.

8. Aria (Duet)

Soul, Jesus

Come, my Jesus, and refresh

Yes, I come and refresh
and delight with Thy gaze

you with my gaze of grace.
this soul, which shall die
Your soul shall live
and not live
and not die;

and in its deep misfortune
here from deep wounds
shall perish quite.

you shall inherit

I am doomed to live in grief,
salvation through the juice of this vine.

ja, ach ja, ich bin verloren!
Nein, ach nein, du bist erkoren!
Nein, ach nein, du hassest mich!
Ja, ach ja, ich liebe dich!
Ach, Jesu, durchsüße mir Seele und Herze!
Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde,
du Schmerze!

Komm, mein Jesus, und erquicke
Ja, ich komme und erquicke
mich mit deinem Gnadenblicke!
dich mit meinem Gnadenblicke.

9. Coro con Choral

Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,
denn der Herr tut dir Guts.

Was helfen uns die schweren Sorgen,
was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, dass wir alle Morgen
beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
dass du von Gott verlassen seist
und dass Gott, der im Schoße sitze,
der sich mit stetem Glücke speist.
Die folgend Zeit verändert viel
und setzet jeglichem sein Ziel.

yes, ah yes, I am lost!
No, ah no, you have been chosen!
No, ah no, Thou hatest me!
Yes, ah yes, I love you.
Ah Jesus, sweeten my soul and heart!
Give way, O sorrows, vanish, O pain!

Come, my Jesus, and refresh
Yes, I come and refresh
me with Thy gaze of grace
you with my gaze of grace.

9. Chorus with Chorale

Be content now, my spirit;
the Lord comforts you.

What use to us are these heavy sorrows,
what use is all this grief and woe?
What use, that we each morning
bewail our hardship?
We only increase our cross and pain
through our unhappiness.

Think not, in the heat of your ordeal,
that God has forsaken you,
and that he dwells in God's bosom
who feeds on constant happiness.
The future will transform much
and set an end for all of us.

10 10. Aria: Tenor

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,
 entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!
 Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein,
 es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein!
 Es brennet und flammet die reineste Kerze
 der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
 weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

11 11. Coro

Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen
 Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre
 und Preis und Lob.
 Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm Gott
 von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, alleluja!

*Text: ? Salomo Franck (3-5, 7-8, 10); Psalm 94:19 (2);
 Psalm 42:5 (6); Psalm 116:7/Georg Neumark (9);
 Revelation 5:12-13 (11)*

BWV 135

Ach Herr, mich armen Sünder (1724)

12 1. Coro (Choral)

Ach Herr, mich armen Sünder
 straf nicht in deinem Zorn,
 dein ernsten Grimm doch linder,
 sonst ist's mit mir verlor'n.
 Ach Herr, wollst mir vergeben
 mein Sünd und gnädig sein,
 dass ich mag ewig leben,
 entfliehn der Höllenpein.

10. Aria

Rejoice, my soul, rejoice, my heart,
 give way, sorrows; vanish, pain!
 Transform yourself, tears, into pure wine,
 my moaning shall turn to cries of joy!
 The purest candle of love and comfort
 burns and flames in my soul and heart,
 for Jesus consoles me with heavenly joy.

11. Chorus

Worthy is the lamb that was slain to receive power
 and riches and wisdom and strength and honour
 and glory and blessing.
 Blessing and honour and glory and power be to
 our God for ever and ever. Amen, alleluia!

BWV 135

O Lord, do not punish a poor sinner

1. Chorus (Chorale)

O Lord, do not punish a poor sinner
 in Thine anger;
 moderate Thy fearful rage,
 otherwise I am undone.
 Ah, Lord, kindly forgive
 my sins and show mercy,
 that I may live eternally
 and escape the torments of Hell.

13 2. Recitativo: Tenor

Ach heile mich, du Arzt der Seelen,
ich bin sehr krank und schwach;
man möchte die Gebeine zählen,
so jämmerlich hat mich mein Ungemach,
mein Kreuz und Leiden zugericht;
das Angesicht
ist ganz von Tränen aufgeschwollen,
die, schnellen Fluten gleich,
von Wangen abwärts rollen.
Der Seele ist vor Schrecken angst und bange;
ach, du Herr, wie so lange?

14 3. Aria: Tenor

Tröste mir, Jesu, mein Gemüte,
sonst versink ich in den Tod,
hilf mir, hilf mir durch deine Güte
aus der großen Seelennot!
Denn im Tod ist alles stille,
da gedenkt man deiner nicht.
Liebster Jesu, ist's dein Wille,
so erfreu mein Angesicht!

15 4. Recitativo: Alt

Ich bin von Seufzen müde,
mein Geist hat weder Kraft noch Macht,
weil ich die ganze Nacht
oft ohne Seelenruh und Friede
in großem Schweiß und Tränen liege.
Ich gräme mich fast tot und bin von Trauern alt,
denn meine Angst ist mannigfalt.

2. Recitative

Ah, heal me, Thou physician of souls,
I am very sick and weak;
one could count all my bones,
so grievously has my hardship,
my cross and suffering treated me;
my face
is all swollen with tears
which, like torrents,
roll down my cheeks.
My soul is torn with fear and terror;
ah, my Lord, why art Thou so long in coming?

3. Aria

Bring comfort, Jesus, to my spirit,
or I shall founder and die,
help me, help me, through Thy goodness,
to conquer my soul's great distress!
For in death all is silence,
and there is no remembrance of Thee.
Dearest Jesus, if it be Thy will,
fill my countenance with joy!

4. Recitative

I am weary with sighing,
my spirit has neither strength nor power,
for all night long,
often without inward peace,
I lie bathed in sweat and tears.
I almost die with worry, and sorrow has aged me,
for my fear is manifold.

16 5. Aria: Bass

Weicht, all ihr Übeltäter,
mein Jesus tröstet mich!

Er lässt nach Tränen und nach Weinen
die Freudensonne wieder scheinen;
das Trübsalswetter ändert sich,
die Feinde müssen plötzlich fallen
und ihre Pfeile rückwärts prallen.

17 6. Choral

Ehr sei ins Himmels Throne
mit hohem Ruhm und Preis
dem Vater und dem Sohne
und auch zu gleicher Weis
dem Heil'gen Geist mit Ehren
in alle Ewigkeit,
der woll uns all'n bescheren
die ew'ge Seligkeit.

Text: Cyriakus Schneegaß (1, 6); anon. (2-5)

5. Aria

Begone, all you evildoers,
my Jesus comforts me!

After tears and after weeping
He makes the sun of joy to shine again;
this gloomy weather changes now,
suddenly our enemies must fall
and their arrows recoil against them.

6. Chorale

Glory be to the throne of Heaven
with all laud and praise,
to God the Father and the Son
and in like wise
to the Holy Ghost
in all eternity;
and may He grant us all
everlasting happiness.

*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*

BWV 1044

Concerto for flute, violin and harpsichord

18 1. Allegro

19 2. Adagio ma non tanto e dolce

20 3. Alla breve

Michael Harrison *trumpet*

'Before taking part in the Cantata Pilgrimage I'd always had difficulty 'getting' the cantatas: I'd always felt they were quite impenetrable and arcane. As the year progressed and I became more immersed in the musical and spiritual language of each work, I had the feeling that I was experiencing the aural equivalent of a 'Magic Eye' picture. Slowly, as I allowed myself to be taken over by these pieces, I began to appreciate their unique message. I think my road-to-Damascus moment came about halfway through the project, in the concert in Iona on 28 July, the anniversary of Bach's death. It was during the performance of Cantata 131, *Aus der Tiefen*: I became aware that tears were dripping from my chin onto my concert clothes. It was a personal epiphany and from that moment I felt I had cracked the code of understanding these amazing pieces.

I believe the key was to let myself be enveloped by their spiritual world. The cantatas are such an expression of faith and one cannot but be impressed by their total sincerity. It is obvious that Bach himself truly believed in the words that he was setting to music and I feel that it is in the intimate idiom of the cantatas, rather than in the grandiose showpiece works like the B minor Mass, that we hear Bach proclaiming his own faith. I also found that some of the places where we performed had a special spiritual resonance: Iona, Santiago de Compostela, Mühlhausen, where Bach worked for a year early in his career, Long Melford and of course the Thomas-kirche in Leipzig, for which most of the cantatas were written. For me the year was a real spiritual journey as well as a musical and geographical one. Since then,

as the recordings have been issued, I've tried to listen to the cantatas liturgically, each one on the Sunday for which it was written. This is life-enhancing music.

From a purely trumpet-playing perspective, the pilgrimage was also the most exciting project I'd ever been involved with. Quite simply, Bach wrote better for the instrument than any composer before or since and his music presents the player with the greatest challenges and brings the greatest rewards. However, we don't often get the opportunity to play the cantatas: they don't seem to hold much attraction for concert promoters. The most frequently performed works involving the trumpet are the B minor Mass, the Magnificat, the Christmas Oratorio and the Third and Fourth Orchestral Suites, but these represent only the tip of the iceberg: in the cantatas Bach takes the trumpet player to the limit of his range, technique and endurance. Especially memorable were the performances of the cantatas for two of the great feast days of the church calendar, Whit Sunday and the feast of St Michael and All Angels. In these works Bach writes celebratory music of the utmost exuberance and virtuosity.'

CD1 Paris

The Monteverdi Choir

Sopranos

Donna Deam
Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Angharad Gruffydd Jones
Elin Manahan Thomas
Belinda Yates

Altos

Charles Humphries
Robin Tyson
Frances Bourne
William Missin

Tenors

Vernon Kirk
Nicolas Robertson
Gerard O'Beirne
Rory O'Connor

Basses

Julian Clarkson
Robert Macdonald
Jonathan Brown
Alex Ashworth

The English Baroque Soloists

First Violins

Alison Bury
Penelope Spencer
Nicolette Moonen
Debbie Diamond
Jane Gillie

Second Violins

Roy Mowatt
Andrew Roberts
Catherine Ford
Desmond Heath

Violas

Jane Rogers
Emma Alter
Stephanie Heichelheim

Viola da gamba

Sarah Cunningham

Cellos

Richte van der Meer
Catherine Rimer

Double Bass

Valerie Botwright

Oboes

Susanne Regel
James Eastaway

Bassoon

Philip Turbett

Trumpet

Gabriele Cassone

Cornetto

Michael Harrison

Sackbuts

Adam Woolf *alto*
Abigail Newman *tenor*
Adrian France *bass*

Harpsichord

Silas John Standage

Organ

Ian Watson

CD2 Zürich

The Monteverdi Choir

Sopranos

Donna Deam
Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Angharad Gruffydd Jones
Elin Manahan Thomas
Belinda Yates

Altos

Charles Humphries
Robin Tyson
Frances Bourne
William Missin

Tenors

Vernon Kirk
Nicolas Robertson
Gerard O'Beirne
Rory O'Connor

Basses

Julian Clarkson
Robert Macdonald
Jonathan Brown
Alex Ashworth

The English Baroque Soloists

First Violins

Maya Homburger
Lucy Howard
Sarah Bealby-Wright
Roy Mowatt
Andrew Roberts

Second Violins

Adrian Butterfield
Peter Lissauer
Alison Townley
Hildburg Williams

Violas

Annette Isserlis
Colin Kitching
Penelope Veryard

Cellos

Ruth Alford
Catherine Rimer

Double Bass

Barry Guy

Flute

Rachel Beckett

Oboes

Katherina Arfken
Mark Baigent

Bassoon

Philip Turbett

Trumpets

Neil Brough
Robert Vanryne
Paul Sharp

Cornetto

Paul Sharp

Bass Sackbut

Thomas Nidecker

Timpani

David Corkhill

Harpsichord

Malcolm Proud

Organ

Ian Watson

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 Pensoenfonds
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.

Recorded live in the Basilique Saint-Denis, Paris, on 2 & 3 July 2000, and the Fraumünster, Zürich, on 8 & 9 July 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineers: Jean-Marie Geijsen (CD1), Erdo Groot (CD2) (Polyhymnia International BV)
Recording engineers: Matthijs Ruijter (Polyhymnia), Rob Aarden (Eurosound) (CD1), Roger de Schot (Polyhymnia), Taco van der Werf (Eurosound) (CD2)
Tape editor: Roger de Schot
Edition by Reinhold Kubik published by Breitkopf & Härtel bww 1044 published by Breitkopf & Härtel; Schütz swv 386 published by Bärenreiter
Series executive producer: Isabella de Sabata

Series design: Untitled
Photo p.6: Steve Forrest
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2010 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2010 Monteverdi Productions Ltd
Level 9, 25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA

Soli Deo Gloria