

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 64:55 For the Twentieth Sunday after Trinity

1-6 16:08 Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe BWV 162
7-12 25:42 Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49
13-19 22:48 Schmücke dich, o liebe Seele BWV 180

Magdalena Kožená *soprano*, Sara Mingardo *alto*
Christoph Genz *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Cattedrale di San Lorenzo, Genova, 4 November 2000

The Monteverdi Choir
Sopranos
Suzanne Flowers
Susan Hamilton
Lucinda Houghton
Gillian Keith
Joanne Lunn
Emma Preston-Dunlop

Altos
Simon Baker
Frances Bourne
Mark Chambers
William Towers

Tenors
Gerard O'Beirne
Rory O'Connor
Nicolas Robertson

Basses
Geoffrey Davidson
Christopher Foster
Charles Pott

The English
Baroque Soloists

First Violins
Alison Bury
Kati Debretzeni
Catherine Martin
Debbie Diamond
Desmond Heath

Second Violins
Lucy Howard
Matthew Truscott
Deirdre Ward
Stephen Jones

Violas
Katherine McGillivray
Jane Rogers
Emma Alter

Cellos
David Watkin
Marilyn Sansom

Double Bass
Valerie Botwright

Flutes/Recorders
Rachel Beckett
Marion Scott

Oboes
Xenia Löffler
Mark Baigent

Bassoon
Noel Rainbird

Alto Sackbut
Adam Woolf

Harpichord
Paul Nicholson

Organ
Howard Moody

The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

The Monteverdi Choir	The English	<i>Double Bass</i>
<i>Sopranos</i>	Baroque Soloists	Judith Evans
Suzanne Flowers	<i>Violins I</i>	<i>Oboes</i>
Angharad Gruffydd Jones	Alison Bury	Michael Niesemann
Gillian Keith	Kati Debretzeni	James Eastaway
Joanne Lunn	Penelope Spencer	Catherine Latham
Charlotte Mobbs	Deirdre Ward	<i>Bassoon</i>
Emma Preston-Dunlop	Desmond Heath	Ursula Leveaux
<i>Altos</i>	<i>Violins II</i>	<i>Sackbuts</i>
Lucy Ballard	Catherine Martin	Adam Woolf
Mark Chambers	Debbie Diamond	Richard Cheetham
William Missin	Hildburg Williams	Abigail Newman
William Towers	Stephen Jones	Stephen Saunders
<i>Tenors</i>	<i>Violas</i>	<i>Harpichord</i>
Rory O'Connor	Jane Rogers	Robert Quinney
Iain Rhodes	Emma Alter	<i>Organ</i>
Paul Tindall	Nicola Akeroyd	Silas John Standage
<i>Basses</i>	<i>Cellos</i>	
Malcolm Arthur	Åsa Åkerberg	
Alex Ashworth	Christopher Poffley	
Daniel Jordan		

CD 2	80:10	For the Twenty-first Sunday after Trinity
1-6	25:11	Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben! BWV 109
7-12	16:29	Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 38
13-17	13:20	Was Gott tut, das ist wohlgetan I BWV 98
18-23	24:40	Ich habe meine Zuversicht BWV 188

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*
Paul Agnew *tenor*, Gotthold Schwarz *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, 11 & 12 November 2012

The Bach Cantata Pilgrimage

Patron

His Royal Highness,
The Prince of Wales

Principal Donors

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

Donors

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

Corporate Sponsors

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

Charitable Foundations and Public Funds

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

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

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

The Recordings

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

Magdalena Kožená appears by kind permission of Deutsche Grammophon Gesellschaft

Cantata BWV 98 was recorded by kind permission of Deutsche Grammophon Gesellschaft

The obbligato parts for flute and oboe d'amore in BWV 162 No.3, and the opening sinfonia of BWV 188, were reconstructed by Robert Levin

Recorded live in the Cattedrale di San Lorenzo, Genova, on 4 November 2000, and the Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, on 11 & 12 November 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata

Balance engineers:

Jean-Marie Geijsen (recording, CD1), Everett Porter (recording, CD2), Erdo Groot (post-production) (Polyhymnia International)

Recording engineers:

Carl Schuurbiers (Polyhymnia), Paul Meeldijk (CD1), Rob Aarden (CD2) (Eurosound)

Tape editors: Ientje Mooij (CD1), Roger de Schot (CD2),

Erdo Groot (Polyhymnia)

Edition by Reinhold Kubik published by Breitkopf & Härtel

Series executive producer:

Isabella de Sabata

Cover: Manang, Nepal, 1998

© Steve McCurry/Magnum Photos

Series design: Untitled

Booklet photos: Steve Forrest (p.6);

akg-images / Electa (p.8);

James Brittain (pp 12, 27)

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

www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 11: Genova/Greenwich

CD 1 64:55 For the Twentieth Sunday after Trinity

16:08 Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe BWV 162

- 1 (3:53) 1. *Aria: Bass* Ach! ich sehe
- 2 (1:42) 2. *Recitativo: Tenor* O großes Hochzeitfest
- 3 (3:36) 3. *Aria: Sopran* Jesu, Brunnquell aller Gnaden
- 4 (1:42) 4. *Recitativo: Alt* Mein Jesu, lass mich nicht
- 5 (4:11) 5. *Aria (Duetto): Alt, Tenor* In meinem Gott bin ich erfreut!
- 6 (1:03) 6. *Choral* Ach, ich habe schon erblicket

25:42 Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49

- 7 (6:27) 1. *Sinfonia*
- 8 (5:08) 2. *Aria: Bass* Ich geh und suche mit Verlangen
- 9 (2:09) 3. *Recitativo ed Arioso: Bass, Sopran* Mein Mahl ist zubereit'
- 10 (5:20) 4. *Aria: Sopran* Ich bin herrlich, ich bin schön
- 11 (1:36) 5. *Recitativo (Dialogo): Sopran, Bass* Mein Glaube hat mich selbst so angezogen
- 12 (5:01) 6. *Aria: Bass con Choral: Sopran* Dich hab ich je und je geliebet

22:48 Schmücke dich, o liebe Seele BWV 180

- 13 (6:53) 1. *Coro (Choral)* Schmücke dich, o liebe Seele
- 14 (5:19) 2. *Aria: Tenor* Ermuntre dich: Dein Heiland klopft
- 15 (2:48) 3. *Recitativo e Choral: Sopran* Wie teuer sind des heil'gen Mahles Gaben!
- 16 (1:29) 4. *Recitativo: Alt* Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude
- 17 (3:41) 5. *Aria: Sopran* Lebens Sonne, Licht der Sinnen
- 18 (1:05) 6. *Recitativo: Bass* Herr, lass an mir dein treues Lieben
- 19 (1:33) 7. *Choral* Jesu, wahres Brot des Lebens

CD 2 80:10 For the Twenty-first Sunday after Trinity

25:11 Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben! BWV 109

- 1 (8:43) 1. *Coro* Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!
- 2 (1:25) 2. *Recitativo: Tenor* Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt
- 3 (6:00) 3. *Aria: Tenor* Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen
- 4 (0:34) 4. *Recitativo: Alt* O fasse dich, du zweifelhafter Mut
- 5 (5:13) 5. *Aria: Alt* Der Heiland kennet ja die Seinen
- 6 (3:16) 6. *Choral* Wer hofft in Gott und dem vertraut

16:29 Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 38

- 7 (3:22) 1. *Coro (Choral)* Aus tiefer Not schrei ich zu dir
- 8 (0:47) 2. *Recitativo: Alt* In Jesu Gnade wird allein
- 9 (7:23) 3. *Aria: Tenor* Ich höre mitten in den Leiden
- 10 (0:58) 4. *Recitativo con Choral: Sopran* Ach! Dass mein Glaube noch so schwach
- 11 (2:50) 5. *Aria (Terzetto): Sopran, Alt, Bass* Wenn meine Trübsal als mit Ketten
- 12 (1:08) 6. *Choral* Ob bei uns ist der Sünden viel

13:20 Was Gott tut, das ist wohlgetan I BWV 98

- 13 (3:53) 1. *Coro (Choral)* Was Gott tut, das ist wohlgetan
- 14 (1:07) 2. *Recitativo: Tenor* Ach Gott! wenn wirst du mich einmal
- 15 (3:36) 3. *Aria: Sopran* Hört, ihr Augen, auf zu weinen!
- 16 (1:01) 4. *Recitativo: Alt* Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluss
- 17 (3:41) 5. *Aria: Bass* Meinen Jesum lass ich nicht

24:40 Ich habe meine Zuversicht BWV 188

- 18 (7:57) 1. *Sinfonia*
- 19 (7:09) 2. *Aria: Tenor* Ich habe meine Zuversicht
- 20 (1:59) 3. *Recitativo: Bass* Gott meint es gut mit jedermann
- 21 (6:05) 4. *Aria: Alt* Unerforschlich ist die Weise
- 22 (0:34) 5. *Recitativo: Sopran* Die Macht der Welt verlieret sich
- 23 (0:54) 6. *Choral* Auf meinen lieben Gott



Introduction
John Eliot Gardiner

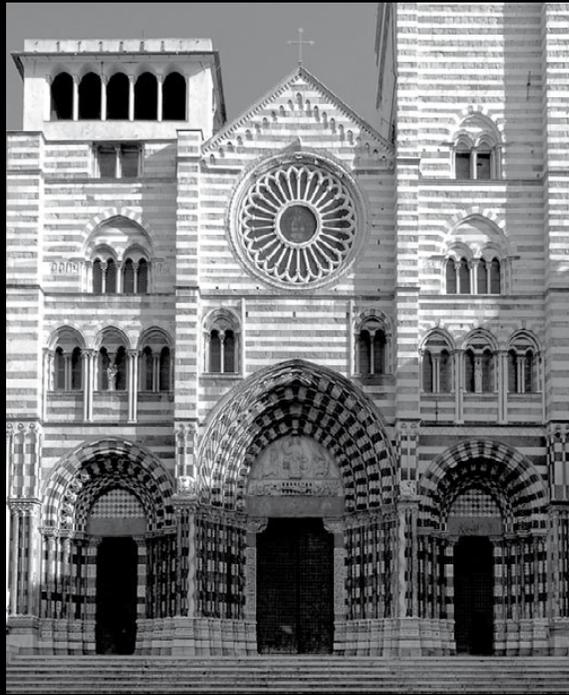
When we embarked on the Bach Cantata Pilgrimage in Weimar on Christmas Day 1999 we had no real sense of how the project would turn out. There were no precedents, no earlier attempts to perform all Bach's surviving church cantatas on the appointed feast day and all within a single year, for us to draw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

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

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

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

Cantatas for the Twentieth
Sunday after Trinity



San Lorenzo, Genoa

Leaving behind us the austerity of Wittenberg, with its fiery celebrations of the Reformation festival, and with the pastor's parting words ('Carry the good work on to Rome!') still ringing in our ears, we were now headed for Italy, first to Genoa and then to Rome, seat of Luther's Antichrist. Pope John Paul II had recently published two papal bulls, one forbidding the performance of all non-sacred music in churches and, when that proved impossible to define, a second banning *all* church concerts. Fortunately there are still a few dissident music-loving Catholic priests and even cardinals who are prepared to soften this approach, with the happy result that we were to give two concerts, one in the cathedral of San Lorenzo in Genoa and one

the following day in the basilica of Santa Maria sopra Minerva in Rome.

The Gospel reading for the Twentieth Sunday after Trinity is the parable of the royal wedding feast (Matthew 22:1-14). It prompts many figurative references to the soul as bride, to travel, to clothing and to food, such as Jesus as the 'bread of life', and Bach came up with three settings all marked in their way by this imagery, each one creating a distinctive sensuous atmosphere by means of scoring, vocal writing, special sonority, or a mixture of all three.

First came a cantata composed for the Weimar court in 1716, revived, transposed and recopied in Leipzig in 1723. Salomo Franck's strongly worded libretto for BWV 162 **Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe** compares life with a journey to a nuptial feast. The outcome – happiness or misery – depends partly on the company you keep and partly on whether as a wedding guest you prove worthy of the invitation. Franck has a love of poetic compounds and polar opposites, so in the opening bass aria we get references to 'Seelengift' (poison of the soul) and 'Lebensbrot' (bread of life), heaven and hell, life and death, rays of heaven and fires of hell. This is some wedding: no wonder the last line is 'Jesus, help me to survive!' With its antiphonal violins and oboes (initially in canon) and an unusual part for a *corno da tirarsi* (played here by an alto trombone) Bach's music is solemn in mood, its structure of the *Fortspinnung* type based on a ritornello with sequential repetitions. The 'journey' continues in the soprano aria 'Jesu, Brunnquell aller Gnaden' (No.3), in which the refreshment of cooling wayside water is evoked in 12/8 metre and via the obbligato lines for flute and

oboe d'amore reconstructed for us by Robert Levin. The placid mood and flowing lines are disturbed in the 'B' section by the agitated phrases allotted to the singer: 'Ich bin matt, schwach und beladen' / 'I am faint, weak and oppressed.' Bach helps one to sense in the semiquaver arabesques of the continuo that the soul's desire for refreshment will be granted – eventually. One could paraphrase the alto recitative (No.4) in contemporary jargon as, 'Oh my God, I've got nothing to wear!' were it not for the grim conclusion to the parable in Matthew's Gospel: the guest who arrives without a wedding garment (unprepared, in other words) shall be cast into outer darkness. Dressed appropriately in 'the robe of righteousness' the alto and tenor describe their joyful arrival at the feast (No.5) with long vocal melismas and passages, now in close canon, now in parallel thirds and sixths, and animated leaps in the striding continuo line.

BWV 49 **Ich geh und suche mit Verlangen** is a dialogue cantata dating from 1726 in which the obbligato organ performs a concerto-like *sinfonia* and has a highly decorated part in the opening bass aria and the final love duet between the soul (soprano) and its bridegroom, Christ (bass). All is geared towards creating an atmosphere depicting the beauty of the soul. The language is sensuous, reminiscent of the *Song of Songs*, its religious outer skin easily penetrated. The first duet section 'Komm, Schönste, komm' / 'Come, fairest, come' is, as Whittaker says, 'a frank love-duet which may well take a place on the boards of an Italian opera-house', appropriately since we were about to perform it in Italy. The best movement is the fourth, an aria for

soprano with oboe d'amore and violoncello piccolo, 'Ich bin herrlich, ich bin schön', a kind of early version of Bernstein's 'I feel pretty'. The religious-erotic mood continues in the long final duet with its highly decorated organ part. The soprano sings verse 7 of Nicolai's hymn 'Wie schön leuchtet der Morgenstern', ending with the phrase 'I wait for Thee with longing', to which the bass responds encouragingly, 'I have always loved you, and so I draw you to me. I'm coming soon. I stand before the door: open up, my abode!' None of the *double entendres* is troublesome, only the length of each movement, which slightly outlives its welcome.

Not so with BWV 180 **Schmücke dich, o liebe Seele**, even though the opening movement is very long – one of those relaxed 12/8 processional movements at which Bach excels. Here he combines sustained passages for the wind (two recorders, two oboes, one of them *da caccia*) with a theme for unison upper strings, then splits off the wind in pairs with cross-rhythmic exchanges over a fragmented (still unison) string figure. The chorale fantasia begins with a serene *cantus firmus* theme in the sopranos atop decorative lines for the three lower voices perfectly tailored to the idea of the soul dressing itself up in all its wedding finery. Initially it conveys an atmosphere of tenderness and expectation: the getting dressed and the journey to the wedding feast. Suddenly (at bar 71) the tension mounts: the bride has arrived (there is even a hint of her long wedding train in the sustained string chords), a pre-echo of an equivalent intensification in *Wachet auf* (BWV 140, No.1). Its sequel, an aria for tenor with flute obbligato (No.2), strongly redolent of the *Badinerie* from the

B minor Orchestral Suite (BWV 1067) only at a slower tempo, suggests a mid-feast entertainment or a dance for pipe and tabor. But instead of the dancing girls comes the injunction to 'open the door of your heart' in response to Jesus' knocking (heard in the repeated quavers in the basso continuo). It is fresh, light-hearted and captivating, and particularly in the Rome concert it inspired a show of spontaneous exuberance from our two keyboard players – boogie rhythms, funky counter-themes, scales, syncopated chords – to me in keeping with the mood of the piece and the occasion, but severely frowned upon by the resident style police.

The wedding feast imagery continues in the third movement, in which the solo soprano leads off in a decorated version of the chorale tune against a gently arpeggiated *moto perpetuo* for piccolo cello, painting the words 'Ah, how my spirit hungers! Ah, how often I yearn for that food! Ah, how I thirst for the drink of the Prince of Life!' Her second aria (No.5) is constructed as a *polonaise* divided into units of four and six bars, in which one of the two oboes and both of the recorders join with the first violins in shaping the radiant melody. Quite what Bach thought he was doing by adding the soprano to this charming self-contained music one can only wonder. All she does is to sing the same words over and over again (what would Johann Mattheson have had to say!) for twenty bars on end: 'Sun of Life, Light of the senses, Lord, You who are my all!' It is one of the few examples of Bach composing a cantata movement as though in his sleep, or at least of paying minimal attention to the word-setting.

The final chorale is a model of its kind, drawing all the strands of the previous movements together – the themes of the heavenly wedding feast, food for the soul and union with God. Johann Franck's Eucharistic hymn is ineffably tender in Bach's four-part harmonisation. As Whittaker says of this cantata, 'It is one of the most constantly blissful in the series; there are no wars or rumours of wars, no disturbing demons or false prophets, no torture of mind, no thought of past sins, no fear of the hereafter; the soul surrenders herself in ecstasy to the Bridegroom and all things else are forgotten.'

It was fortuitously apt that we were performing these secular-imagined cantatas in two such colourful Italian churches. San Lorenzo in Genoa is a splendid Gothic cathedral striped in polychrome marble like some ecclesiastical zebra. The mix of sacred and profane can hardly be more pronounced than in Rome's basilica of Santa Maria sopra Minerva, that grandiose thirteenth-century Gothic church squatting on the foundations of three pagan temples – to Isis, to Serapis, and the temple of Minerva built in about 50BC by Pompey the Great. It is a wonderful treasury and jumble of different styles. My favourite is the fifteenth-century tomb of Giovanni Alberini, where a fine Greek sarcophagus of the fifth century BC depicts Hercules fighting the Nemean lion, framed by two Renaissance angels and topped with the cardinal's full-length recumbent figure. It seems to sum up the stylistic heterogeneity of this magical church.

An estimated four thousand turned up to hear us perform three little-known Bach cantatas. People were sitting on balustrades, squatting in side

chapels, standing in all three aisles. I felt a little like a gladiator as I tried to make a path through to the orchestra. The temperature soared. The presence of so many people, so quiet for so long, so attentive and so appreciative, overwhelmed us all. I found it uplifting, conscious throughout of the overlapping layers of pagan and Christian worship and of the dazzling colours that so impressed Handel when he visited Rome. The French cardinal responsible for culture from the Vatican sat immediately behind me in his splendid throne surrounded by listeners. Stepping backwards at one point I inadvertently got a little closer to his lap than I intended, but he didn't seem to mind. I had been told that I would know when the concert was over by the fact that the cardinal would rise and address a few words to me. This he did in measured ecclesiastical French: 'Vous avez évoqué les anges par votre musique: ils sont venus avec leur bénédiction. Merci!' Afterwards somebody asked me why I hadn't kissed his ring. Now *what* would the Lutheran pastor of Wittenberg have made of that?

Cantatas for the Twenty-first
Sunday after Trinity



Old Royal Naval College Chapel, Greenwich
Returning from Italy, and with an eagerly awaited eastern leg of the pilgrimage to the Baltic States cancelled, we found ourselves back in London and once more in the Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, a perfect architectural and acoustic setting. Someone in the group had recently tuned into a German radio station in which a prominent Leipzig Bach scholar and theologian claimed that our BCP was 'suspect' on the grounds that Bach himself never performed his cantatas back to back on a single occasion, let alone 'in a concert'. To do so now, he said, was not merely inauthentic but a guarantee of repetitiousness, since there was an inevitable sameness to Bach's treatment of the set Gospel and Epistle texts for the same day.

That this is not so one need only turn to the music he wrote for this Sunday. Bach came up with no less than four outstanding works all based on the Gospel account of the healing of the nobleman's son (John 4:46-54), marvellously contrasted and subtly differentiated by mood and instrumentation. In the earliest of them, BWV 109 **Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!**, he sets up a wonderful series of antitheses to articulate the inner conflict between belief and doubt, and the way that faith is granted only after a period of doubt. First, in the fascinating fabric of his opening chorus in D minor, a setting of words from St Mark's gospel ('Lord, I believe, help Thou mine unbelief'), he creates a *concerto grosso*-like division of forces, between *concertisten* and *ripienisten* in his terminology (the sources don't make this division hard and fast, but it emerged during rehearsal from trial-and-error). A mini-trio sonata texture for single violin and either one or two oboes with continuo, or between solo voice, violin and oboe, is juxtaposed with further interjections (marked *forte*) for the entire *concerto grosso* forces. The 'solo' voices are given the first proposition, 'Ich glaube, lieber Herr' (an opening with a rising fourth, capped by the second voice's rising fifth), while the 'tutti' voices chip in with the second: isolated exclamations of 'helf', and then the meandering, downward-tugging phrase 'helf meinem Unglauben'. There is endless fascination here in the way these two propositions are articulated, juxtaposed and elaborated in the ever-intensifying exchange between the orchestra and the fugal tapestry woven by all four voices at once. Bach's setting emphasises the tension between belief and

scepticism in such personal terms that one wonders whether it mirrors his own private struggles of faith.

Next come two powerfully intense movements, a recitative and aria for tenor in which this inner struggle is dramatised still further. In the recitative (No.2) Bach reinforces the dichotomy between faith and doubt by assigning two opposing 'voices' sung by the same singer, one marked *forte*, the other *piano*, alternating phrase by phrase and surely unique in Bach's recitatives. (How Schumann, would have loved this – he, the creator of Florestan and Eusebius, who hated to express himself in a single unified voice!) The basic struggle is one between B flat major and E minor, keys separated by a tritone. Bach piles on the agony by steering the phrases in these tonally opposite directions, the *piano* phrases (expressing fear) dragging downwards at first, while the loud protestations of belief tend upwards and sharp-wards. In the final phrase the Eusebian figure seems to lose patience and lets out a slow, ear-splitting cry, 'Ach Herr, wie lange?', rising to a top A in his despair (marked *forte* and in tempo *adagio*) as the continuo plunges down a twelfth to settle on a bottom E, a bleak presage of the aria to come. So far, then, there has been no resolution. God has not answered.

Bach proceeds to paint (No.3) the fearful quivering of the soul by means of jagged melodic shapes, unstable harmonies headed towards anguished second inversion chords, and persistent dotted rhythmic figures. He plunders the tragic reserves of expression inherent in the Lullian French overture to devastating effect, suggesting that this could be interpreted as an early draft of Peter's aria of remorse

from the *St John Passion*. Like 'Ach, mein Sinn' the mood is turbulent, desperate and full of torment. It dwindles in energy in its 'B' section, a masterly evocation of the words 'the wick of faith hardly burns, the almost broken reed now snaps, fear constantly creates fresh pain'. The instrumentation begins to thin, the harmonies veer off course in opposite directions, first to D minor then F sharp minor, away from the tonic E minor, and with an abrupt turning aside from the dominant (B minor) towards A minor just before the full *da capo*.

At this pivotal point in the cantata, as Eric Chafe maintains, Bach 'deliberately, I am sure – reverses the relative allegorical meanings of the sharps and flats from the recitative (sharp direction, positive; flat, negative) to the closed movements (flats as positive; sharps as negative)'. So, the next recitative for alto (No.4) turns back to D minor with words of trust in Jesus as a prelude to a sunny aria for alto and two oboes in F major. Constructed as a French *passe-pied*, despite the emphasis on the inner conflict between flesh and spirit, it brings with it the first welcome signs of assurance. Now in place of the usual four-part chorale harmonisation Bach concludes with an exuberant fantasia filled with a sense of relief and wellbeing. Beginning in D minor it heads towards A minor, a neutral key that 'seems to put all the foregoing keys in perspective, an analogue of how faith eventually overcomes doubt' (Chafe). Whether or not one is inclined to accept such a detailed allegorical interpretation, one thing is certain: Bach's awareness and sympathy for all the wobbles of belief that many of his listeners, then and now, experience. As Luther insisted, faith is

sometimes 'granted openly, sometimes in secret'. By the end of this cantata you feel you have been well and truly put through the mill.

This theme of the hidden granting of faith recurs in the following year's cantata, BWV 38 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir**, a chorale cantata from 1724 based on Luther's well-known hymn, in which a free version of Psalm 130 is sung to the ancient Phrygian tune. Luther described this psalm as a cry of a 'truly penitent heart that is most deeply moved in its distress. We are all in deep and great misery, but we do not feel our condition. Crying is nothing but a strong and earnest longing for God's grace, which does not arise in a person unless he sees in what depth he is lying.' Bach understands this perfectly. In an opening chorus only 140 bars long he gives a powerful evocation of this Lutheran crying-from-the-depths and the clamour of imploring voices. He opts for the severe *stilo antico* or motet-style with each line of the tune presented in long notes by the sopranos and preceded by imitative treatment in the lower voices. He doubles each of the four voices with a trombone – four trombones in a Bach cantata! (one thinks of Schütz and Bruckner). What they bring to the overall mood, besides their unique bur-nished sonority, is ritual and solemnity. Bach seems intent on pushing the frontiers of this motet movement almost out of stylistic reach through abrupt chromatic twists to this tune in Phrygian mode.

For the third movement, an aria in A minor for tenor with two oboes, Bach's setting of the lines 'I hear in the midst of suffering a word of comfort' takes its cue again from Luther's commentary which emphasises the 'blessing' of 'contradictory and

disharmonious things, for hope and despair are opposites'. We must 'hope in despair', for 'hope which forms the new man, grows in the midst of fear that cuts down the old Adam'. Rarely does Bach write such continuously interwoven chromatic lines for oboes and with almost nowhere to breathe. It demands strong technique and a fearless delivery.

The last three movements are all exceptional, stern and uncompromising: first a soprano recitative marked *a battuta* over a continuo bass line thundering out the old tune ('you dare give in to doubts!', it seemed to be saying), a marvellous reversal of usual practice and a *tour de force* of its kind, the soprano's weakened faith scarcely getting a look-in or time to express its frailty. Then a *terzetto*, twin of the one in BWV 116 we performed three Sundays ago in Leipzig – 'Though my despair, like chains, fetters one misfortune to the next, yet shall my Saviour free me suddenly from it all' – which goes on to describe the rise of the 'morning' of faith after the 'night' of trouble and sorrow. Chains of suspensions precipitate a downward cycle of fifths through the minor keys (d, g, c, f then B flat major), whereas the dawning of faith reverses the direction upwards until the idea of the 'night' of doubt and sorrow turns it back again. Different as they seem, these three movements flow from one to the next and seem to call for 'segue' treatment. The final low D of the aria is retained as the bass of the final chorale, beginning with an arresting 6/4 chord above it before establishing the new key of E – 'the D, symbol of *Trübsal* and *Nacht*, is given new meaning by the change' (Chafe). As with BWV 109, Bach's strategy delays the provision and granting of help until the last possible moment. With all the

voices given full orchestral doubling (again, those four trombones!), this chorale is impressive, terrifying in its Lutheran zeal, especially its final Phrygian cadence with the bass trombone plummeting to bottom E.

Signs and wonders abound in this amazing work. The very word for signs, 'Zeichen', is given expressive, symbolic expression – a diminished seventh chord assigned to that word in the soprano recitative, formed by all three 'signs', one sharp (F sharp), one flat (E flat) and one natural (C). As Eric Chafe concludes, 'since St John's Gospel is known as the *Book of Signs*, and since the tonal plan of Bach's *St John Passion* appears to have been conceived as a form of play on the three musical signs (*ie* sharp, flat and natural key areas) this important detail in the plan of "Aus tiefer Not" perhaps possesses a wider significance, relating it to Bach's tonal-allegorical procedures in general.'

After all that accumulated intensity BWV 98 **Was Gott tut, das ist wohlgetan**, dating from November 1726, seems exceptionally genial. It is a considerably shorter and more intimate work than Bach's other two cantatas based on Samuel Rodigast's hymn (BWV 99 and 100). Although it opens like a chorale cantata it is without the typical *concertante* exchanges we associate with Bach's second cycle. Whereas the choral writing expresses confidence in God's will, taking its cue from the Epistle in which St Paul commands us to 'put on the whole armour of God' (Ephesians 6:10-17), the spotlight is on the first violins. Their melodic material suggests an almost speech-like inflection, a striking way to convey the human vacillations between doubt

and trust in God, a technique he could have learnt from many examples of his cousin Johann Christoph Bach's oeuvre. Whittaker sums up the cantata's substance with exemplary concision: 'the tenor pleads for rescue from misery (No.2), the soprano bids her eyes cease from weeping (No.3), since God the Father lives, the alto breathes a message of solace (No.4) and the bass declares (No.5) that he will never leave Jesus.' Initial surprise that this cantata doesn't end with a simple chorale but an aria with a chirpy Handelian unison obbligato for the violins gives way to a smile once it becomes clear that the bass's words are in fact a lightly decorated variant of a chorale by Christian Keymann (1658) to the same words 'Meinem Jesum lass ich nicht'.

Last in the programme (and the last to be composed) came BWV 188 **Ich habe meine Zuversicht**, of 1728/9. The opening *sinfonia* derives from the third movement of the D minor harpsichord concerto BWV 1052, of which only the last 45 bars exist in the autograph score. Robert Levin reconstructed the lost 248 bars with characteristic panache. The result is hugely exhilarating. The opening aria is one of the most satisfying of all Bach's tenor arias: pastoral in mood in its 'A' section, with the emphasis on *Hoffnung* (hope), and aspiring to *Zuversicht* (trust or confidence in God) rather than asserting it, as the vehement and dramatic 'B' section makes clear. It is also singer-friendly, a rarity in Bach's arias for tenor. A long and distinguished bass recitative, ending with a 6/8 arioso, separates this from the alto aria (No.4), presumably an instrumental movement given to organ obbligato with a voice part added. The final chorale, 'Auf meinen lieben Gott', has a tune secular

in origin associated with Venus, goddess of love. In Bach's harmonisation it exudes confidence, trust and power.

The Old Royal Naval College Chapel provided a sympathetic setting for these cantatas, though since we were last here in January the Health and Safety people had got their claws into the place, creating unnecessary bureaucratic and physical obstacles, such as 'emergency pathways' for us to dodge around. The audience was genuinely appreciative, but oh-so-English, too shy or deferential to show any of the spontaneous exuberance or enthusiasm of their continental counterparts, their polite applause dropping short each time like a deflated balloon.

© John Eliot Gardiner 2010

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

Einleitung
John Eliot Gardiner

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

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

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

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

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

Kantaten für den Zwanzigsten Sonntag nach Trinitatis

San Lorenzo, Genua

Nachdem wir das nüchterne Wittenberg mit seinen feurigen Feiern zum Reformationsfest hinter uns gelassen hatten, während uns die Abschiedsworte des Pfarrers (‚Führen Sie die gute Tat in Rom fort!‘) noch in den Ohren klangen, ging die Reise nach Italien – zuerst nach Genua und dann weiter nach Rom, wo Luthers Antichrist seinen Sitz hatte. Johannes Paul II. hatte unlängst zwei päpstliche Bullen veröffentlicht, eine, die jede Aufführung nicht-geistlicher Musik in den Kirchen verbot, und, als sich herausstellte, dass sich das nicht so genau definieren ließ, gleich eine zweite, die überhaupt alle Konzerte in Kirchen untersagte. Zum

Glück gibt es immer noch ein paar ‚regimekritische‘ katholische Priester und sogar Kardinäle, die der Musik zugetan und bereit sind, solch eine Vorschrift aufzuweichen – mit dem erfreulichen Ergebnis, dass wir zwei Konzerte geben durften, das eine in der Kathedrale San Lorenzo in Genua und das andere am folgenden Tag in der Basilika Santa Maria sopra Minerva in Rom.

Das Evangelium für den Zwanzigsten Sonntag nach Trinitatis, das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Matthäus 22, 1–14), legt viele symbolische Bezüge nahe: auf die Seele als Braut, eine zurückzulegende Wegstrecke, Kleidung und Speise, zum Beispiel Jesus als ‚Brot des Lebens‘. Bach schuf drei Vertonungen, die auf ihre Weise alle von dieser Symbolik geprägt sind und durch ihre

Instrumentation, ihren Vokalsatz, ihren besonderen Klang oder eine Mischung aus allen drei Elementen eine jeweils andere Atmosphäre schaffen.

Zuerst entstand eine Kantate, die Bach 1716 für den Weimarer Hof schrieb, 1723 in Leipzig wiederaufführte, transponierte und noch einmal kopierte. Salomo Francks mit deutlichen Worten formuliertes Libretto zu BWV 162 **Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe** vergleicht das Leben mit dem Weg zu einem Hochzeitsfest. Das Ergebnis – Glück oder Leid – ist einerseits davon abhängig, in wessen Gesellschaft man sich dorthin begibt, und andererseits, ob man sich als Hochzeitsgast der Einladung würdig erweist. Franck liebt poetische Verknüpfungen und krasse Gegensätze, so verweist er zum Beispiel in der einleitenden Bass-Arie auf ‚Seelengift und Lebensbrot‘, ‚Himmel, Hölle, Leben, Tod‘, ‚Himmelsglanz und Höllenflammen‘. Eine absonderliche Hochzeit! Kein Wunder, dass die letzte Zeile lautet: ‚Jesu, hilf, dass ich bestehe!‘ Durch die antiphonisch eingesetzten Violinen und Oboen (ursprünglich im Kanon) und einen ungewöhnlichen Part für ein Corno da tirarsi (hier von einer Altposaune übernommen) wirkt Bachs Musik feierlich in ihrer Stimmung, ihre dem Fortspinnungstypus folgende Form basiert auf einem Ritornell mit sequenzierten Wiederholungen. Die ‚Reise‘ wird in der Sopran-Arie ‚Jesu, Brunnquell aller Gnaden‘ (Nr. 3) fortgesetzt, wo ein 12/8-Takt und obligate Linien für Flöte und Oboe d’amore, die Robert Levin für uns rekonstruiert hat, auf die Erquickung durch kühlendes Wasser am Wegesrand verweisen. Die beschauliche Stimmung mit ihren fließenden Linien wird im ‚B‘-Teil durch die erregten Phrasen der Singstimme gestört: ‚Ich bin

matt, schwach und beladen'. Bach lässt uns durch die Arabesken der Sechzehntel ahnen, dass der Hunger der Seele nach Erquickung letzten Endes gestillt werden wird. Der Text des Alt-Rezitatifs (Nr. 4) könnte auf moderne Weise formuliert lauten: ‚O mein Gott, ich hab nichts anzuziehen!‘, wäre da nicht der grausige Schluss des Gleichnisses: Der Gast, der nicht im Hochzeitskleid erscheint (unvorbereitet mit anderen Worten), wird in die Finsternis hinausgeworfen. Alt und Tenor, angemessen in ‚die Kleider der Gerechtigkeit‘ gehüllt, schildern ihre fröhliche Ankunft auf dem Fest (Nr. 5) in langen Vokalmelismen und Läufen, hier in eng geführtem Kanon, dort in parallelen Terzen und Sexten, begleitet von munteren Sprüngen in der ausgreifenden Continuuolinie.

BWV 49 **Ich geh und suche mit Verlangen** ist eine aus dem Jahr 1726 stammende Dialogkantate, in der die obligate Orgel eine concertoartige Sinfonia vorträgt und die einleitende Arie für Bass sowie das abschließende Liebesduett zwischen der Seele (Sopran) und Christus (Bass), ihrem Bräutigam, einen reich verzierten Abschnitt enthalten. Alles ist darauf ausgerichtet, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Schönheit der Seele geschildert wird. Die Sprache ist sinnlich und erinnert an das Hohelied, ihre religiöse Umhüllung lässt sich schnell durchdringen. Der erste Abschnitt des Duetts, ‚Komm, Schönste, komm‘, ist, wie Whittaker sagt, ‚ein freimütiges Liebesduett, das sehr gut auf einer italienischen Opernbühne seinen Platz haben könnte‘ – eine treffende Bemerkung, da wir es in Italien aufführen würden. Der beste Satz ist der vierte, eine Arie für Sopran mit Oboe d’amore und Violoncello piccolo, ‚Ich bin herrlich, ich bin schön‘ – eine Art frühe Version von Bernsteins Song ‚I feel

pretty‘. Die religiös-erotische Stimmung setzt sich in dem langen Abschlussduett fort, das einen reich verzierten Orgelpart aufweist. Der Sopran singt die siebte Strophe von Philipp Nicolais Choral ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘ und endet mit den Worten: ‚Deiner wart ich mit Verlangen‘, worauf der Bass aufmunternd antwortet: ‚Dich hab ich je und je geliebet, und darum zieh ich dich zu mir. Ich komme bald, ich stehe vor der Tür: Mach auf, mein Aufenthalt!‘ Keine dieser Doppeldeutigkeiten berührt unangenehm, nur die Länge der einzelnen Sätze, die ein wenig über das erträgliche Maß hinausgehen.

Das gilt nicht für die Choralkantate BWV 180 **Schmücke dich, o liebe Seele**, obwohl ihr Kopfsatz recht lang ist – einer jener im 12/8-Takt gleich einer Prozession gemessenen voranschreitenden Sätze, in denen Bach so großartig ist. Hier kombiniert er verhaltene Abschnitte der Bläser (zwei Blockflöten, zwei Oboen, eine davon da caccia) mit einem Thema für die unisono geführten hohen Streicher, dann teilt er die Bläser in Paare auf, zwischen denen über einer fragmentarischen (immer noch unisono gespielten) Streicherfigur ein kreuzrhythmischer Austausch stattfindet. Die Choralfantasie, die mit einer heiteren Cantus-firmus-Melodie in den Sopranstimmen über den verzierten Gesangslinien der drei tiefen Stimmen beginnt, ist geradezu maßgeschneidert für die Seele, die sich für ihre Hochzeit herausputzt. Das Stück schildert anfangs eine Atmosphäre der Zärtlichkeit und Erwartung: das Ankleiden und den Gang zum Hochzeitsfest. Plötzlich (bei Takt 71) steigert sich die Spannung: die Braut ist angekommen (in den getragenen Streicherakkorden wird sogar ihre lange Schleppe angedeutet) – ein Verweis auf die sich

in ähnlicher Weise steigernde Spannung in *Wachet auf* (BWV 140, Nr. 1). Die folgende Arie für Tenor und obligate Flöte (Nr. 2), mit deutlichen Anklängen an die Badinerie aus der Orchestersuite in h-moll (BWV 1067), nur in langsamerem Tempo, lässt an eine Mittelfest-Darbietung oder einen Tanz für Einhandflöte und Trommel denken. Doch statt tanzender Mädchen kommt als Antwort auf Jesu Klopfen (in den wiederholten Achteln im Continuo zu hören) die Aufforderung: ‚Ach, öffne bald die Herzenspforte‘. Diese Arie ist frisch, unbeschwert und mitreißend. Vor allem in dem Konzert in Rom inspirierte sie unsere beiden Klavieristen zu einer Darbietung spontanen Überschwangs – mit Boogie-rhythmen, flippigen Gegenthemen, Skalen, synkopierten Akkorden –, für mich der Stimmung des Stückes und den Gegebenheiten durchaus angemessen, aber für die ortsansässigen Stilwächter Anlass zu grimmigem Stirnrunzeln.

Die auf das Hochzeitsfest bezogene Symbolik ist auch im dritten Satz vorhanden, wo der Sopran mit einer verzierten Version der Chormelodie, abgesetzt gegen ein sanft arpeggiertes *Moto perpetuo* für Cello piccolo, die Worte ausdeutet: ‚Ach, wie hungert mein Gemüte! Ach, wie pfleg ich mich nach dieser Kost zu sehnen! Ach, wie pfleget mich zu dürsten nach dem Trank des Lebensfürsten!‘ Die zweite Arie für Sopran (Nr. 5) ist als Polonaise angelegt, unterteilt in Einheiten zu vier und sechs Takten, in denen eine der beiden Oboen und beide Blockflöten gemeinsam mit den ersten Violinen die strahlende Melodie vortragen. Was sich Bach dabei dachte, diese zauberhafte, in sich abgerundete Musik durch die Sopranstimme zu ergänzen, ist

rätselhaft. Sie singt nur immer und immer wieder denselben Text (was hätte Johann Mattheson dazu wohl zu sagen gehabt?), über zwanzig Takte lang: ‚Lebens Sonne, Licht der Sinnen, Herr, der du mein Alles bist!‘ Dieses Stück ist eines der wenigen Beispiele für einen Kantatensatz, den Bach offenbar wie im Schlaf komponiert hat, auf jeden Fall hat er sich um den Text wenig geschert.

Der abschließende Choral, ein Musterbeispiel seiner Art, führt alle Fäden der früheren Sätze zusammen – die Thematik des himmlischen Hochzeitsfestes, der Nahrung für die Seele und der Vereinigung mit Gott. Johann Francks eucharistischer Choral ist in Bachs vierstimmiger Harmonisierung unbeschreiblich zärtlich. So sagt Whittaker über diese Kantate: ‚Sie ist in dieser Reihe diejenige, deren Glückseligkeit ungetrübt bleibt; da gibt es keine Kriege oder Gerüchte von Kriegen, keine beunruhigenden Dämonen oder falschen Propheten, keine Seelenfolter, keine Gedanken an vergangene Sünden, keine Furcht vor dem Jenseits; die Seele gibt sich voller Verzückung ihrem Bräutigam hin, und alles andere ist vergessen.‘

Es fügte sich sehr gut, dass wir diese Kantaten mit ihrer weltlichen Symbolik in zwei so farbenprächtigen italienischen Kirchen aufführten: San Lorenzo in Genua ist eine herrliche gotische Kathedrale mit Streifen in polychromem Marmor, der sie aussehen lässt wie ein heiliges Zebra. Die Mischung aus sakralen und profanen Elementen kann kaum deutlicher zutage treten als in der Basilika Santa Maria sopra Minerva in Rom, jener prächtigen gotischen Kirche aus dem 13. Jahrhundert, die der Überlieferung zufolge auf den Fundamenten dreier

heidnischer Tempel ruht – für Isis, Serapis und für Minerva, deren Heiligtum Pompeius der Große um 50 v. Chr. errichtete. Sie ist eine wunderbare Schatzkammer mit einer Mischung unterschiedlichster Stile. Mein besonderer Favorit ist die Grabstätte Giovanni Alberinis aus dem 15. Jahrhundert, wo auf einem schönen griechischem Sarkophag aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert dargestellt ist, wie Herkules mit dem nemeischen Löwen kämpft, zwei Renaissance-Engel ihm zur Seite und darüber in voller Länge die liegende Figur des Kardinals. Dieses Grabdenkmal bringt die stilistische Heterogenität dieser zauberhaften Kirche auf den Punkt.

Schätzungsweise viertausend Zuhörer fanden sich zu unserer Aufführung dreier wenig bekannter Bach-Kantaten ein. Sie saßen auf Balustraden, drängten sich in die Seitenkapellen, standen in allen drei Schiffen. Ich kam mir ein bisschen wie ein Gladiator vor, als ich mir einen Weg zum Orchester zu bahnen suchte. Die Temperatur stieg beträchtlich. Die Gegenwart so vieler Menschen, die so lange still ausharsten, so aufmerksam und voller Wertschätzung waren, überwältigte uns alle. Ich fand es erhebend und war mir ständig der einander überlagernden Schichten heidnischer und christlicher Gottesverehrung und der strahlenden Farben bewusst, die Händel so beeindruckt hatten, als er Rom besuchte. Der für Kultur aus dem Vatikan zuständige französische Kardinal saß unmittelbar hinter mir auf seinem herrlichen Thron, von Publikum umgeben. Als ich irgendwann ein paar Schritte zurücktrat, geriet ich versehentlich ein Stück näher an ihn heran, als ich wollte, doch ihm schien das nicht weiter zu stören. Mir war gesagt worden, ich würde

schon merken, wenn das Konzert zu Ende sei, weil sich der Kardinal dann erheben und an mich ein paar Worte richten würde. Das tat er denn auch in gemessenem Französisch: ,*Vous avez évoqué les anges par votre musique: ils sont venus avec leur bénédiction. Merci!*' [Sie haben mit Ihrer Musik die Engel herbeigerufen. Sie sind gekommen und haben ihren Segen gegeben. Danke!']. Hinterher fragte mich jemand, warum ich seinen Ring nicht geküsst hätte. Nun ja, was hätte *darauf* wohl der lutherische Pfarrer in Wittenberg erwidert?

Kantaten für den Einundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis

Old Royal Naval College Chapel,
Greenwich

Nach unserer Rückkehr aus Italien und weil der Abstecher nach Osten in die Baltischen Staaten, den wir mit so großer Ungeduld erwartet hatten, nun doch nicht zustande kam, fanden wir uns in London wieder, und wieder einmal in Greenwich, in der Old Royal Naval College Chapel, die ein perfektes architektonisches und akustisches Ambiente bot. Jemand in unserer Gruppe hatte vor kurzem eine deutsche Rundfunksendung gehört, in der ein prominenter Leipziger Bach-Forscher und Theologe behauptete, unsere Pilgerreise mit Bach-Kantaten sei ‚suspekt‘, weil Bach seine Kantaten nie

in einem Stück hintereinander und erst recht nicht ‚in einem Konzert‘ aufgeführt habe. Wenn man so verfähre, so sagte er, sei das nicht nur unauthentisch, sondern auch eine Gewähr dafür, dass sich vieles wiederhole, denn es ließe sich doch nicht vermeiden, dass Bach die für einen bestimmten Tag vorgegebenen Texte aus den Evangelien und Episteln auf gleiche Art und Weise verarbeite.

Wer sich vom Gegenteil überzeugen möchte, braucht sich nur die Musik anzuhören, die Bach für diesen Sonntag geschrieben hat. Er schuf nicht weniger als vier überragende Werke, denen der Bericht des Evangeliums zugrunde liegt, wie Jesus den Sohn des königlichen Beamten heilt (Johannes 4, 46–54). Sie unterscheiden sich alle erstaunlich und weisen in ihrer Stimmung und Instrumentierung

fein differenzierte Nuancen auf. In der frühesten dieser Vertonungen, BWV 109 **Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!**, schafft Bach eine Reihe wunderbarer Antithesen, die den inneren Konflikt zwischen Zweifel und Glaube ausdrücken und zeigen sollen, dass der Glaube erst nach einer Zeit des Zweifels gewährt wird. In dem faszinierenden Gewebe des Eingangschors in d-moll, einer Vertonung des Textes aus dem Evangelium (‚Herr, ich glaube, hilf meinem Unglauben‘), unterteilt er die Stimmen zunächst nach Art eines Concerto grosso in *Concertisten* und *Ripienisten*, wie er sie in seiner Terminologie nennt (die Quellen nehmen keine verbindliche Aufteilung vor, doch diese ergab sich während der Proben und durch Ausprobieren). Einer Triosonate im Miniaturformat, für eine einzelne Violine und entweder eine oder zwei Oboen mit Continuo, oder zwischen Solostimme, Violine und Oboe, werden weitere Rufe (mit der Anweisung *forte*) der gesamten Concerto-grosso-Gruppe an die Seite gestellt. Die ‚Solo‘-Stimmen melden sich mit der ersten Aussage zu Wort: ‚Ich glaube, lieber Herr‘ (beginnend mit einer aufsteigenden Quarte, über die sich eine aufsteigende Quinte der zweiten Stimme erhebt), woraufhin die ‚Tutti‘-Stimmen den zweiten Teil beisteuern: isolierte Rufe ‚hilf‘ und dann die sich windende, in die Tiefe zerrende Phrase ‚hilf meinem Unglauben‘. Unendlich faszinierend ist hier, wie diese beiden Aussagen vorgetragen, nebeneinander gesetzt und in einem sich immer weiter verdichtenden Austausch zwischen dem Orchester und dem fugierten Teppich, den alle vier Stimmen gemeinsam weben, verarbeitet werden. Bachs Vertonung hebt die

Spannung zwischen Glaube und Zweifel auf eine so persönliche Weise hervor, dass man sich fragt, ob sie nicht seinen eigenen Glaubenskampf widerspiegelt.

Zwei sehr eindringliche Sätze schließen sich an: ein Rezitativ und eine Arie für Tenor, in der dieser innere Kampf weiter dramatisiert wird. Im Rezitativ (Nr. 2) verstärkt Bach die Dichotomie zwischen Glaube und Zweifel, indem er ihr zwei, vom selben Sänger gesungene ‚Stimmen‘ zuordnet, die eine mit *forte* bezeichnet, die andere mit *piano*, und diese Phrase um Phrase – und in Bachs Rezitativen sicherlich auf einzigartige Weise – miteinander wechseln lässt. (Wie hätte Schumann das geliebt – er, der Schöpfer von Florestan und Eusebius, der es hasste, sich mit einer einzigen einheitlichen Stimme auszudrücken!) Der grundlegende Kampf findet zwischen B-dur und e-moll statt, Tonarten, die durch einen Tritonus getrennt sind. Bach heischt um Mitleid, indem er die Phrasen in diese tonal entgegengesetzten Richtungen lenkt: Die (Furcht ausdrückenden) *piano*-Phrasen ziehen zunächst nach unten, während die lauten Glaubensproteste nach oben und zu Dur streben. In den abschließenden Phrasen verliert die Figur, die auf Eusebius verweist, offenbar die Geduld und lässt einen langen ohrenbetäubenden Schrei hören: ‚Ach Herr, wie lange?‘, den sie in ihrer Verzweiflung zu einem hohen A (mit der Vorgabe *forte* und im Tempo *adagio*) treibt, während das Continuo eine Duodezime nach unten taucht, um sich auf einem tiefen E niederzulassen – eine düstere Vorschau auf die sich anschließende Arie. Bislang hat es keine Lösung gegeben. Gott hat nicht geantwortet.

Bach geht nun daran (Nr. 3), das angstvolle Zittern der Seele zu schildern: durch zerrissenen melodische Formen, instabile Harmonien, die zu quälenden Akkorden in der zweiten Umkehrung gelenkt werden, sowie persistierende Figuren in puntiertem Rhythmus. Er plündert die tragischen Ausdrucksreserven der französischen Ouvertüre à la Lully mit verheerender Wirkung, so dass sich anbietet, dieses Stück als frühe Skizze zu Petrus' Reue-Arie in der *Johannes-Passion* zu interpretieren. Wie in ‚Ach, mein Sinn‘ ist die Stimmung turbulent, verzweifelt und qualvoll. Alle Energie versackt im ‚B‘-Teil, einer meisterhaften Untermalung der Worte: ‚Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor, es bricht dies fast zustoßne Rohr, die Furcht macht stetig neuen Schmerz‘. Die Instrumentierung wird dünner, die Harmonien steuern in entgegengesetzte Richtungen, erst nach d-moll, dann fis-moll, weg vom e-moll der Tonika und, kurz vor dem vollständigen Dacapo, mit einer abrupten Seitwärtswendung von der Dominante (h-moll) hin zu a-moll.

An diesem Dreh- und Angelpunkt in der Kantate ‚versetzt Bach absichtlich, da bin ich sicher‘, wie Eric Chafe darlegt, die entsprechenden symbolischen Bedeutungen der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen aus dem Rezitativ (# aufsteigend, positiv; b negativ) in die geschlossenen Sätze (b positiv; # negativ). So kehrt das folgende Rezitativ für Alt (Nr. 4) mit Worten des Zuspruchs, ‚weil Jesus itzt noch Wunder tut‘, zu d-moll zurück und liefert das Präludium zu einer sonnigen Arie für Alt und zwei Oboen in F-dur. Als französischer Passepied angelegt, bringt sie, trotz ihrer Betonung des inneren Konflikts zwischen Fleisch und Geist, die ersten

willkommenen Zeichen der Ermutigung. Bach schließt jetzt anstelle der üblichen vierstimmigen Choralharmonisierung mit einer überschwänglichen Fantasie, die ein Gefühl der Erleichterung und des Wohlbefindens vermittelt. Sie beginnt in d-moll und steuert auf a-moll zu – eine neutrale Tonart, die ,alle vorangegangenen Tonarten zu relativieren scheint, ähnlich wie der Glaube letztendlich den Zweifel überwindet‘ (Chafe). Ob man nun eine solche allegorische Interpretation akzeptieren mag oder nicht, eins ist sicher: Bach ist sich bewusst, dass viele seiner Zuhörer hin und wieder in ihrem Glauben schwanken, und er hat dafür Verständnis. Luther betonte, der Glaube werde ,zuweilen öffentlich, zuweilen heimlich‘ gewährt. Am Ende der Kantate hat man den Eindruck, dass man gehörig in die Mangel genommen wurde.

Dass der Glaube auf ,heimliche‘ Weise gewährt wird, dieses Thema kehrt in der Kantate des folgenden Jahres (1724) wieder, BWV 38 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir**, die auf Luthers berühmtem Choral basiert, in der eine freie Version von Psalm 130 zu der alten phrygischen Melodie gesungen wird. Luther beschrieb diesen Psalm als ,heftige und sehr gründliche Worte eines wahrhaftigen reuigen Herzens, das in seinen Jammer auf das allertiefste gekehrt ist ... Wir sind alle in tiefem grossem Elende; aber wir fühlen nicht alle, wo wir sind. Geschrey ist nicht anders, denn eine sehr starke ernstliche Begierde der Gnade Gottes, welches in dem Menschen nicht erstehet, er sehe denn in welcher Tiefe er liege‘. Bach versteht das vollkommen. In einem Eingangschor, der nur 140 Takte lang ist, lässt er Luthers Schrei inständig flehender Stimmen mächtig aus der Tiefe

ertönen. Er entschied sich für den strengen *stilo antico* oder Motettenstil, bei dem die Sopranstimmen jede Zeile der Melodie in langen Noten vortragen und die tieferen Stimmen ihnen imitierend vorangehen. Jede der vier Stimmen verdoppelt er durch eine Posaune – vier Posaunen in einer Bach-Kantate! (Man denkt an Schütz and Bruckner.) Was sie der allgemeinen Stimmung liefern, abgesehen von ihrem einzigartigen polierten Klang, das ist die Würde eines feierlichen Rituals. Bach scheint die Grenzen dieses Motettensatzes durch abrupte chromatische Wendungen hin zu der Melodie in phrygischem Modus absichtlich in einen Bereich außerhalb aller stilistischen Normen zu verschieben.

Im dritten Satz, einer Arie in a-moll für Tenor mit zwei Oboen, übernimmt Bach in seiner Vertonung der Zeilen ,Ich höre mitten in den Leiden ein Trostwort‘ sein Stichwort wieder aus Luthers Kommentar: Gott sei ,so wunderlich in seinen Kindern, dass er sie gleich in widerwärtigen und uneinigen Dingen selig macht; denn Hoffnung und Verzweifeln sind wider einander. Doch müssen sie in dem Verzweifeln hoffen‘, denn ,in der Furcht, die den alten Adam abbauet, wächst die Hoffnung, die den neuen Menschen formet‘. Selten schreibt Bach so durchgängig ineinander verschlungene chromatische Linien für Oboe, in denen es nirgendwo eine Stelle zum Atemholen gibt. Das erfordert eine starke Technik und ein mutiges Spiel.

Die letzten drei Sätze sind alle ungewöhnlich, unnachgiebig und kompromisslos: Zuerst ein Rezitativ für Sopran mit der Anweisung *a battuta* über einer Basslinie, welche die alte Melodie hervor-
donnert und zu sagen scheint: ,Du wagst es zu

zweifeln!‘, eine wunderbare Umkehrung der gängigen Praxis und eine Tour de force besonderer Art, denn der Glaube des Soprans erhält kaum Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen und seine Schwäche zu offenbaren. Dann ein Terzetto, der Zwillingbruder der Arie aus der Kantate BWV 116, die wir drei Sonntage vorher in Leipzig aufgeführt hatten – ‚Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglück an dem andern hält, so wird mich doch mein Heil erretten, dass alles plötzlich von mir fällt‘. Es schildert nun, ‚wie bald erscheint des Trostes Morgen auf diese Nacht der Not und Sorgen‘. Ketten aus Vorhalten setzen einen abwärts gerichteten Kreislauf aus Quinten durch die Molltonarten in Gang (d, g, c, f, dann B-dur), während der aufdämmernde Glaube die Richtung nach oben umkehrt, bis die ‚Nacht der Not und Sorgen‘ sie wieder in die andere Richtung lenkt. So unterschiedlich diese drei Sätze sein mögen, sie fließen ineinander und sollten auch so vorgetragen werden. Das abschließende tiefe D der Arie bleibt als Bass des Schlusschorals bestehen, der mit einem über ihm liegenden faszinierenden 6/4-Akkord beginnt, bevor die neue Tonart E-dur bestätigt wird – ‚das D, Symbol für *Trübsal und Nacht*, erhält durch diese Veränderung eine neue Bedeutung‘ (Chafe). Wie in BWV 109 spart sich Bach das Angebot und die Gewährung von Hilfe bis zur allerletzten möglichen Gelegenheit auf. Mit seinen Stimmen, die alle vom vollen Orchester verdoppelt werden (wieder diese vier Posaunen!), wirkt dieser Choral erschütternd und furchterregend in seiner lutherischen Inbrunst, vor allem die abschließende phrygische Kadenz, wo die Bassposaune bis zum tiefen E abtaucht.

Zeichen und Wunder geschehen in diesem unglaublichen Werk. Schon allein das Wort ‚Zeichen‘ erhält eine aussagekräftige symbolische Bedeutung – durch eine verminderte Septime bei diesem Wort im Sopran-Rezitativ, bei der alle drei ‚Zeichen‘ vorhanden sind: ein Erhöhungszeichen (fis), ein Erniedrigungszeichen (es) und ein Auflösungszeichen (C). Eric Chafe kommt zu dem Schluss: ‚Da das Johannes-Evangelium auch das *Buch der Zeichen* genannt wird und Bach die tonale Anlage seiner *Johannes-Passion* offenbar als eine Art Spiel mit den drei musikalischen Zeichen ... konzipiert hat, wohnt diesem wichtigen Detail in der Anlage der Kantate ‚Aus tiefer Not‘ vielleicht eine tiefere Bedeutung inne, die im Zusammenhang steht mit Bachs grundlegender Verfahrensweise im Umgang mit der Tonartensymbolik.‘

Nach so viel aufgetauter Kraft erscheint BWV 98 **Was Gott tut, das ist wohlgetan**, im November 1726 entstanden, ausnehmend freundlich. Es ist ein bedeutend kürzeres und intimeres Werk als Bachs andere beiden Kantaten (BWV 99 und 100), denen Samuel Rodigasts Choral zugrunde liegt. Obwohl es wie eine Choralkantate beginnt, weist es nicht den typischen konzertierenden Austausch zwischen den Stimmen auf, dem wir mit Bachs zweitem Jahrgang assoziieren. Während der Chor die Zuversicht äußert, dass ‚sein Wille gerecht bleibt‘, und dafür sein Stichwort aus der Epistel bezieht, in der uns Paulus auffordert, ‚den Harnisch Gottes zu ergreifen‘ (Epheser 6, 10–17), befinden sich die ersten Violinen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ihr melodisches Material legt eine der Sprechstimme ähnliche Vortragsart nahe, mit der auf eindrucksvolle Weise

das Schwanken der Menschen zwischen Zweifel und der Hoffnung auf Gott zum Ausdruck gebracht wird – eine Technik, die Bach aus vielen Beispielen im Werk seines Cousins Johann Christoph gelernt haben könnte. Whittaker bringt das Wesen der Kantate beispielhaft auf den Punkt: ‚Der Tenor fleht um Rettung aus seiner Leidensqual (Nr. 2), der Sopran bittet die Augen, sie mögen aufhören zu weinen (Nr. 3), da Gott, der Vater, noch lebt, der Alt flüstert ein Trostwort (Nr. 4), und der Bass erklärt, er werde Jesus nie verlassen (Nr. 5).‘ Die anfängliche Überraschung, dass die Kantate nicht mit einem Choral, sondern einer Arie mit einem vergnügten Unisono obbligato für die Violinen in Händel’scher Manier endet, weicht einem Lächeln, sobald klar wird, dass die Worte des Basses in Wahrheit eine leicht verzierte Variante eines Chorals von Christian Keymann (1658) mit dem gleichen Text sind: ‚Meinen Jesum lass ich nicht‘.

Als letztes Werk (und das letzte, das Bach komponierte) stand BWV 188 **Ich habe meine Zuversicht**, von 1728/29, auf unserem Programm. Die einleitende Sinfonia geht auf den dritten Satz des Cembalokonzertes in d-moll BWV 1052 zurück, von dem im Autograph nur die letzten 45 Takte vorhanden sind. Robert Levin hat daher die verlorenen 248 Takte rekonstruiert, und er tat es mit dem ihm eigenen exzellenten Stilgefühl. Das Ergebnis ist eine wahre Freude. Die Eingangsarie gehört zu den gelungensten Arien, die Bach für Tenor geschrieben hat: im ‚A‘-Teil, wo die Betonung auf der *Hoffnung* liegt, die *Zuversicht* erst noch erstrebt, nicht schon behauptet wird, pastoral in ihrer Stimmung; im ‚B‘-Teil heftig und dramatisch. Sie ist auch sänger-

freundlich, bei Bachs Tenor-Arien eine Seltenheit. Ein langes und vorzügliches Bass-Rezitativ, mit einem Arioso im 6/8-Takt endend, trennt die beiden Arien von der Alt-Arie, vermutlich ein Instrumentalsatz für obligate Orgel, der durch eine Singstimme ergänzt wurde. Dem abschließenden Choral ‚Auf meinen lieben Gott‘ liegt eine Melodie weltlichen Ursprungs zugrunde, die sich auf Venus, die Göttin der Liebe, bezieht. In Bachs Harmonisierung verströmt sie Zuversicht, Vertrauen und Kraft.

Die Old Royal Naval College Chapel bot eine der Stimmung dieser Kantaten förderliche Atmosphäre. Allerdings hatten seit Januar, als wir zuletzt hier waren, die Leute vom Arbeitsschutz ihre Hand im Spiel und unnötige bürokratische und konkrete Hindernisse geschaffen (zum Beispiel ‚Fluchtwege‘, denen wir ausweichen sollten). Unsere Zuhörer waren wirklich ernsthaft interessiert, aber ach so englisch, zu zurückhaltend oder zu ehrerbietig, um irgendeine spontane Regung der Begeisterung zu zeigen – im Gegensatz zu unserem Publikum auf dem Kontinent. Ihr Applaus verhallte gleich wieder wie bei einem Ballon, dem die Luft entweicht.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Opposite Old Royal Naval College Chapel,
Greenwich: ceiling detail



For the Twentieth Sunday after Trinity

CD 1

Epistle Ephesians 5:15-21

Gospel Matthew 22:1-14

BWV 162

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe (1715)

1 1. Aria: Bass

Ach! ich sehe,
itzt, da ich zur Hochzeit gehe,
Wohl und Wehe.
Seelengift und Lebensbrot,
Himmel, Hölle, Leben, Tod,
Himmelsglanz und Höllenflammen
sind beisammen.
Jesu, hilf, dass ich bestehe!

2 2. Recitativo: Tenor

O großes Hochzeitfest,
darzu der Himmelskönig
die Menschen rufen lässt!

BWV 162

Ah! I see, now as I go to the wedding

1. Aria

Ah! I see,
now as I go to the wedding,
happiness and misery.
Poison of the soul and bread of life,
heaven, hell, life, death,
the rays of heaven, the fires of hell
all mingle.
Jesus, help me to survive!

2. Recitative

O great wedding feast,
to which the King of Heaven
summons humankind!

Ist denn die arme Braut,
die menschliche Natur,
nicht viel zu schlecht und wenig,
dass sich mit ihr der Sohn des Höchsten traut?
O großes Hochzeitfest,
wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen,
dass Gottes Sohn
es hat auf ewig angenommen?
Der Himmel ist sein Thron,
die Erde dient zum Schemel seinen Füßen,
noch will er diese Welt
als Braut und Liebste küssen!
Das Hochzeitmahl ist angestellt,
das Mastvieh ist geschlachtet;
wie herrlich ist doch alles zubereitet!
Wie selig ist, den hier der Glaube leitet,
und wie verflucht ist doch, der dieses Mahl verachtet!

3. Aria: Sopran

Jesu, Brunnquell aller Gnaden,
labe mich elenden Gast,
weil du mich berufen hast!
Ich bin matt, schwach und beladen,
ach! erquicke meine Seele,
ach! wie hungert mich nach dir!
Lebensbrot, das ich erwähle,
komm, vereine dich mit mir!

4. Recitativo: Alt

Mein Jesu, lass mich nicht
zur Hochzeit unbekleidet kommen,
dass mich nicht treffe dein Gericht;
mit Schrecken hab ich ja vernommen,
wie du den kühnen Hochzeitgast,
der ohne Kleid erschienen

Is not the wretched bride,
human nature,
much too poor and worthless
for the Son of God to marry?
O great wedding feast,
how is our flesh come to such honour
that the Son of God
has accepted it for evermore?
Heaven is His throne,
earth His footstool,
yet He would kiss this world
as his bride and most beloved!
The wedding feast is prepared,
the fatted calf is slaughtered;
how gloriously is all made ready!
How happy is he, whom faith leads hither,
and how accursed is he, who disdains this feast!

3. Aria

Jesus, fountain of all mercy,
quicken me, Thy wretched guest,
for Thou hast summoned me!
I am faint, weak and oppressed,
ah! invigorate my soul,
ah! how I hunger after Thee!
Bread of life, that I choose,
come, unite Thyself with me!

4. Recitative

My Jesus, let me not
come unrobed to the wedding,
that Thy judgement may not fall on me;
for with horror I have witnessed
how you spurned and condemned
the brazen wedding guest

verworfen und verdammet hast!
Ich weiß auch mein Unwürdigkeit:
Ach! schenke mir des Glaubens Hochzeitkleid;
lass dein Verdienst zu meinem Schmucke dienen!
Gib mir zum Hochzeitkleide
den Rock des Heils, der Unschuld weiße Seide!
Ach! lass dein Blut, den hohen Purpur, decken
den alten Adamsrock und seine Lasterflecken,
so werd ich schön und rein
und dir willkommen sein,
so werd ich würdiglich
das Mahl des Lammes schmecken.

5 5. Aria (Duetto): Alt, Tenor

In meinem Gott bin ich erfreut!
Die Liebesmacht hat ihn bewogen,
dass er mir in der Gnadenzeit
aus lauter Huld hat angezogen
die Kleider der Gerechtigkeit.
Ich weiß, er wird nach diesem Leben
der Ehre weißes Kleid
mir auch im Himmel geben.

6 6. Choral

Ach, ich habe schon erblicket
diese große Herrlichkeit.
Itzund werd ich schön geschmücket
mit dem weißen Himmelskleid;
mit der güldnen Ehrenkrone
steh ich da für Gottes Throne,
schaue solche Freude an,
die kein Ende nehmen kann.

who appeared without a robe!
I also know how unworthy I am:
ah! give me the marriage robe of faith;
let Thy merits serve as my adornment!
Give me as my wedding garment
salvation's cloak, the white silk of innocence!
Ah! let Thy blood, that noble purple, cover
the ancient cloak of Adam and its sinful flaws,
and I shall be fair and pure
and welcome to you,
and I shall worthily partake
of the supper of the Lamb.

5. Aria (Duet)

I rejoice in my God!
The power of love has moved Him
to clothe me in this time of grace,
through sheer favour,
with the robe of righteousness.
I know that when this life is over
He shall give me too in heaven
the white robe of honour.

6. Chorale

Ah, I have already witnessed
this great glory.
Now I shall be adorned
with the white robe of heaven;
in the golden crown of glory
I stand before the throne of God
and gaze at such joy
that can never end.

Text: Salomo Franck (1-5); Johann Rosenmüller (6)

BWV 49

Ich geh und suche mit Verlangen (1726)

Dialogus

7 1. Sinfonia

8 2. Aria: Bass

Ich geh und suche mit Verlangen
dich, meine Taube, schönste Braut.

Sag an, wo bist du hingegangen,
dass dich mein Auge nicht mehr schaut?

9 3. Recitativo ed Arioso: Bass, Sopran

Jesus

Mein Mahl ist zubereit'
und meine Hochzeittafel fertig,
nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.

Seele

Mein Jesu redt von mir;
O Stimme, welche mich erfreut!

Jesus

Ich geh und suche mit Verlangen
dich, meine Taube, schönste Braut.

Seele

Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen.

Jesus

Komm, Schönste, komm und lass dich küssen,
du sollst mein fettes Mahl genießen.

Komm, liebe Braut, und eile nun,
die Hochzeitkleider anzutun.

Seele

Komm, Schönster, komm und lass dich küssen,
lass mich dein fettes Mahl genießen.

Mein Bräutigam! ich eile nun,
die Hochzeitkleider anzutun

BWV 49

I go and seek with longing

Dialogue

1. Sinfonia

2. Aria

I go and seek with longing
thee, my dove, my fairest bride.

Tell me, where hast thou gone,
that I can no longer see thee?

3. Recitative and Arioso

Jesus

My feast is prepared
and my marriage-table ready,
only my bride is not yet present.

Soul

My Jesus speaks of me;
O voice, that makes me glad!

Jesus

I go and seek with longing
thee, my dove, my fairest bride.

Soul

My bridegroom, I fall at Thy feet.

Jesus

Come, fairest, come and let me kiss thee,
thou shalt enjoy my sumptuous meal.

Come, my bride, and hasten now
to put on the wedding raiment.

Soul

Come, fairest, come and let me kiss Thee,
let me enjoy Thy sumptuous meal.

My bridegroom! I hasten now
to put on the wedding raiment

10 4. Aria: Sopran

Ich bin herrlich, ich bin schön,
meinen Heiland zu entzünden.

Seines Heils Gerechtigkeit
ist mein Schmuck und Ehrenkleid;
und damit will ich bestehn,
wenn ich werd in'n Himmel gehn.

11 5. Recitativo (Dialogo): Sopran, Bass

Seele

Mein Glaube hat mich selbst so angezogen.

Jesus

So bleibt mein Herze dir gewogen,
so will ich mich mit dir
in Ewigkeit vertrauen und verloben.

Seele

Wie wohl ist mir!

Der Himmel ist mir aufgehoben:
Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte,
dass das gefallene Geschlechte
im Himmelssaal
bei dem Erlösungsmahl
zu Gaste möge sein,
hier komm ich, Jesu, lass mich ein!

Jesus

Sei bis in Tod getreu,
so leg ich dir die Lebenskrone bei.

12 6. Aria: Bass con Choral: Sopran

Jesus, Seele

Dich hab ich je und je geliebet,
Wie bin ich doch so herzlich froh,
dass mein Schatz ist das A und O,
der Anfang und das Ende.

4. Aria

I am glorious, I am fair,
to kindle my Saviour.

The righteousness of His salvation
is my adornment and cloak of honour;
and I shall wear it
when I go to heaven.

5. Recitativo (Dialogue)

Soul

My faith itself has dressed me so.

Jesus

My heart is well disposed towards you,
thus shall I plight to you
my troth and pledge for ever more.

Soul

How well I feel!

Heaven is in my keeping:
its majesty itself calls and sends its servants,
that the fallen generations
might be guests
in the hall of heaven
at our Salvation's meal.
Here I am, Jesus, let me in!

Jesus

Be faithful unto death,
and I will bequeath you the crown of life.

6. Aria and Chorale

Jesus, Soul

I have always loved you,
How truly glad I am
that my treasure is the A and O,
the beginning and the end.

und darum zieh ich dich zu mir.

Er wird mich doch zu seinem Preis
aufnehmen in das Paradeis;
des klopf ich in die Hände.

Ich komme bald,

Amen! Amen!

ich stehe vor der Tür:

Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!

Mach auf, mein Aufenthalt!

Deiner wart ich mit Verlangen.

Dich hab ich je und je geliebet,
und darum zieh ich dich zu mir.

*Text: Philipp Nicolai, after Jeremiah 31:3
and Revelation 3:20 (6); anon. (2-5)*

BWV 180

Schmücke dich, o liebe Seele (1724)

13 1. Coro (Choral)

Schmücke dich, o liebe Seele,
lass die dunkle Sündenhöhle,
komm ans helle Licht gegangen,
fange herrlich an zu prangen;
denn der Herr voll Heil und Gnaden
lässt dich itzt zu Gaste laden,
der den Himmel kann verwalten,
will selbst Herberg in dir halten.

and so I draw you to me.

He shall, for His praise,
receive me in paradise;
for which I clap my hands.

I'm coming soon,

Amen! Amen!

I stand before the door,

Come, O lovely crown of joy, tarry not!
open up, my abode!

I wait for Thee with longing.

I have always loved you,
and so I draw you to me.

BWV 180

Adorn yourself, beloved soul

1. Chorus (Chorale)

Adorn yourself, beloved soul,
leave the dark cavern of sin,
enter into the bright light,
begin to shine in all your splendour;
for the Lord, full of salvation and mercy,
invites you now to be His guest.
He who rules in Heaven
seeks refuge within you.

14 2. Aria: Tenor

Ermuntre dich: Dein Heiland klopft,
ach, öffne bald die Herzenspforte!
Ob du gleich in entzückter Lust
nur halb gebrochne Freudenworte
zu deinem Jesu sagen musst.

15 3. Recitativo e Choral: Sopran

Wie teuer sind des heil'gen Mahles Gaben!
Sie finden ihresgleichen nicht.
Was sonst die Welt
vor kostbar hält,
sind Tand und Eitelkeiten;
ein Gotteskind wünscht diesen Schatz zu haben
und spricht:
Ach, wie hungert mein Gemüte,
Menschenfreund, nach deiner Güte!
Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen
mich nach dieser Kost zu sehnen!
Ach, wie pfleget mich zu dürsten
nach dem Trank des Lebensfürsten!
Wünsche stets, dass mein Gebeine
sich durch Gott mit Gott vereine.

16 4. Recitativo: Alt

Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude;
es wird die Furcht erregt,
wenn es die Hoheit überlegt,
wenn es sich nicht in das Geheimnis findet
noch durch Vernunft dies hohe Werk ergründet.
Nur Gottes Geist kann durch sein Wort uns lehren,
wie sich allhier die Seelen nähren,
die sich im Glauben zugeschickt.

2. Aria

Rouse yourself: your Saviour knocks,
ah, open soon the door of your heart!
Though you in your rapture
can utter only broken words of joy
to your Jesus.

3. Recitative and Chorale

How precious are the gifts of the sacred supper!
Nowhere can their like be found.
The things the world is wont
to deem precious
are but glittering trifles;
a child of God desires to have this treasure
and says:
Ah, how my spirit hungers,
friend of man, for Thy goodness!
Ah, how I with weeping
often yearn for that food!
Ah, how I thirst
for the drink of the Prince of Life!
I wish at all times that my body
be united through God with God.

4. Recitative

My heart feels both fear and joy;
fear is aroused
when my heart ponders the Highest,
when it cannot fathom the mystery,
nor grasp with reason this exalted work.
God's spirit alone can teach us by His Word,
how souls here on earth can be nurtured
who have found each other in faith.

Die Freude aber wird gestärket,
wenn sie des Heilands Herz erblickt
und seiner Liebe Größe merket.

17 5. Aria: Sopran

Lebens Sonne, Licht der Sinnen,
Herr, der du mein Alles bist!
Du wirst meine Treue sehen
und den Glauben nicht verschmähen,
der noch schwach und furchtsam ist.

18 6. Recitativo: Bass

Herr, lass an mir dein treues Lieben,
so dich vom Himmel abgetrieben,
ja nicht vergeblich sein!
Entzünde du in Liebe meinen Geist,
dass er sich nur nach dem, was himmlisch heißt,
im Glauben lenke
und deiner Liebe stets gedenke.

19 7. Choral

Jesu, wahres Brot des Lebens,
hilf, dass ich doch nicht vergebens
oder mir vielleicht zum Schaden
sei zu deinem Tisch geladen.
Lass mich durch dies Seelenessen
deine Liebe recht ermessen,
dass ich auch, wie jetzt auf Erden,
mög ein Gast im Himmel werden.

Text: Johann Franck (1, 3, 7); anon. (2, 4-6)

Our joy, however, is increased,
when we perceive the Saviour's heart
and the greatness of his love.

5. Aria

Sun of life, Light of the mind,
Lord, Thou who art all to me!
Thou shalt see my faithfulness
and not despise my belief,
that is still weak and fearful.

6. Recitative

Lord, let Thy true love,
that drove Thee out of Heaven,
be not spent on me in vain!
Kindle my spirit with love,
that it be directed in faith
only to heavenly things,
and be ever mindful of Thy love.

7. Chorale

Jesus, true Bread of life,
grant that it be not in vain
or to my detriment perchance,
that I be invited to Thy table.
May I through this food of the soul
rightly appreciate Thy love,
that I too, now on earth,
may become a guest in Heaven.

For the Twenty-first Sunday after Trinity

CD 2

Epistle Ephesians 6:10-17

Gospel John 4:46-54

BWV 109

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!
(1723)

1 1. Coro

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

2 2. Recitativo: Tenor

Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt,
mir kann geholfen werden.

Ach nein, ich sinke schon zur Erden
vor Sorge, dass sie mich zu Boden stürzt.

Der Höchste will, sein Vaterherze bricht.

Ach nein! er hört die Sünder nicht.

Er wird, er muss dir bald zu helfen eilen,
um deine Not zu heilen.

Ach nein, es bleibet mir um Trost sehr bange;
ach Herr, wie lange?

BWV 109

Lord, I believe, help Thou mine unbelief!

1. Chorus

Lord, I believe, help Thou mine unbelief!

2. Recitative

The hand of the Lord is not yet waxed short,
I can be helped.

Ah no, already I sink to earth,
for fear that He casts me down.

This is the Lord's will, His father's heart breaks.

Ah no! He does not hear the sinners.

He will, He must soon hasten to help you,
to heal your distress.

Ah no, I am fearful of Thy consolation;
ah Lord, how long?

3 3. Aria: Tenor

Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen,
wie wanket mein geängstigt Herz!
Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor,
es bricht dies fast zustoßne Rohr,
die Furcht macht stetig neuen Schmerz.

4 4. Recitativo: Alt

O fasse dich, du zweifelhafter Mut,
weil Jesus itzt noch Wunder tut!
Die Glaubensaugen werden schauen
das Heil des Herrn;
scheint die Erfüllung allzufern,
so kannst du doch auf die Verheißung bauen.

5 5. Aria: Alt

Der Heiland kennet ja die Seinen,
wenn ihre Hoffnung hilflos liegt.
Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten,
so steht er ihnen selbst zur Seiten,
damit zuletzt der Glaube siegt.

6 6. Choral

Wer hofft in Gott und dem vertraut,
der wird nimmer zuschanden;
denn wer auf diesen Felsen baut,
ob ihm gleich geht zuhanden
viel Unfalls hie, hab ich doch nie
den Menschen sehen fallen,
der sich verlässt auf Gottes Trost;
er hilft sein' Gläubgen allen.

3. Aria

How uncertain is my hope,
how my anxious heart wavers!
The wick of faith hardly burns,
the almost broken reed now snaps,
fear constantly creates fresh pain.

4. Recitative

Compose yourself, doubting heart,
for Jesus still works wonders!
The eyes of faith shall witness
the healing power of the Lord;
though fulfilment seems so distant
you can rely on his promise.

5. Aria

For the Saviour knows his people,
when their hope is destitute.
When the flesh and the spirit war within them,
He Himself shall stand by their side,
that faith may finally triumph.

6. Chorale

Who hopes in God and trusts in Him
shall never be confounded;
for he who builds on this rock,
though he suffer great misfortune
here on earth, I have never seen
that man fall
if he trust in God's consolation;
He helps His faithful always.

Text: Mark 9:24 (1); Lazarus Spengler (6); anon. (2-5)

7 1. Coro (Choral)

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen;
dein gnädig Ohr neig her zu mir
und meiner Bitt sie öffne!
Denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

8 2. Recitativo: Alt

In Jesu Gnade wird allein
der Trost vor uns und die Vergebung sein,
weil durch des Satans Trug und List
der Menschen ganzes Leben
vor Gott ein Sündengreuel ist.
Was könnte nun
die Geistesfreudigkeit zu unserm Beten geben,
wo Jesu Geist und Wort nicht neue Wunder tun?

9 3. Aria: Tenor

Ich höre mitten in den Leiden
ein Trostwort, so mein Jesus spricht.
Drum, o geängstigtes Gemüte,
vertraue deines Gottes Güte,
sein Wort besteht und fehlet nicht,
sein Trost wird niemals von dir scheiden!

1. Chorus (Chorale)

Out of the depths I cry to Thee,
Lord God, hear my calling;
incline Thy gracious ear to me
and be open to my bidding!
For if Thou canst perceive
sins and misdeeds,
who, Lord, can stand before Thee?

2. Recitative

In Jesus' mercy alone
can there be comfort and forgiveness for us,
for through Satan's deceit and guile
man's whole existence
is in God's eyes abominable sin.
What could
bring spiritual joy to our prayers,
if Jesus' spirit and Word
were not ever working new wonders?

3. Aria

I hear in the midst of suffering
a word of comfort that my Jesus speaks.
Therefore, O fearful soul,
trust in the goodness of your God,
His Word shall stand and never fail,
His comfort never abandon you!

10 4. Recitativo con Choral: Sopran

Ach!

Dass mein Glaube noch so schwach
und dass ich mein Vertrauen

auf feuchtem Grunde muss erbauen!

Wie ofte müssen neue Zeichen
mein Herz erweichen!

Wie? Kennst du deinen Helfer nicht,
der nur ein einzig Trostwort spricht,
und gleich erscheint,

eh deine Schwachheit es vermeint,
die Rettungsstunde.

Vertraue nur der Allmachtshand
und seiner Wahrheit Munde!

11 5. Aria (Terzetto): Sopran, Alt, Bass

Wenn meine Trübsal als mit Ketten
ein Unglück an dem andern hält,
so wird mich doch mein Heil erretten,
dass alles plötzlich von mir fällt.

Wie bald erscheint des Trostes Morgen
auf diese Nacht der Not und Sorgen!

12 6. Choral

Ob bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade;
sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie groß auch sei der Schade.

Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlösen wird
aus seinen Sünden allen.

4. Recitative with Instrumental Chorale

Alas,

that my faith is still so weak,

and that my trust

be founded on watery ground!

How often must new signs
soften my heart!

What? Do you not know your Helper,
who needs to speak but one consoling word
for salvation's hour

to appear at once,

before your weakness can perceive it.

Trust in the Almighty's hand

and the truth of His mouth!

5. Aria (Trio)

Though my despair, like chains,
feters one misfortune to the next,
yet shall my Saviour free me
suddenly from it all.

How soon will comfort's dawn
succeed this night of woe and sorrow!

6. Chorale

However great our sins may be,
God's grace is so much greater;
His hand will never cease to help,
however great our wrong may be.
He alone is the good shepherd,
who shall redeem Israel
from all her sins.

Text: Martin Luther, after Psalm 130 (1, 6); anon. (2-5)

Was Gott tut, das ist wohlgetan I (1726)

13 1. Coro (Choral)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
es bleibt gerecht sein Wille;
wie er fängt meine Sachen an,
will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
der in der Not
mich wohl weiß zu erhalten;
drum lass ich ihn nur walten.

14 2. Recitativo: Tenor

Ach Gott! wenn wirst du mich einmal
von meiner Leidensqual,
von meiner Angst befreien?
Wie lange soll ich Tag und Nacht
um Hilfe schreien?
Und ist kein Retter da!
Der Herr ist denen allen nah,
die seiner Macht
und seiner Huld vertrauen.
Drum will ich meine Zuversicht
auf Gott alleine bauen,
denn er verlässt die Seinen nicht.

What God doth, is well done I

1. Chorus (Chorale)

What God doth, is well done,
His will is just and lasts forever;
however He acts on my behalf
I shall stand by Him calmly.
He is my God,
who sustains me
when I am in distress;
that is why I let Him prevail.

2. Recitative

Ah, God! When wilt Thou finally
free me from my torment
and from my fear?
For how long, day and night,
must I cry for help?
And there is no saviour here!
The Lord is close to all
who trust in His might
and His grace.
So I shall place my trust
in God alone,
for He does not desert His people.

15 3. Aria: Sopran

Hört, ihr Augen, auf zu weinen!
Trag ich doch
mit Geduld mein schweres Joch.
Gott der Vater lebet noch,
von den Seinen
lässt er keinen.
Hört, ihr Augen, auf zu weinen!

16 4. Recitativo: Alt

Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluss;
und wenn der Mund vor seinen Ohren klagt
und ihm des Kreuzes Schmerz
im Glauben und Vertrauen sagt,
so bricht in ihm das Herz,
dass er sich über uns erbarmen muss.
Er hält sein Wort;
er saget: Klopfet an,
so wird euch aufgetan!
Drum lasst uns alsofort,
wenn wir in höchsten Nöten schweben,
das Herz zu Gott allein erheben!

17 5. Aria: Bass

Meinen Jesum lass ich nicht,
bis mich erst sein Angesicht
wird erhören oder segnen.
Er allein
soll mein Schutz in allem sein,
was mir Übels kann begegnen.

3. Aria

Cease your weeping, O my eyes!
For I bear
my heavy yoke with patience.
God the Father still lives,
forsaking none
of His people.
Cease your weeping, O my eyes!

4. Recitative

God has a heart that brims with mercy;
and when He hears us lamenting,
expressing the pain of affliction
in faith and trust,
His heart then breaks,
that He has mercy on us.
He keeps His word;
He says: Knock,
and it shall be opened unto you!
So let us from now on,
when we are in sore distress,
lift our hearts to God alone!

5. Aria

I shall not forsake my Jesus,
until He
hear me and bless me.
He alone
shall shield me in all things
evil that may confront me.

Text: Samuel Rodigast (1); anon. (2-5)

18 1. Sinfonia

19 2. Aria: Tenor

Ich habe meine Zuversicht
auf den getreuen Gott gericht',
da ruhet meine Hoffnung feste.

Wenn alles bricht, wenn alles fällt,
wenn niemand Treu und Glauben hält,
so ist doch Gott der Allerbeste.

20 3. Recitativo: Bass

Gott meint es gut mit jedermann,
auch in den allergrößten Nöten.
Verbirget er gleich seine Liebe,
so denkt sein Herz doch heimlich dran,
das kann er niemals nicht entziehn;
und wollte mich der Herr auch töten,
so hoff ich doch auf ihn.
Denn sein erzürntes Angesicht
ist anders nicht
als eine Wolke trübe,
sie hindert nur den Sonnenschein,
damit durch einen sanften Regen
der Himmelsseggen
um so viel reicher möge sein.
Der Herr verwandelt sich in einen grausamen,
um desto tröstlicher zu scheinen;
er will, er kann's nicht böse meinen.
Drum lass ich ihn nicht, er segne mich denn.

1. Sinfonia

2. Aria

I have put my trust
in the faithful God,
where my hope rests firm.

When all things break, when all things fall,
when no-one keeps his faith or word,
God is the best of all.

3. Recitative

God means well by everyone,
even in the greatest affliction.
Though He at first conceals His love,
His heart, that He can never withdraw,
in secret cares;
and even though the Lord would kill me,
my hope still rests in Him.
For His angered countenance
is nothing but
a dark cloud;
it only impedes the sun,
so that, aided by gentle showers,
the heavenly blessing
might be the richer.
The Lord transforms Himself into a cruel God,
to become all the more consoling;
He does not wish and cannot wish us evil.
And so I shall not let Him go, except He bless me.

21 4. Aria: Alt

Unerforschlich ist die Weise,
wie der Herr die Seinen führt.
Selber unser Kreuz und Pein
muss zu unserm Besten sein
und zu seines Namens Preise.

22 5. Recitativo: Sopran

Die Macht der Welt verlieret sich.
Wer kann auf Stand und Hoheit bauen?
Gott aber bleibt ewiglich;
wohl allen, die auf ihn vertrauen!

23 6. Choral

Auf meinen lieben Gott
trau ich in Angst und Not;
er kann mich allzeit retten
aus Trübsal, Angst und Nöten;
mein Unglück kann er wenden,
steht all's in seinen Händen.

Text: Picander (2-5); anon. (6)

4. Aria

Unfathomable is the way in which
the Lord guides His people.
Even our own cross and pain
must be to our advantage
and bring glory to His name.

5. Recitative

The world's great might shall vanish.
Who can depend on rank and grandeur?
But God shall abide for ever more;
blest be all who trust in Him!

6. Chorale

I trust in my beloved God
both in fear and need;
He can at all times save me
from sadness, fear and affliction.
He can reverse my misfortune;
everything lies in His power.

*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*

Suzanne Flowers *soprano*

Perhaps my earliest memory as a musician is of playing in octaves, at the age of eight, the bass line of the Bach chorale preludes my organist father brought home from church to practise; I would sit at the piano on his left while he played all the tricky manual parts! I remember the sense of spiritual uplift that I felt, even then, at these wonderful melodies, the great Lutheran hymn tunes extended, intensified and turned into whole big pieces of music that, for me as a child, didn't necessarily express a particular message. I struggled to grasp, even to pronounce, the German titles, yet here I am now, not only able to say but to understand them after forty-odd years working with John Eliot on the crucial importance of text and its proper pronunciation and delivery. A passion I hope I now pass on to my students.

During the year 2000 those remembered tunes and titles came back like long-lost friends, accompanying me as I now sang their intricate and hugely varied elaborations myself, sometimes in the churches that had heard their first performance. What struck me increasingly as the pilgrimage progressed was the deeply calming effect of Bach's Lutheran certainty that there really is a better life to come: 'Die Seele ruht in Jesu Hände', 'Es ist vollbracht' and 'Selig sind die Toten' held a serenity that many people these days find elusive. So for whatever highly personal reasons, my year of touring with Bach, the Monteverdi Choir and John Eliot was far more than a musical experience. I found and shared new insights, inspiration and even solace.

Today, now that I teach more often than I perform, I cherish one particular choral-scholar

baritone in Cambridge, a Korean PhD economist who, though a devout Catholic himself, finds a special fulfilment in singing Bach cantatas. I wonder what he might say, if he looks back on a future Cantata Pilgrimage forty years from now?

Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 11: Genova/Greenwich

CD 1 64:55 For the Twentieth Sunday after Trinity

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe BWV 162
Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49
Schmücke dich, o liebe Seele BWV 180

Magdalena Kožená *soprano*, Sara Mingardo *alto*
Christoph Genz *tenor*, Peter Harvey *bass*

CD 2 80:10 For the Twenty-first Sunday after Trinity

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben! BWV 109
Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 38
Was Gott tut, das ist wohlgetan I BWV 98
Ich habe meine Zuversicht BWV 188

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*
Paul Agnew *tenor*, Gotthold Schwarz *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Cattedrale di San Lorenzo, Genova, 4 November 2000
Old Royal Naval College Chapel, Greenwich, 11 & 12 November 2000



Soli Deo Gloria

Volume 11 SDG 168
© 2010 Monteverdi Productions Ltd
© 2010 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01682 2