

Bach Cantatas Gardiner



CD 1 78:53 **For Christmas Day**

1-7 26:28 Christen, ätztet diesen Tag BWV 63

8-10 13:42 Gloria in excelsis Deo BWV 191

Claron McFadden *soprano*, Bernarda Fink *alto*

Christoph Genz *tenor*, Dietrich Henschel *bass*

For Epiphany

11-17 15:21 Sie werden aus Saba alle kommen BWV 65

18-23 23:22 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen BWV 123

Sally Bruce-Payne *alto*

James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage

Herderkirche, Weimar, 25 December 1999

Nikolaikirche, Leipzig, 6 January 2000

Weimar

The Monteverdi Choir

Sopranos

Donna Deam
Suzanne Flowers
Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Elin Manahan Thomas
Belinda Yates

Altos

Elinor Carter
David Clegg
Charles Humphries
Richard Wyn Roberts

Tenors

John Bowley
Simon Davies
Vernon Kirk
Nicolas Robertson

Basses

Julian Clarkson
Thomas Guthrie
Daniel Jordan
Michael McCarthy

The English

Baroque Soloists

First Violins

Alison Bury
Lucy Howard
Penelope Spencer
Debbie Diamond
Rebecca Livermore

Second Violins

Kati Debretzeni
Peter Lissauer
Catherine Ford
Stephen Jones

Violas

Annette Isserlis
Lisa Cochrane
Rosemary Nalden

Cellos

David Watkin
Christopher Poffley

Double Bass

Valerie Botwright

Flutes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Oboes

Marcel Ponsele
James Eastaway
Catherine Latham
Mark Radcliffe

Bassoon

Alastair Mitchell

Trumpets

Niklas Eklund
Marc Ulrich
Frode Jakobsen
Ulrik Hoglund

Timpani

John Chimes

Organ

Howard Moody

Harpichord

Silas John Standage

Leipzig

The Monteverdi Choir

Sopranos

Suzanne Flowers
Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Ruby Hughes
Gillian Keith
Emma Preston-Dunlop

Altos

Lucy Ballard
Angus Davidson
Charles Humphries
William Missin

Tenors

Vernon Kirk
Rory O'Connor
Iain Rhodes
Nicolas Robertson

Basses

Alex Ashworth
Christopher Foster
Michael McCarthy
Charles Pott

The English

Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni
Nicolette Moonen
Penelope Spencer
Peter Lissauer
Matthew Truscott

Second Violins

Anne Schumann
Rodolfo Richter
Ulli Engel
Daphna Ravid

Violas

John Rogers
Mari Giske
Emma Alter

Cellos

Alison McGillivray
Catherine Rimer

Double Bass

Valerie Botwright

Recorders, Flutes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Oboes

Marcel Ponsele
Patrick Beaugiraud

Bassoon

Alastair Mitchell

Horns

Gabriele Cassone
Luca Marzana
Mauro Bernasconi

Organ

Silas John Standage

Harpichord

Malcolm Proud

CD 2 52:16 For the First Sunday after Epiphany

- | | | |
|-------|-------|--|
| 1-8 | 16:01 | Mein liebster Jesus ist verloren BWV 154 |
| 9-14 | 13:19 | Meinen Jesum lass ich nicht BWV 124 |
| 15-20 | 22:55 | Liebster Jesu, mein Verlangen BWV 32 |

Claron McFadden *soprano*, Michael Chance *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg, 9 January 2000

The Monteverdi Choir

Sopranos

Suzanne Flowers
Nicola Jenkin
Ruby Hughes
Gillian Keith
Emma Preston-Dunlop

Altos

Lucy Ballard
Angus Davidson
William Missin

Tenors

Vernon Kirk
Rory O'Connor
Nicolas Robertson

Basses

Alex Ashworth
Christopher Foster
Charles Pott

The English

Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni
Nicolette Moonen
Penelope Spencer
Peter Lissauer

Second Violins

Anne Schumann
Ulli Engel
Daphna Ravid

Violas

Jane Rogers
Mari Giske

Cello

Melanie Beck

Double Bass

Valerie Botwright

Oboes

Marcel Ponselee
Patrick Beaugiraud
Mark Radcliffe

Organ

Silas John Standage

Harpichord

Malcolm Proud

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Cantatas Vol 18: Weimar/Leipzig/Hamburg

CD 1 78:53 For Christmas Day

26:28 Christen, ätztet diesen Tag BWV 63

- 1 (4:48) 1. *Coro* Christen, ätztet diesen Tag
- 2 (3:13) 2. *Recitativo: Alt* O sel'ger Tag!
- 3 (7:02) 3. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* Gott, du hast es wohlgefüget
- 4 (0:42) 4. *Recitativo: Tenor* So kehret sich nun heut
- 5 (3:15) 5. *Aria (Duetto): Alt, Tenor* Ruft und fleht den Himmel an
- 6 (0:53) 6. *Recitativo: Bass* Verdoppelt euch demnach
- 7 (6:34) 7. *Coro* Höchster, schau in Gnaden an

13:42 Gloria in excelsis Deo BWV 191

- I. Teil
- 8 (5:50) 1. *Coro* Gloria in excelsis Deo
- II. Teil
- 9 (3:55) 2. *Aria (Duetto): Sopran, Tenor* Gloria Patri
 - 10 (3:58) 3. *Coro* Sicut erat in principio

For Epiphany

15:21 Sie werden aus Saba alle kommen BWV 65

- 11 (4:11) 1. *Coro (Concerto)* Sie werden aus Saba alle kommen
- 12 (0:36) 2. *Choral* Die Kön'ge aus Saba kamen dar
- 13 (1:41) 3. *Recitativo: Bass* Was dort Jesaias vorhergesehn
- 14 (2:52) 4. *Aria: Bass* Gold aus Ophir ist zu schlecht
- 15 (1:21) 5. *Recitativo: Tenor* Verschmähe nicht
- 16 (3:21) 6. *Aria: Tenor* Nimm mich dir zu eigen hin
- 17 (1:17) 7. *Choral* Ei nun, mein Gott, so fall ich dir

23:22 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen BWV 123

- 18 (5:10) 1. *Coro (Choral)* Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
- 19 (0:46) 2. *Recitativo: Alt* Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust
- 20 (7:02) 3. *Aria: Tenor* Auch die harte Kreuzesreise
- 21 (0:37) 4. *Recitativo: Bass* Kein Höllenfeind kann mich verschlingen
- 22 (8:36) 5. *Aria: Bass* Lass, o Welt, mich aus Verachtung
- 23 (1:10) 6. *Choral* Drum fahrt nur immer hin

CD 2 52:16 For the First Sunday after Epiphany

16:01 Mein liebster Jesus ist verloren BWV 154

- 1 (3:27) 1. *Aria: Tenor* Mein liebster Jesus ist verloren
- 2 (0:38) 2. *Recitativo: Tenor* Wo treff ich meinen Jesum an
- 3 (1:07) 3. *Choral* Jesu, mein Hort und Erretter
- 4 (3:11) 4. *Aria: Alt* Jesu, lass dich finden
- 5 (1:13) 5. *Arioso: Bass* Wisset ihr nicht
- 6 (1:55) 6. *Recitativo: Tenor* Dies ist die Stimme meines Freundes
- 7 (3:29) 7. *Aria (Duetto): Alt, Tenor* Wohl mir, Jesus ist gefunden
- 8 (1:00) 8. *Choral* Meinen Jesum lass ich nicht

13:19 Meinen Jesum lass ich nicht BWV 124

- 9 (3:18) 1. *Coro (Choral)* Meinen Jesum lass ich nicht
- 10 (0:42) 2. *Recitativo: Tenor* Solange sich ein Tropfen Blut
- 11 (3:07) 3. *Aria: Tenor* Und wenn der harte Todesschlag
- 12 (0:53) 4. *Recitativo: Bass* Doch ach! Welch schweres Ungemach
- 13 (4:14) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt
- 14 (1:04) 6. *Choral* Jesum lass ich nicht von mir

22:55 Liebster Jesu, mein Verlangen BWV 32

- 15 (5:21) 1. *Aria: Sopran* Liebster Jesu, mein Verlangen
- 16 (0:23) 2. *Recitativo: Bass* Was ist's, dass du mich gesuchet?
- 17 (8:13) 3. *Aria: Bass* Hier, in meines Vaters Stätte
- 18 (2:25) 4. *Recitativo (Dialogo): Sopran, Bass* Ach! heiliger und großer Gott
- 19 (5:19) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* Nun verschwinden alle Plagen
- 20 (1:13) 6. *Choral* Mein Gott, öffne mir die Pforten



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.



Herderkirche, Weimar

We arrived in Weimar to find the stalls of the Christmas market neatly laid out in the cobbled market square, encircling a ninety-foot Norway spruce. On one side was the painter Lucas Cranach's house; opposite it, the nineteenth-century granite *Rathaus*. At ninety degrees to the north there once stood the 'Red Castle' where Bach was employed as ducal organist; to the south the three hundred-year-old Elephant Hotel where we were staying. This was the habitual meeting place and watering hole of Bachs, Goethes and Schillers, with a balcony from which Hitler made rabble-rousing speeches. Just a few yards away there is a plaque on a wall commemorating Adam Weldig, a singer at the ducal court who was Bach's landlord at the time of the birth of his two

eldest sons. This juxtaposition is typical of the painful contrasts you find in this compact little town in the heart of Thuringia, celebrated for its cultural heroes: at one moment heralding its reputation as a centre of civilisation, at the next leading you to despair at the depths of human depravity. For less than eight kilometres from the marketplace, up in the beech-clad hills where Liszt liked to go for inspirational rambles, lies Buchenwald, the former concentration camp. It is one of the bleakest places imaginable, a place where no birds sing, as several of us discovered when we visited it on the morning of Christmas Eve 1999.

On Christmas Day we gathered in the town church to launch our pilgrimage, united in believing Bach's music to be one of the touchstones of civilisation, to be treasured every time we hear or perform it. 'Etch this day in metal and marble!' is the injunction given at the start of **BWV 63 Christen, ätzt diesen Tag**. How could we fail to do so? Bach's music is overwhelming testimony to the strength and resilience of the human spirit, its refusal to be silenced or crushed. Our search for meaning, for answers to these glaring contradictions and intractable puzzles, had drawn us here together in the first place and was implicit in the very act of performing his music. The mid-twentieth-century death camps were, according to George Steiner, 'the transference of Hell from below the earth to its surface'. This alone makes it easier for us to comprehend the grim notion that mankind, in the words of Bach's librettist, is 'a fallen race... imprisoned and fettered by Satan's slavish chains'.

It felt peculiarly apt to start our pilgrimage with this stirring work, most probably first performed in Weimar on Christmas Day 1714, re-rooting it in its place of

origin. Festive it certainly is, though in a very different way from the *Christmas Oratorio* of twenty years later, which we were also performing here. The cantata contains none of the usual Nativity themes: no cradle song, no music for the shepherds or for the angels, not even the standard Christmas chorales. It is an enigmatic work, much revived by Bach in his Leipzig years, with a text thought to be by Johann Michael Heineccius, a leading pastor in Halle who took an active interest in luring Bach there in 1713. It was later to be used as part of Halle's bicentennial celebrations of the Reformation in 1717. No autograph score survives, only a set of parts in the hand of Bach and his pupil Johann Martin Schubart. Its opulent scoring – three oboes and bassoon and no less than *four* trumpets plus timpani in addition to the string ensemble – shows this to have been one of a handful of large-scale works too big to be accommodated in the choir loft of the *Himmelsburg*, the ducal chapel where most of Bach's Weimar cantatas were performed. From time to time the Duke, perhaps tiring of his court preacher, decided, it seems, to join the congregation in services held in the much larger town church of SS Peter and Paul. This allowed Bach to draw on the amalgamated forces of the ducal *Capelle* and the town musicians for grand ceremonial effects impossible within the chapel's cramped gallery.

It is a symmetrical work: two imposing outer choruses that balance secular dance (for instruments) and motet style (for voices) within a da capo framework flank twin *accompagnato* recitatives, one for alto and one for bass, two duets, the first with extended oboe obbligato, the second a triple rhythm dance-duet for alto and tenor, and a central recitative for

tenor that tells us that 'the lion from David's line has appeared, His bow is drawn tight, His sword sharpened.' The first *accompagnato* (No.2), a ravishing movement for alto with strings, passes imperceptibly from meditative arioso to declamation and back again in the course of its thirty-two bars. The evident care that Bach lavished on this movement is clear, firstly from the way, following a tortuous passage in which voice and continuo struggle to free themselves from 'Satan's slavish chains', that Bach negotiates a heart-stopping transition from E minor to A major for the long-awaited balm of Jesus' birth, and secondly from his use of a diminished third to effect a startling plummeting from A minor to F major illustrative of man's fallen state ('nach dem Verdienst zu Boden liegen').

The final chorus is a superb mosaic of interlocking structures and moods. It begins pompously with a short fanfare for the four trumpets and drums announcing the arrival of some dignity – the Duke himself, perhaps? – and can surprise those not expecting signs of humour in Bach's church music. For it is followed by some irreverent tittering by the three oboes, passing from them, like Chinese whispers, to the strings. Was his wig askew? Great sweeping arcs of exuberant semiquaver scales precede the choir's entry with the fanfare motif 'Höchster, schau in Gnaden an' before the first of two permutation fugues. Both fugal subjects are reminiscent of Bach's double choir motets, *Der Geist hilft* (BWV 226) and *Fürchte dich nicht* (BWV 228), and both begin meditatively with voices alone and then expand via instrumental doubling to blazing trumpet-dominated climaxes. Just prior to the da

capo comes a preposterous collective trill on the word *quälen*, to describe the futility of Satan's attempt to 'torment' us. As Schweitzer says, 'the devil strongly appeals to the musician Bach'. And to Cranach, he might have added. For there he is in the magnificent painting that dominates the Herderkirche altar – twice, in fact: in the background chasing man into the fires of hell, but in the foreground trodden underfoot, his tongue pierced by the staff of Christ's victory flag. In this Lutheran interpretation of the Crucifixion Christ, too, appears twice, once on the Cross, with a jet of blood from his pierced side falling on the head of Cranach himself (representing all believers), once as the risen Christ, trampling both death and the devil. It is almost an allegorical representation of the town's chequered history, the never-ending struggle between the forces of good and evil, and it seemed the perfect backdrop to Bach's vivid retelling of the story of Christ's victory over the devil and the benefit of his birth for humanity, a theme that runs through all three of the Christmas cantatas he brought together for performance in Leipzig in 1723 (BWV 63, 40 and 64). But to the TV producer, filming our performances of the *Christmas Oratorio*, the Cranach painting was 'inappropriate' for a Christmas TV show: he even suggested that it be taken down or blanked out for the filming! Weimar's scars are not so easily eradicated.

The song of the angels at the birth of Jesus comprises the main text from Luke 2:14 in the Latin Christmas music that has come down to us as **BWV 191 Gloria in excelsis Deo**. The most likely occasion for its first performance was a special service of thanksgiving held in the University church in Leipzig on Christmas Day 1745 to celebrate the

Peace of Dresden. The second Silesian war had just come to an end, the only time in his life that Bach had first hand experience of the horrors and suffering of war as Prussian troops occupied Leipzig and devastated its surroundings in the autumn of 1745. Three years later he still remembered it as 'the time we had – alas! – the Prussian invasion'. Sandwiched between the early morning mass in St Thomas's and the afternoon service in St Nicholas's, this service was one of those rare occasions when members of Bach's two best *Kantoreien* were available to perform together. This was an opportunity to allow his Leipzig audience to hear three movements (*Gloria – Domine Deus – Cum Sancto Spiritu*) from the prodigious five-voiced *Missa* (BWV 232*i*) composed for the Dresden Court in 1733, hastily reassembled and condensed into a new triptych. Whereas the *Gloria* remained virtually unchanged, the other two movements were adapted and furnished with new texts, not without a slight awkwardness. In addition, his six-voiced Christmas *Sanctus* of 1724 was almost certainly revived at the same time. Was this occasion, then, the single trigger that detonated Bach's creative energy, leading in due course to the completion of the work we know as the *B minor Mass*? The concluding doxology, *Sicut erat in principio* (originally *Cum sancto*), takes off with a tremendous jolt of action, rather like the way a big dipper deceptively inches its way up then suddenly hurtles off. This is the cue for celebration in dance as much as in song, the throbbing pulsation of a single note passing to the upper strings, to the trumpets and finally to the woodwind, with a mounting sense of forward propulsion and ebullience.



Nikolaikirche, Leipzig

Leipzig, for many the self-styled Mecca of the Bach tradition and religion, was always going to be a high point in our pilgrimage and one of the biggest challenges. Our first appearance there was on the 6 January, the Feast of Epiphany, in the thirteenth-century Nikolaikirche, the official church of the city in Bach's day, a place which during the 1980s became a focus of hope for change. It was here that the charismatic pastor Christian Führer presided, leading the Monday prayer meetings open to all. On 9 October 1989, at the height of the GDR crack-down on dissidents and demonstrators, he was surprised to find his church pews filled with 1,000 party officials and Stasi members anticipating trouble and an invasion by the so-called 'rowdies'.

None materialised. Instead Pastor Führer recited to his Stasi congregation the Beatitudes from the Sermon on the Mount. The gallery gradually filled with peace-abiding congregants, and eventually after the bishop's blessing and urgent call for non-violence, 2,000 people left the church to be greeted by tens of thousands outside holding candles. As one member of the ruling party said, 'We had planned everything. We were prepared for everything. But not for candles and prayers.' Eleven years later Pastor Führer's welcome to us could not have been warmer or more heartfelt. Luxury of luxuries, we had three days in this inspirational setting to prepare for this Epiphany concert, a programme comprising parts V and VI of the *Christmas Oratorio* flanking two of Bach's most striking Leipzig cantatas, BWV 123 *Liebster Immanuel* and BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen*.

Bach never came up with anything more pageant-like and eastern in atmosphere than the opening chorus of **BWV 65 Sie werden aus Saba alle kommen** composed in 1724. He uses the high horns to convey majesty and antiquity, the recorders to represent the high pitches often associated with oriental music and the oboes da caccia (in tenor register) to evoke the shawm-like double-reed instruments (salamiya and zurna) of the Near East. The opening ritornello shows off the burnished sheen of his orchestra to perfection and concludes with a final unison statement of the theme spread over five octaves. Even before the voices enter in canon order Bach parades before our eyes the stately procession of the three magi and the 'multitude of camels' (mentioned in the omitted verse from Isaiah) laden with gifts. This imposing chorale fantasia

concludes with a restatement of the octave unison theme, this time by all the voices and instruments as the caravan comes to a halt in front of the manger. Now there is a sudden shift in scale and mood, from the outward pomp of the royal procession to the intimacy of the simple stable and to the oblations offered to the child in the crib, as the choir intone the sober German version of the Latin 'Puer natus in Bethlehem', traditionally sung in Leipzig at this feast. There follows a secco recitative exemplary in its word setting, its arching melodies and rich chromatic harmonies, culminating in an affecting arioso. This leads in turn to an aria for bass (No.4) in which the two oboes da caccia engage in a triple canon with the continuo, evidently to portray the gifts of gold, incense and myrrh. A second recitative follows, this time for tenor: in exchange for 'my heart that I humbly bring Thee... give Thyself to me as well'. To depict 'the most abundant wealth' that the Christian will inherit, Bach opts for the most opulent scoring in the entrancing triple-rhythm tenor aria (No.6). Pairs of recorders, violins, horns, and oboes da caccia operate independently and in consort, exchanging one-bar riffs in kaleidoscopic varieties of timbre. To English ears the main melody has more than a passing similarity to the nursery rhyme 'Lavender's blue', while the fervent concluding chorale (verse 10 of Paul Gerhardt's 'Ich hab in Gottes Herz und Sinn'), set to a secular French sixteenth-century melody, is familiar as the hymn 'O God, our help in ages past'.

Just as fine, but in quite another way, is **BWV 123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen**, composed for the following year (1725). It opens with a graceful chorus in 9/8, a little reminiscent of a dance

from the court of Elizabeth I, with paired transverse flutes, oboes and violins presented in alternation. The chorus's interjections form a proto-Romantic love song that sticks in the mind days after the music has ended. But what comes next is still more memorable: a tenor aria (No.3) with two oboes d'amore, describing the 'cross's cruel journey' to Calvary with heavy tread and almost unbearable pathos belying the words '[these] do not frighten me'. Four bars in a quicker tempo to evoke 'when the tempests rage...' dissolve in a tranquil return to the 'lente' tempo as 'Jesus sends me from heaven salvation and light'. This is followed by what is surely one of the loneliest arias Bach ever wrote, 'Lass, o Welt, mich aus Verachtung'. It is for bass with flute and a staccato basso continuo (No.5). The fragile vocal line, bleak in its isolation, is offset by the flute accompanying the singer like some consoling guardian angel and inspiring him with purpose and resolve. Even the 'B' section ('Jesus... shall stay with me for all my days') offers only a temporary reprieve because of the *da capo* return to the lean-textured 'A' section. The closing chorale, in triple rhythm bestriding the bar-lines, is one of the few that Bach specifically marks to end 'piano'. The stillness in the packed Nikolaikirche here and during the two preceding arias was palpable – the first sign to us of how the quality of listening in these East German audiences differs from what we are used to in the west. It is as though the listeners have a genuine desire to be there – the aged, the middle-aged and the young, apparently not (so far) TV-surfeited – and are almost grateful (manifestly so in certain cases) for our visit and the approach we bring to *their* music. We in turn are of course grateful

for the privilege of visiting this most celebrated of Bach shrines at the outset of our pilgrimage, and the two attitudes feed off one another.

Pastor Führer told us he was thrilled that his church had been the scene of the *first* ('and possibly best' he wagered) of the Bach Year celebrations in Leipzig. Touchingly, he had lit the altar candles and set out clay figures of the magi and the Holy Family on a table in mid-aisle, little figurines of the same wise men we were evoking in 'Sie werden aus Saba'. It was, as Nicolas Robertson wrote at the time, 'as if (reversing the usual hierarchy) *he* were saying to us, this is no ordinary concert'. As I was bowing a lady moved forwards to give me flowers, with a prayer and blessing on all the musicians and our pilgrimage. The sheer intensity of the occasion – the synchronisation of date and venue, memories of the church's recent past, above all the power of Bach's music – was overwhelming.

Cantatas for the First Sunday after Epiphany



Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg

After the pressure-cooker atmosphere of Leipzig and the intensity of the Epiphany concert in the Nikolaikirche we really needed a long train journey to clear the air and provide a physical transition from our last destination to the next. In the process we retraced our steps through Berlin's suburbs (where we had seen in the new millennium with two programmes of Bach's New Year cantatas) and arrived in the plusher environs of Hamburg. We headed for the Jacobikirche where Bach might well have taken the post of organist in 1720 if, understandably, he had not rejected the terms of a contract whereby the organist is expected to subsidise the church choir out of his own pocket. One of Hamburg's five main churches, it was built in the fourteenth century, the Gothic interior with its

austere white ribbed roof and warm brickwork largely surviving the bombs of World War II. We found the long reverberation of the empty church a little daunting at first, but with a full audience the acoustics started to clarify. You do not need to be an organ buff to appreciate Arp Schnitger's magnificent instrument (built in 1693 and restored exactly three hundred years later) with its sixty stops and 4,000 pipes, an instrument with which Bach was thoroughly familiar. The current organist, Rudolf Kelber, not only gave us a brilliant demonstration of its exceptional variety of timbre but sportingly agreed to play the piano for our one and only choir rehearsal and to transpose down a semitone to 'baroque' pitch.

As a teenager Bach made several trips on foot from Lüneburg to Hamburg, mainly, as his first biographer Forkel put it, 'to try, to do, to see, and to hear everything which, according to the ideas he then entertained, could contribute towards his improvement'. It is generally assumed that this meant sitting at the feet of Johann Adam Reincken, the doyen of North German organists. But there is no reason to conclude that Bach confined his Hamburg visits to his churches, deliberately shunning its new *Theater am Gänsemarkt*, home to what one conservative churchman called 'the twisted serpent of opera'. To a budding musician of Bach's generation the Hamburg Opera stood as a beacon of opportunity and employment. To Johann Mattheson it was a 'musical university', a laboratory in which to experiment both as performer and composer. To Handel it was a springboard to fame abroad, the basis for a future career – risky, but with high rewards. With contacts like Reincken and Georg Böhm, both with

close links to the Hamburg opera, the least we can surmise is that Bach's natural musical curiosity drew him as a listener into its orbit, even if, once in, an innate shyness held him back from the networking needed for success in this pressurised world geared to satisfying the vanity of its individual performers. But there is another way of looking at things: Bach dips his toe in these theatrical waters and recoils, not from any kind of Lutheran prudery but simply because the music he hears there leaves him cold. As a result he chooses to distance himself from a line of development that most composers of his generation seemed hell-bent on pursuing. At no stage was he insulated from, or unaware of, the 'stuff' of contemporary opera, let alone reluctant to make future use of such techniques within his own work whenever it suited his purposes. Bach possessed a natural penchant for 'operatic' expression, dramatic pacing and contrasts, revealed not just in the Passions but on so many pages of his cantatas, as we are discovering this year; qualities that were perhaps relished by many of his first listeners and that we appreciate today, but were frowned upon by the clergy of the time.

The variety and the degrees of dramatic expression are so great in Bach's cantatas that one gets the impression of things uniquely expressed, things which could in fact be expressed in no other terms. Take the case of **BWV 124 Meinen Jesum lass ich nicht**, from his second Leipzig cycle. Outwardly this seems the natural sequel to BWV 123 *Liebster Immanuel* we gave last Sunday in Leipzig: the same overall structure, an opening chorale fantasia, a libretto in six movements, of which the first and last

verses are preserved intact (melody included), the middle movements anonymously paraphrased, and recitatives of exceptional beauty. But there the similarities end. Setting Christian Keymann's hymn (1658), Bach opts for a gentle, almost naïve tone of voice to reflect the submissive character of the text. Only in the middle movement, an aria for tenor with oboe d'amore and strings (No.3), does he open his locker to unleash a torrent of dramatic effects to portray the 'fear and terror' that accompanies 'the cruel stroke of death': a pulsating staccato bass line, a persistent four-note drumming in the upper strings, a strongly dotted rhythmic outline to the vocal part, and in total contrast, a wide-arching melody for the oboe d'amore, an avowal that, come what may, the believer 'shall not forsake my Jesus'. The cantata's opening chorale fantasia is in E major in the style of a minuet but arranged in an unusual Ai - Aii - Aiii sequence, with orchestral ritornellos at the beginning, middle and end. Bach gives a prominent and highly virtuosic concertante role to an oboe d'amore. The way its rapid semiquaver figures seem to curl in on themselves suggests an attempt to convey what every country walker knows, the extraordinary snag-like persistence of burrs (the text tells of the Christian's duty to 'cling to Him like a burr') – that and the way the three lower voices hang on to a unison B for three bars on the word 'kleben' ('to cling').

Not least of Bach's skills revealed in the church cantatas is as a composer of recitatives that are often far more dramatic than those in the operas of his contemporaries. In the bass recitative (No.4) Bach forms a chain of seven successive notes of the chromatic scale in the continuo line to emphasise

the question, 'Will not my sore-offended breast become a wilderness and den of suffering for the cruellest loss of Jesus?'. In sharp contrast, the ensuing A major duet for soprano and alto with continuo is constructed as a gigue with a joyful abandon (all those leaps of a tenth in the continuo) that celebrates release from all things worldly ('Withdraw swiftly from the world, O heart'). The closing chorale harmonisation of a melody by Andreas Hammerschmidt (1658) has a recurrent turning figure in the continuo to underpin the significant words 'Jesum', 'Christus' and 'selig'.

The next two cantatas exhibit far closer connections with the Gospel reading (Luke 2:41-52) that centres on the search for the twelve-year-old Jesus, eventually found in the temple in Jerusalem 'sitting in the midst of the doctors, both hearing them, and asking them questions'. His reply to his mother's reproaches, an arioso movement – not, as one might expect, for a treble but for an authoritative adult bass – occurs at the midpoint of **BWV 154 Mein liebster Jesus ist verloren**. Here the continuo is locked in imitation of the voice, symbolically just as Jesus strove to imitate his heavenly Father, while the repetitions of the question spun out over twenty-two bars reinforce the mood of reproach and tension. This number was added for the first Leipzig performance of this cantata in 1724, while three other movements (Nos 1, 4 & 7) seem to have originated in an earlier work from his Weimar years. The first movement is an impassioned aria in B minor for tenor and strings, a slow cousin to Peter's aria of remorse at his denial ('Ach mein Sinn') in the *St John Passion*, but at a less frantic tempo, and yet another example of the fertile

way Bach was able to put the highly dotted heroic style of the French overture to expressive use. At one point it contains a graphic evocation of ear drumming: 'O thunderous word in my ears' ('O Donnerwort in meinen Ohren'). As Dürr says, 'It is no longer Jesus' parents, but rather man, imprisoned in sin, who has lost his Jesus, and despite anxious searching he is unable to find Him again.' After a brief recitative comes a straightforward harmonisation of a seventeenth-century chorale by Martin Jahn to the melody of 'Werde munter, mein Gemüte' by Johann Schop (1642), a prelude to a euphonious and touching 12/8 aria for alto with two oboes d'amore in A major (No.4). The high register continuo accompaniment, known as *bassettchen*, provided by unison violins, viola and harpsichord continuo, serves as a symbol of Jesus lost or hidden to the penitent, separated by the 'dense clouds' of his sins represented by the roulades exchanged between the two d'amores (perhaps they stand as well for the anxious searching for Jesus by his parents). Joy at having eventually found him fills the dance-like D major duet for alto and tenor, 'Wohl mir, Jesus ist gefunden' (No.7), which breaks into a fleet-footed canon in 3/8 time with clear thematic reminiscences of the roudade figure employed earlier in No.4, before a resumption of the introductory ritornello. Over a rolling bass line, the final chorale sets the sixth verse of the hymn by Christian Keymann (and to the same melody) that served as the basis of BWV 124.

First performed on 13 January 1726 in Leipzig to a text by Georg Christian Lehms printed in 1711, **BWV 32 Liebster Jesu, mein Verlangen** is cast as a 'Concerto in Dialogue'. Although Lehms does not

specify the two characters in this dialogue it soon becomes clear that it is not his anxious parents who are searching for Jesus (bass), but the Christian Soul (soprano), with whom we are expected to identify. It opens with an E minor aria in which the soprano engages with a solo oboe as her accomplice in spinning the most ravishing cantilena in the manner of one of Bach's concerto slow movements. The upper strings provide a persistent accompaniment made up of three-quaver arpeggios marked *piano e spiccato*, to which the continuo adds its own faltering rhythm 'as if the Christian were moving constantly about the world seeking for the Saviour' (Whittaker). Here is none of the anguish we found in the tenor aria that opened the previous cantata. Always intent in successive cantatas on giving a new slant to the same biblical incident or theme, Bach alights on the word 'Verlangen' ('desire') to unlock his reserves of improvisatory invention: the music makes it clear that the Soul will indeed find the Saviour and rest secure in his embrace. Jesus' answer (again, it is a twelve-year child speaking, but with the grave voice of a grown man) is initially curt – four bars of recitative in place of the twenty-two in BWV 154 No.5 – but continues in much mellower tone in a B minor da capo aria (No.3). The violin obbligato encircles the voice with triplets and trills, benign in mood for the most part but clouding over as the voice veers towards the minor with the words 'ein betrübter Geist' ('a troubled spirit'). One of the cantata's most striking moments occurs in the dialogue recitative (No.4): in answer to Jesus' admonition to 'curse worldly trifles and enter this dwelling alone' the Soul counters by quoting Psalm 84 with 'Wie lieblich ist doch deine Wohnung' ('How

amiable is Thy dwelling') in an evocative arioso with a pulsating string accompaniment. Stylistically it reveals Bach as the midway point between Schütz and Brahms, both of whom left us memorable settings of this psalm. Before rounding things off in a chorale, the twelfth strophe of Paul Gerhardt's hymn, 'Weg, mein Herz, mit dein Gedenken' (1647), and with Jesus and the Soul now joyfully reunited, Bach celebrates the event by combining their associated obbligato instruments (oboe and violin), so far heard only separately. It is one of those duets (another is the delicious 'Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten' from BWV 78) in which he seems to throw caution to the winds, rivalling the *lieto fine* conclusions to the operas of his day, but with far more skill, substance and even panache. The Hamburg audience showed their delight, so that it felt right to repeat the duet as an encore in this city where opera has always been such a magnet and an attraction.

© John Eliot Gardiner 2010

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

Kantaten für Weihnachten

Herderkirche, Weimar

Wir erreichten Weimar, wo auf dem Kopfsteinpflaster des Marktplatzes rund um eine achtundzwanzig Meter hohe Fichte die Buden des Weihnachtsmarktes hübsch in Reih und Glied aufgestellt waren – auf der einen Seite das Haus des Malers Lucas Cranach, diesem gegenüber das neugotische Rathaus aus Granitstein. Neunzig Grad nördlich dazu befand sich einst das 'Rote Schloss', Bachs erste Wirkungsstätte als Organist des Herzogs; südlich das dreihundert Jahre alte Hotel Elephant, wo wir untergebracht waren. Einst war es Szenetreffpunkt und Tränke der Bachs, Goethes und Schillers, und von einem Balkon aus

hielt Hitler seine aufwieglerischen Reden. Wenige Meter weiter erinnerte eine Gedenktafel an Adam Weldig, der Sänger am herzoglichen Hof und Bachs Hauswirt war, als seine zwei ältesten Söhne geboren wurden. Dieses Nebeneinander ist typisch für die schmerzlichen Kontraste, die in dieser kleinen, für ihre kulturellen Exponenten gefeierten Stadt im Herzen Thüringens zu finden sind: In dem einen Augenblick verkündet sie ihren Ruhm als Kulturzentrum, im nächsten Moment lässt sie verzweifeln angesichts der Abgründe menschlicher Niedertracht. Weniger als acht Kilometer vom Markt entfernt liegt oben auf dem Ettersberg in einer hügeligen Waldgegend, wo sich Franz Liszt auf seinen Streifzügen gern inspirieren ließ, das frühere Konzentrationslager Buchenwald. Es ist einer der trostlosesten Orte, die

man sich vorstellen kann, wo bestimmt kein Vogel singen würde, wie einige von uns meinten, als wir es am Morgen des Heiligabend 1999 besichtigten.

Am ersten Weihnachtstag trafen wir uns in der Stadtkirche zum Auftakt unserer Pilgerreise, vereint in der Überzeugung, dass Bachs Musik zu den Prüfsteinen der Kultur gehöre, die es in Ehren zu halten gelte, wann immer wir sie hören oder auf-führen. **„Christen, ätzt diesen Tag** in Metall und Marmorsteine“ lautet die Aufforderung zu Beginn von **BWV 63**. Wie hätten wir das nicht tun sollen? Bachs Musik ist ein überwältigendes Zeugnis für die Stärke und Ausdauer des menschlichen Geistes, für seine Weigerung, sich zum Schweigen bringen oder niederdrücken zu lassen. Unsere Suche nach Sinn, nach Antworten auf diese eklatanten Widersprüche und unlösbaren Rätsel hatte uns zuallererst an diesen Ort gezogen und lag allein schon in der Tatsache begründet, dass wir seine Musik aufführten. Die Todeslager aus der Mitte des 20. Jahrhunderts waren, wie George Steiner sagte, ‚die Beförderung der Hölle aus einem Raum unter der Erde an ihre Oberfläche‘. Allein dies macht es für uns einfacher, den grimmigen Unterton in den Worten von Bachs Librettisten zu verstehen, wenn er sagt, es gelte die Menschheit, die ‚ein abgefallnes Volk‘ sei, ‚von der Gefangenschaft und Sklavenketten des Satans zu erretten‘.

Wir fanden es besonders passend, unsere Pilgerreise mit diesem zündenden Werk zu beginnen, das vermutlich am Weihnachtstag 1714 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt worden war, und es an seinem Ursprungsort wieder Wurzeln fassen zu lassen. Festlich ist es ganz gewiss, wenn auch auf andere Weise als das zwanzig Jahre später entstandene

Weihnachtsoratorium, das wir ebenfalls hier auf-führten. Die Kantate enthält keines der üblichen, mit Christi Geburt befassten Themen: kein Wiegenlied, keine Musik für die Hirten oder die Engel, nicht einmal die gängigen Weihnachtschoräle. Es ist ein rätselhaftes Werk, das Bach in seinen Leipziger Jahren häufig wiederaufführte, mit einem Text, als dessen Autor Johann Michael Heineccius vermutet wird, ein tonangebender Pfarrer in Halle, der alles daran setzte, Bach 1713 in diese Stadt zu locken. Die Kantate würde 1717 im Rahmen der Zweihundertjahrfeier der Reformation in Halle aufgeführt werden. Eine autografe Partitur ist nicht erhalten, nur ein Stimmensatz in Bachs Handschrift und der seines Schülers Johann Martin Schubart. Die üppige Besetzung – drei Oboen und Fagott und nicht weniger als vier Trompeten plus Pauken zusätzlich zum Streicherensemble – deutet darauf hin, dass es zu der Handvoll großangelegter Werke gehört, für deren Aufführung die Empore der herzoglichen Kapelle, von wo aus die meisten Weimarer Kantaten Bachs vorgetragen wurden, nicht ausreichend Platz geboten hätte. Von Zeit zu Zeit beschloss der Herzog offenbar, vielleicht weil er seinen Hofprediger leid war, die Gottesdienste zu besuchen, die in der viel größeren Stadtkirche St. Peter und Paul abgehalten wurden. Das bot Bach die Möglichkeit, neben den Kräften der herzoglichen Kapelle auch die Stadtmusiker einzusetzen und auf diese Weise eine festlichere Wirkung zu erreichen, als es in der beengten Himmelsburg, wie die Schlosskapelle genannt wurde, möglich gewesen wäre.

Die Kantate ist symmetrisch angelegt: Zwei eindrucksvolle äußere Chöre, in dem sich weltlicher Tanz (für die Instrumente) und Motettenstil (für die

Singstimmen) innerhalb eines Dacapo-Rahmens die Waage halten, umschließen zwei Accompagnato-Rezitative, das eine für Alt und das andere für Bass, zwei Duette, das erste mit einem ausgedehnten Oboenobligato, das zweite ein Tanzduett für Alt und Tenor im Dreiertakt, sowie ein mittleres Rezitativ für Tenor, das uns mitteilt: ‚Der Löw aus Davids Stamm ist erschienen, / sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt‘. Das erste Accompagnato (Nr. 2), ein hinreißender Satz für Alt mit Streichern, geht im Laufe seiner zweiunddreißig Takte von einem nachdenklichen Arioso zur Deklamation über und kehrt wieder zu der besinnlichen Stimmung zurück. Die Sorgfalt, die Bach diesem Satz angedeihen ließ, kommt deutlich zum Ausdruck, zunächst einmal in der Weise, wie er, nachdem sich Singstimme und Continuo gemüht haben, sich den ‚Sklavenketten des Satans‘ zu entwinden, für das langersehnte, durch Christi Geburt gewährte Labsal einen atemberaubenden Übergang von e-moll zu A-dur bewältigt, dann durch die Verwendung einer verminderten Terz, die einen erschreckenden Sturz von a-moll zu F-dur bewirkt, der auf die Situation der Menschen verweist, die rechtmäßig ‚nach dem Verdienst zu Boden liegen‘ müssten.

Der abschließende Chor ist ein herrliches Mosaik aus ineinander verketteten Strukturen und Stimmungen. Er beginnt pompös mit einer kurzen Fanfare für die vier Trompeten und Trommeln, die auf die Ankunft einer hochstehenden Persönlichkeit verweist – vielleicht der Herzog selber? – und könnte manche Hörer überraschen, die auf humoristische Einlagen in Bachs Kirchenmusik nicht gefasst sind. Denn es folgt ein respektloses Kichern der drei

Oboen, das wie Flüsterpost weiter zu den Streichern wandert. Saß seine Perücke schief? Weit ausgreifende Bögen aus quirligen Sechzehntelskalen gehen dem Chor voraus, der vor der ersten von zwei Permutationsfugen mit dem Fanfarenmotiv ‚Höchster, schau in Gnaden an‘ einsetzt. Beide Fugenthemen erinnern an Bachs doppelchörige Motetten *Der Geist hilft* (BWV 226) und *Fürchte dich nicht* (BWV 228), und beide beginnen in besinnlicher Stimmung nur mit den Singstimmen und erweitern sich dann auf dem Weg über instrumentale Verdopplung zu strahlenden, von der Trompete beherrschten Höhepunkten. Kurz vor dem Dacapo taucht bei dem Wort ‚quälen‘ ein widersinniger Triller aller Beteiligten auf, der die Sinnlosigkeit von Satans Machenschaften kommentiert. ‚Der Teufel ist dem Musiker Bach eine liebe Gestalt‘, hatte Albert Schweitzer geäußert. ‚Und dem Maler Cranach auch‘, hätte er hinzufügen können. Denn da gibt es diesen Mittelflügel des wunderbaren Altarbildes, das den Raum der Stadtkirche St. Peter und Paul (im Volksmund Herderkirche) dominiert – eigentlich zwei: Im Hintergrund wird der Mensch ins Höllenfeuer getrieben, im Vordergrund mit Füßen getreten, während der Stab der Siegesfahne dem Teufel die Zunge lähmt. In dieser lutherischen Interpretation der Kreuzigung erscheint auch Christus zweimal, einmal am Kreuz, mit einem Blutstrahl, der aus seiner durchbohrten Seite auf Cranachs Kopf spritzt (stellvertretend für alle Gläubigen), und einmal als der auferstandene Christus, der Tod und Teufel zertrampelt. Das ist fast eine allegorischen Darstellung der wechselvollen Geschichte dieser Stadt, des niemals endenden Kampfes der Mächte des Guten und Bösen, und es war wohl die perfekte Kulisse für

Bachs lebendige Nacherzählung der Geschichte von Christi Sieg über den Teufel mit Hinweis auf den Nutzen, den seine Geburt den Menschen gebracht hat – ein Thema, das alle drei Weihnachtskantaten durchzieht, die Bach 1723 an drei Weihnachtstagen in Leipzig aufführen ließ (BWV 63, 40 und 64). Der Fernsehproduzent allerdings, der unsere Aufführungen des *Weihnachtsoratoriums* filmte, fand das Cranach-Bild für eine Weihnachtssendung ‚ungeeignet‘, er schlug sogar vor, es zu entfernen oder bei den Filmaufnahmen auszublenden! Weimars Narben lassen sich nicht so einfach beseitigen.

Der Gesang der Engel bei Jesu Geburt umfasst im Wesentlichen den Text aus Lukas 2, 14 der lateinischen Weihnachtsmusik, die uns als **BWV 191 Gloria in excelsis Deo** überliefert ist. Der wahrscheinlichste Anlass zur Uraufführung dieser Kantate war ein besonderer Dankesgottesdienst, der am Weihnachtstag 1745 in der Leipziger Universitätskirche zur Feier des Dresdener Friedens stattfand. Der Zweite Schlesische Krieg war gerade beendet worden, die einzige Zeit in seinem Leben, dass Bach die Schrecken und Leiden eines Krieges aus erster Hand erlebte, als die preußischen Truppen im Herbst 1745 Leipzig besetzten und die Umgebung verwüsteten; drei Jahre später sprach er von der ‚Zeit [...], da wir leider die Preußische Invasion hatten‘. Dieser Gottesdienst, eingeschoben zwischen der Frühmette in der Thomaskirche und dem Nachmittagsgottesdienst in St. Nikolai, war eine der seltenen Gelegenheiten, bei der Mitglieder der zwei besten Kantoreien Bachs verfügbar waren und gemeinsam auftreten konnten. Es war eine Möglichkeit, sein Leipziger Publikum drei Sätze (*Gloria – Domine Deus – Cum Sancto Spiritu*)

aus der wunderbaren fünfstimmigen, 1733 für den Dresdener Hof komponierten *Missa* (BWV 232i) hören zu lassen, nun rasch neu zusammengestellt und zu einem neuen Triptychon verdichtet. Während das *Gloria* praktisch unverändert geblieben ist, wurden die übrigen beiden Sätze adaptiert und mit neuen Texten ausgestattet, nicht ohne eine gewisse Schwerfälligkeit. Gleichzeitig wurde höchstwahrscheinlich sein *Sanctus* von Weihnachten 1724 wieder aufgeführt. War diese Gelegenheit also der einzige Auslöser, der Bachs schöpferische Energie entzündete und zu gegebener Zeit zur Vollendung des Werkes führte, das wir als *h-moll-Messe* kennen? Der abschließende Lobgesang, *Sicut erat in principio* (ursprünglich *Cum sancto*), kommt mit einem gewaltigen Ruck in Gang, fast so wie eine Achterbahn, die sich zunächst täuschend langsam ein paar Zentimeter voranbewegt und dann plötzlich losrast. Das ist das Startsignal für eine Feier mit Tanz wie auch Gesang, der hämmernde Puls einer einzigen Note wandert zu den hohen Streichern, zu den Trompeten und schließlich zu den Holzbläsern und erweckt damit immer mehr den Eindruck vorwärts drängenden Überschwangs.

Nikolaikirche, Leipzig

Leipzig, für viele das selbsternannte Mekka der Bach-Tradition und Religion, sollte auf unserer Pilgerreise immer ein Höhepunkt und eine der größten Herausforderungen werden. Unser erster Auftritt dort war am 6. Januar, am Dreikönigstag, in der Nikolaikirche aus dem 13. Jahrhundert, eine der beiden Hauptkirchen der Stadt zu Bachs Zeiten, ein Ort, der in den achtziger Jahren zu einem Mittelpunkt der Hoffnung auf Veränderung wurde. Hier war es, wo der charismatische Pfarrer Christian Führer unter dem Slogan ‚offen für alle‘ zu Protestaktionen aufrief und die Montagsgebete initiierte. Am 9. Oktober 1989, als das Vorgehen der

DDR-Staatsorgane gegen Dissidenten und Demonstranten seinen Höhepunkt erreichte, fand er zu seiner Überraschung die Kirche mit 1.000 SED-Genossen und Stasileuten besetzt, die Unruhen und Übergriffe von ‚Randalierern‘ erwarteten. Doch nichts geschah. Stattdessen trug Pfarrer Führer seiner Stasi-gemeinde die Selbpreisungen aus der Bergpredigt vor. Die Empore füllte sich allmählich mit friedlich bleibenden Gemeindemitgliedern, und schließlich verließen, nach dem Segen des Bischofs und einem dringenden Aufruf zu Gewaltlosigkeit, 2.000 Menschen die Kirche, um draußen von Zehntausenden mit Kerzen in der Hand begrüßt zu werden. Wie ein Mitglied der offiziellen Regierungspartei sagte: ‚Wir hatten alles geplant. Wir waren auf alles vorbereitet. Nur nicht auf Kerzen und Gebete.‘ Elf Jahre später

hätte die Begrüßung, die uns Pfarrer Führer bereitete, nicht herzlicher sein können. Luxus in Reinkultur, wir hatten drei Tage Zeit, um uns in dieser inspirierenden Umgebung auf das Konzert am Dreikönigstag vorzubereiten, mit einem Programm, das die Teile V und VI des *Weihnachtsoratoriums* enthielt, die zwei der eindrucksvollsten Leipziger Kantaten Bachs einrahmten: BWV 123 *Liebster Immanuel* und BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen*.

In keinem der Werke Bachs ist die Atmosphäre festlicher und östlicher als im Eingangsschor der 1724 komponierten Kantate **BWV 65 Sie werden aus Saba alle kommen**. Er verwendet die hohen Hörner, um einen Eindruck von Majestät und Altertum zu vermitteln, die Blockflöten, um die hohen Töne wiederzugeben, die häufig mit orientalischer Musik assoziiert werden, und die Oboen da caccia (im Tenorregister), um den Klang der schalmeiartigen Doppelrohrblattinstrumente (Salmiya und Zurna) des Nahen Ostens zu imitieren. Das einleitende Ritornell bringt den polierten Glanz seines Orchesters vollendet zur Geltung und schließt mit einem Unisono-Vortrag des sich über fünf Oktaven erstreckenden Themas. Noch bevor die Stimmen in kanonischer Folge einsetzen, lässt Bach die prachtvolle Prozession der Heiligen Drei Könige und die ‚Menge der Kamele‘, die mit Geschenken beladen sind (und von denen – in einem hier ausgelassenen Vers – bei Jesaja die Rede ist), vor unseren Augen vorüberziehen. Diese imposante Choralfantasie schließt mit einer Wiederholung des Oktavthemas, diesmal von allen Stimmen und Instrumenten vorgetragen, während die Karawane vor der Krippe zum Stillstand kommt. Nun gibt es einen plötzlichen Wechsel in

Größenordnung und Stimmung, von der äußerlichen Pracht des königlichen Zuges in die Intimität des schlichten Stalles und zu den Opfergaben, die dem Kind in der Krippe dargebracht werden, während der Chor die nüchterne deutsche Version des lateinischen Chorals ‚Puer natus est‘ anstimmt, der in Leipzig traditionell bei diesem Fest gesungen wird. Darauf folgt ein Secco-Rezitativ, das in seiner Wortausdeutung, seinen Melodiebögen und reichen chromatischen Harmonien beispielhaft ist und in einem ergreifenden Arioso gipfelt. Dieses führt seinerseits zu einer Arie für Bass (Nr. 4), in der sich die beiden Oboen da caccia mit dem Continuo zu einem Tripelkanon formieren, offensichtlich um die Gaben von Gold, Weihrauch und Myrrhe zu schildern. Ein zweites Rezitativ folgt, diesmal für Tenor: Im Tausch für ‚mein Herz, das ich in Demut zu dir bringe... gib aber dich auch selber mir‘. Um ‚des größten Reichtums Überfluss‘ zu schildern, der den Christen ‚dermaleinst im Himmel‘ zuteil werden wird, bedient sich Bach in der hinreißenden Tenor-Arie im Dreiertakt (Nr. 6) einer äußerst üppigen Besetzung. Doppelte Blockflöten, Violinen, Hörner und Oboen da caccia agieren unabhängig voneinander und gemeinsam, tauschen eintaktige Tonfolgen in kaleidoskopartiger Veränderung der Klangfarben aus. Der glühende Schlusschoral (die zehnte Strophe von Paul Gerhards Lied ‚Ich hab in Gottes Herz und Sinn‘), der auf einer weltlichen französischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert basiert, ist englischen Hörern als der Choral ‚O God, our help in ages past‘ vertraut.

Ebenso, aber auf eine andere Weise, großartig ist die Kantate **BWV 123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen**, die Bach für das folgende Jahr (1725)

komponierte. Der graziöse Anfangschor im 9/8-Takt, mit doppelten, einander abwechselnden Querflöten, Oboen und Violinen, erinnert ein wenig an einen Tanz am Hof Elisabeths I. Die Interjektionen des Chors fügen sich zu einem protoromantischen Liebeslied, das noch tagelang in den Ohren klingt. Doch was dann kommt, prägt sich noch viel tiefer ein: eine Tenor-Arie (Nr. 3) mit zwei Oboen d’amore, die mit schweren Schritten und fast unerträglichem Pathos ‚die harte Kreuzesreise‘ nach Golgatha schildert und die Behauptung ‚schreckt mich nicht‘ Lügen straft. Vier Takte in schnellerem Tempo zur Ausdeutung der Worte ‚wenn die Ungewitter toben‘ lösen sich in einer ruhigen Rückkehr zum ‚lente‘-Tempo auf, denn ‚Jesus sendet mir von oben / Heil und Licht‘. Darauf folgt die wohl einsamste Arie überhaupt, die Bach geschrieben hat: ‚Lass, o Welt, mich aus Verachtung in betrübter Einsamkeit!‘. Sie ist für Bass mit Flöte bestimmt, vom Continuo im Staccato-Rhythmus begleitet (Nr. 5). Die fragile Vokallinie, jämmerlich in ihrer Isolation, ist gegen die Flöte gesetzt, die dem Sänger wie ein tröstender Schutzengel zur Seite steht, ihm Absicht und Entschlossenheit einflößt. Sogar der ‚B‘-Teil (‚Jesus... bleibt bei mir allezeit‘) liefert infolge der Dacapo-Rückkehr des schlank angelegten ‚A‘-Teils nur eine vorübergehende Atempause. Der abschließende Choral, dessen Dreiertakt über die Taktstriche hinausgreift, gehört zu den wenigen, bei denen Bach eigens vorgibt, er habe ‚piano‘ zu enden. Die Stille in der voll besetzten Nikolaikirche bei diesem und den beiden vorausgehenden Stücken war mit Händen zu greifen – für uns das erste Anzeichen, wie sehr sich doch die Art des Zuhörens bei einem Publikum im Osten von dem

unterscheidet, was wir im Westen gewohnt sind. Es schien, als hätten die Zuhörer den aufrechten Wunsch, hier zu sein – Ältere, Menschen mittleren Alters und Junge, offensichtlich noch nicht (so sehr) vom Fernsehen übersättigt –, und seien fast dankbar (ganz sicher in bestimmten Fällen) für unseren Besuch und unsere Art, mit *ihrer* Musik umzugehen. Wir wiederum waren natürlich dankbar für das Privileg, zu Beginn unserer Pilgerreise dieses berühmteste Bach-Heiligtum besuchen zu dürfen, und beider Einstellungen verstärkten sich gegenseitig.

Pfarrer Führer sagte, er sei begeistert, dass die *erste* (und er wette, ‚die vielleicht beste‘) der Feiern zum Leipziger Bach-Jahr 2000 in seiner Kirche stattfinde. Rührend fanden wir, dass er die Kerzen auf dem Altar angezündet und Tonfiguren der Heiligen Drei Könige und der Heiligen Familie auf einem Tisch im Mittelschiff aufgebaut hatte, kleine Figuren eben jener Weisen aus dem Morgenland, von denen wir sangen: ‚Sie werden aus Saba alle kommen‘. Es war, wie Nicolas Robertson damals notierte, ‚als sage er (in Umkehrung der üblichen Rangordnung) zu uns, das ist kein gewöhnliches Konzert‘. Als ich mich verbeugte, trat eine Frau vor und überreichte mir Blumen, mit Segenswünschen für alle Musiker und unsere Pilgerfahrt. Die Intensität des Ereignisses – das Aufeinandertreffen von Zeit und Ort, die Erinnerung an die jüngere Vergangenheit der Kirche, vor allem die Kraft von Bachs Musik – war einfach überwältigend.

Kantaten für den Ersten Sonntag nach Epiphania

Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg

Nach der aufgeheizten Atmosphäre in Leipzig und der Intensität des Dreikönigskonzertes in der Nikolaikirche hatten wir wirklich eine lange Bahnfahrt nötig, um den Geist zu klären und den Körper den Übergang von unserem letzten Bestimmungsort zum nächsten Ziel bewältigen zu lassen. Auf der Reise legten wir noch einmal in Gedanken unsere Wege durch die Berliner Stadtviertel zurück (wo wir das neue Jahrtausend mit zwei Aufführungen von Bachs Neujahrskantaten begrüßt hatten) und kamen schließlich in der feineren Gegend Hamburgs an. Unser Ziel war die Jakobikirche, wo Bach 1720 sehr gut den Posten als Organist

hätte bekommen können, wenn er nicht – verständlicherweise – die Bedingungen eines Vertrags abgelehnt hätte, demzufolge der Organist den Kirchenchor aus seiner eigenen Tasche subventionieren sollte. St. Jacobi, eine der fünf Hauptkirchen der Hansestadt, wurde im 14. Jahrhundert erbaut, die gotische Innenausstattung mit ihrem nüchternen weißen Rippengewölbe und das Mauerwerk aus Backstein hatten die Bomben des Zweiten Weltkriegs zum größten Teil überstanden. Wir fanden den langen Nachhall in der leeren Kirche anfangs ein wenig bedenklich, aber als der Raum mit Publikum gefüllt war, wurde die Akustik klar. Man braucht kein Orgelfan zu sein, um Arp Schnitgers prachtvolles Instrument (1693 errichtet und genau dreihundert Jahre später restauriert) mit seinen sechzig Registern

und 4.000 Pfeifen, mit dem Bach bestens vertraut war, zu würdigen. Der amtierende Organist Rudolf Kelber lieferte uns nicht nur den Beweis für die außergewöhnliche Vielfalt an Klangfarben, sondern zeigte auch Sportsgeist, indem er sich bereit erklärte, bei unserer einzigen Chorprobe das Klavier zu spielen und es einen Halbton tiefer auf ‚Barockton‘ zu stimmen.

Als Heranwachsender unternahm Bach verschiedene Fußreisen von Lüneburg nach Hamburg, vor allem mit dem Ziel, wie sein erster Biograph Johann Nikolaus Forkel befand, ‚alles zu thun, zu sehen und zu hören, was ihn nach seinen damaligen Begriffen immer weiter darin bringen könnte‘. Allgemein wird angenommen, damit sei gemeint, er habe Johann Adam Reinken, dem Nestor der Norddeutschen Orgelschule, zu Füßen gesessen. Doch daraus lässt sich nicht unbedingt schließen, Bach habe seine Besuche in Hamburg auf die Kirchen beschränkt, das neue Theater am Gänsemarkt jedoch bewusst gemieden, wo das stattfand, was ein konservativer Kirchenmann ‚die krumme Operen Schlange‘ nannte. Auf einen aufstrebenden Musiker von Bachs Generation wirkte die Hamburger Oper wie ein Lichtsignal der Gelegenheiten und Beschäftigungsmöglichkeiten. Für Johann Mattheson war sie eine ‚musikalische Universität‘, ein Laboratorium, in dem sich als ausführender Musiker wie als Komponist gut experimentieren ließ. Für Händel war sie ein Sprungbrett zum Ruhm im Ausland, die Basis für beruflichen Aufstieg – riskant, aber mit hohem Gewinn. Da Bach Leute wie Reinken und Georg Böhm gut kannte, die beide enge Verbindungen zur Hamburger Oper unterhielten, können wir mutmaßen,

dass ihn seine natürliche Neugier zumindest als Zuhörer in die Nähe dieser Örtlichkeit zog, selbst wenn ihn, so er denn drin war, eine natürliche Schüchternheit davon abhielt, die für einen Erfolg nötigen Kontakte in einer Welt zu knüpfen und auszubauen, die darauf angelegt war, die Eitelkeit einzelner Interpreten zu befriedigen. Aber es gibt noch eine andere Möglichkeit, die Dinge zu sehen: Bach stipt seinen Zeh in dieses Gewässer und schreckt zurück, nicht aus irgendeiner lutherischen Prüderie, sondern einfach weil ihn die Musik, die er dort hört, kalt lässt. Aus diesem Grund zieht er es vor, sich von einer Richtung zu distanzieren, auf die der überwiegende Teil der Komponisten seiner Generation versessen war. Zu keinem Zeitpunkt war er von dem modernen ‚Opernzeug‘ isoliert, er nahm es durchaus zur Kenntnis und war keineswegs abgeneigt, in seinen eigenen Werken solche Techniken später immer dann zu einzusetzen, wenn sie seinen Zwecken entsprachen. Bach hatte eine natürliche Neigung zu ‚opernhaftem‘ Ausdruck, zu einer dramatischen und kontrastreichen Gestaltung des musikalischen Ablaufs, was nicht nur in den Passionen zum Ausdruck kommt, sondern auch in so vielen Stücken seiner Kantaten, wie wir im Laufe des Jahres entdeckten; Eigenschaften, an denen vielleicht viele seiner ersten Zuhörer Gefallen fanden und die wir heute schätzen, die jedoch von den Klerikern seiner Zeit missbilligt wurden.

Die Vielfalt und die Abstufungen des dramatischen Ausdrucks sind in Bachs Kantaten so groß, dass man den Eindruck gewinnt, die Dinge seien auf einzigartige Weise ausgedrückt, könnten gar nicht anders ausgedrückt werden. Da ist zum Beispiel

BWV 124 Meinen Jesum lass ich nicht, aus seinem zweiten Leipziger Jahrgang. Äußerlich scheint diese Kantate direkt an BWV 123 *Liebster Immanuel* anzuschließen, die wir am vergangenen Sonntag in Leipzig aufgeführt hatten: genau die gleiche Anlage, eine einleitende Choralfantasie, ein sechs Sätze umfassendes Libretto, von denen die ersten und letzten Strophen unverändert bleiben (einschließlich der Melodie), während die Texte der von einem anonymen Autor stammenden mittleren Sätze paraphrasiert werden, und Rezitative von ungewöhnlicher Schönheit. Aber da hören die Gemeinsamkeiten schon auf. Bei der Vertonung von Keymanns Choral (1658) wählt Bach einen sanften, fast naiven Tonfall, um die im Text angelegte Ergebnisheit zu betonen. Nur im mittleren Satz, einer Arie für Tenor mit Oboe d'amore und Streichern (Nr. 3), öffnet er seinen Vorratsschrank, um zur Schilderung der ‚Furcht‘ und des ‚Schreckens‘, die den ‚harten Todesschlag‘ begleiten, eine Flut dramatischer Wirkungen zu entfesseln: eine im Staccato-Rhythmus pulsierende Basslinie, ein beharrliches viernotiges Trommeln in den hohen Streichern, eine rhythmisch stark punktierte Anlage der Singstimme und in völligem Kontrast dazu eine weit ausgreifende Melodie der Oboe d'amore, das Bekenntnis des Gläubigen ‚Ich lasse meinen Jesum nicht‘, was auch immer kommen mag. Die Choralfantasie, mit der die Kantate in E-dur beginnt, ist im Stil eines Menuetts angelegt, aber in der ungewöhnlichen Abfolge AI–AII–AIII, mit Orchesterritornellen am Anfang, in der Mitte und am Ende. Bach weist der Oboe d'amore eine äußerst virtuose konzertante Rolle zu. In der Weise, wie sich ihre raschen Sechzehntelfiguren in sich selbst

einzurollen scheinen, unternehmen sie offenbar den Versuch, uns das mitzuteilen, was jeder Spaziergänger auf dem Land weiß, dass nämlich Kletten die ihm unwillkommene Eigenart besitzen, an der Kleidung zu verharren (der Text spricht von der Pflicht des Christen, ‚klettenweis an ihm – d.h. Jesus – zu kleben‘) – so wie sich die drei tiefen Stimmen unisono drei Takte lang bei dem Wort ‚kleben‘ an dem H festhaken.

In den Kirchenkantaten zeigt sich nicht zuletzt Bachs Fertigkeit als Komponist von Rezitativen, die häufig sehr viel dramatischer sind als in den Opern seiner Zeitgenossen. Im Bass-Rezitativ (Nr. 4) bildet er in der Continuolinie eine Kette aus sieben aufeinander folgenden Tönen der chromatischen Skala, um die Frage zu betonen: ‚Wird nicht die hart gekränkte Brust / zu einer Wüstenei und Marterhöhle / bei Jesu schmerzlichstem Verlust?‘. In scharfem Kontrast dazu ist das folgende Duett in A-dur für Sopran und Alt mit Continuo als Gigue angelegt, deren fröhliche Unbekümmertheit (alle diese Dezimensprünge im Continuo) die Loslösung von allen weltlichen Dingen feiert: ‚Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt‘. Der abschließende Choral, die Harmonisierung einer Melodie von Andreas Hammerschmidt (1658), enthält im Continuo eine wiederkehrende drehende Figur, mit der die wesentlichen Wörter des Textes ‚Jesum‘, ‚Christus‘ und ‚selig‘ betont werden.

Die nächsten beiden Kantaten haben eine sehr viel engere Beziehung zum Tagesevangelium (Lukas 2, 41–52), das sich auf die Suche nach dem zwölfjährigen Jesus konzentriert; seine Eltern fanden ihn schließlich ‚im Tempel sitzen, mitten unter den Lehrern, wie er ihnen zuhörte und sie fragte‘. Seine

Antwort auf die Vorwürfe seiner Mutter, ein Arioso-Satz – nicht, wie man meinen könnte, für Knabensopran, sondern für einen respektablen erwachsenen Bass – bildet das Zentrum von **BWV 154 Mein liebster Jesus ist verloren**. Hier ist das Continuo imitierend mit der Singstimme verkettet, als Symbol dafür, wie sich Jesus bemühte, seinen himmlischen Vater nachzuahmen, während die sich über zweiundzwanzig Takte erstreckenden Wiederholungen der Frage die vorwurfsvolle und spannungsreiche Stimmung verstärken. Diese Nummer wurde der ersten Aufführung dieser Kantate 1724 in Leipzig hinzugefügt, während drei andere Sätze (Nr. 1, 4 & 7) aus einem früheren Werk aus seinen Weimarer Jahren zu stammen scheinen. Der erste Satz ist eine leidenschaftliche Arie in h-moll für Tenor und Streicher, der kleine Vetter von Petrus' Arie ‚Ach, mein Sinn‘ in der *Johannespassion*, wo der Jünger bereit, dass er Jesus verleugnet hat, aber in einem weniger hektischen Tempo, und doch ein weiteres Beispiel dafür, auf welch fruchtbare Weise es Bach gelang, den scharf punktierten heroischen Stil der französischen Ouvertüre zu Ausdruckszwecken einzusetzen. An einer Stelle enthält die Arie im graphischen Bild eine Anspielung auf das ‚Donnerwort in meinen Ohren‘: ‚Nicht mehr Jesus‘ Eltern‘, sagt Alfred Dürr, ‚sondern der sündenverhaftete Mensch ist es, der seinen Jesus verloren hat und trotz sehnstüchtigem Suchen nicht wiederfinden kann.‘ Auf ein kurzes Rezitativ folgt eine schlichte Harmonisierung eines Chorals von Martin Jahn aus dem 17. Jahrhundert zu der Melodie von ‚Werde munter, mein Gemüte‘ von Johann Schop (1642), Vorspiel zu einer wohlklingenden und anrührenden Arie in A-dur für Alt mit

zwei Oboen d'amore im 12/8-Takt (Nr. 4). Die hohe Lage der Continuo Begleitung, Bassettchen genannt, die von unisono geführten Violinen, Bratsche und Cembalo übernommen wird, dient als Symbol für Jesus, der für den Büsser verloren ist oder von ihm nicht gefunden wird, weil ihn die ‚dicken Wolken‘ seiner Sünden von ihm trennen, dargestellt durch die Rouladen der beiden Oboen d'amore, die diese miteinander austauschen (und mit denen sie vielleicht auch auf die ängstliche Suche der Eltern nach Jesus verweisen). Die Freude darüber, dass er endlich gefunden wurde, erfüllt das tanzartige Duett in D-dur für Alt und Tenor ‚Wohl mir, Jesus ist gefunden‘ (Nr. 7), das in einen flinken Canon im 3/8-Takt übergeht, der thematisch deutliche Anklänge an die früher in Nr. 4 verwendete Rouladenfigur enthält, bevor das einleitende Ritornell wiederkehrt. Der über einem Laufbass angesiedelte Schlusschoral hat als Text die sechste Strophe des Liedes von Christian Keymann (mit derselben Melodie), das auch BWV 124 als Grundlage diente.

Die am 13. Januar 1726 in Leipzig uraufgeführte Kantate **BWV 32 Liebster Jesu, mein Verlangen** zu einem 1711 gedruckten Text von Georg Christian Lehms ist als ein ‚Concerto in Dialogo‘ angelegt. Obwohl sich Lehms zu den beiden Personen in diesem Dialog nicht näher äußert, wird bald klar, dass es nicht die besorgten Eltern sind, die Jesus (Bass) suchen, sondern die Seele des Christen (Sopran), mit der wir uns identifizieren sollen. Das Werk beginnt mit einer Arie in e-moll, in der die Sopranstimme gemeinsam mit der Solooboe in der Manier eines der langsamen Konzertsätze Bachs die hinreißendste Kantilene webt. Die hohen Streicher liefern eine

fortwährende Begleitung mit Arpeggien aus drei Achtelnoten und der Vortragsbezeichnung *piano e staccato*, denen das Continuo seinen eigenen taumelnden Rhythmus hinzufügt, „als zögen die Christen ständig in der Welt umher, um den Erlöser zu suchen“ (Whittaker). Hier ist nichts von der Angst vorhanden, der wir in der Tenor-Arie begegneten, mit der die vorherige Kantate begann. Immer darauf bedacht, in aufeinander folgenden Kantaten dem gleichen biblischen Ereignis oder Thema eine neue Sichtweise abzugewinnen, konzentriert sich Bach hier auf das Wort ‚Verlangen‘, um auf seine Reserven improvisatorischer Erfindung zurückzugreifen: Die Musik lässt deutlich werden, dass die Seele den Erlöser tatsächlich finden und ihn ‚höchst vergnügt umfassen‘ wird. Jesu Antwort (wieder spricht hier ein zwölfjähriges Kind, aber mit der gewichtigen Stimme eines erwachsenen Mannes) ist zunächst knapp – vier Takte eines Rezitativs anstelle der zweiundzwanzig in BWV 154 Nr. 5 –, fährt jedoch in einem viel sanfteren Ton in einer Dacapo-Arie in h-moll (Nr. 3) fort. Die obligate Violine umgibt die Singstimme mit Triolen und Trillern, durchweg wohlwollend gestimmt, sich dann jedoch verdüsternd, sobald die Stimme bei den Worten ‚ein betrübter Geist‘ nach Moll abschwenkt. Einer der eindrucksvollsten Augen-blicke in der Kantate ist das Dialog-Rezitativ (Nr. 4): Als Antwort auf Jesu Ermahnung, ‚den Erdentand [zu] verfluchen und nur in diese Wohnung [zu] gehn‘, kontert die Seele in einem beziehungsreichen Arioso, von pulsierenden Streichern begleitet, mit einem Zitat aus Psalm 84: ‚Wie lieblich ist doch deine Wohnung‘. Stilistisch zeigt dieser Abschnitt Bach hier in der Mitte zwischen

Schütz und Brahms, die uns beide denkwürdige Vertonungen dieses Psalms hinterlassen haben. Bevor die Sache mit einem Choral abgerundet wird, der zwölften Strophe von Paul Gerhards Lied ‚Weg, mein Herz, mit dein Gedenken‘ (1647), Jesus und die Seele sich nun in Freuden vereinen, feiert Bach das Ereignis durch eine Verknüpfung der ihnen jeweils zugeordneten obligaten Instrumente (Oboe und Violine), die bislang nur separat zu hören waren. Es ist eines jener Duette (ein weiteres ist das wunderbare ‚Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten‘ aus BWV 78), in denen er offenbar alle Vorsicht in den Wind schlägt und sich zu den *lieto fine*-Schlüssen der Opern seiner Zeit in Konkurrenz begibt, doch mit mehr Geschick, Substanz und sogar Verve. Das Hamburger Publikum fand daran Vergnügen, so dass es angebracht schien, dieses Duett als Zugabe in der Stadt zu wiederholen, in der die Oper immer eine so große Anziehungskraft hatte.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For Christmas Day

CD 1

Epistle Titus 2:11-14 / Isaiah 9:2-7

Gospel Luke 2:1-14

BWV 63

Christen, ätzt diesen Tag (1714)

1. Coro

Christen, ätzt diesen Tag
in Metall und Marmorsteine!

Kommt und eilt mit mir zur Krippen
und erweist mit frohen Lippen
euren Dank und eure Pflicht;
denn der Strahl, so da einbricht,
zeigt sich euch zum Gnadenscheine.

2. Recitativo: Alt

O sel'ger Tag! o ungemeines Heute,
an dem das Heil der Welt,
der Schilo, den Gott schon im Paradies
dem menschlichen Geschlecht verhieß,

BWV 63

Christians, engrave this day

1. Chorus

Christians, etch this day
in metal and marble!

Come and hasten with me to the manger
and show with joyous song
your gratitude and duty;
for the dawning radiance reveals itself
to you as the light of grace.

2. Recitative

O blessed day! O wondrous day
on which the Saviour of the world,
the Shiloh promised by God in paradise
to the human race,

nunmehr sich vollkommen dargestellt
und suchet Israel von der Gefangenschaft
und Sklavenketten
des Satans zu erretten.

Du liebster Gott, was sind wir Armen doch?
Ein abgefallnes Volk, so dich verlassen;
und dennoch willst du uns nicht hassen;
denn eh wir sollen noch nach dem Verdienst
zu Boden liegen,
eh muss die Gottheit sich bequemen,
die menschliche Natur an sich zu nehmen
und auf der Erden
im Hirtenstall zu einem Kind zu werden.
O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!

3. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Gott, du hast es wohlgefüget,
was uns itzo widerfährt.

Drum lasst uns auf ihn stets trauen
und auf seine Gnade bauen,
denn er hat uns dies beschert,
was uns ewig nun vergnügt.

4. Recitativo: Tenor

So kehret sich nun heut
das bange Leid,
mit welchem Israel geängstet und beladen,
in lauter Heil und Gnaden.
Der Löw aus Davids Stamme ist erschienen,
sein Bogen ist gespannt,
das Schwert ist schon gewetzt,
womit er uns in vor'ge Freiheit setzt.

reveals himself completely
and seeks to save Israel
from being imprisoned and fettered
by Satan's slavish chains.

O most loving God! What are we, poor creatures?
A fallen race that has forsaken Thee.
And even then Thou dost not hate us;
for rather than let us, as we deserve,
writhe on the ground,
the Godhead itself deigns
to take on human shape,
and on earth
be born in a stable.
O incomprehensible, yet blessed dispensation!

3. Aria (Duet)

God, Thou hast well ordained
what for us now comes to pass.

Let us then ever trust in Him
and build upon His grace;
for He has bestowed on us this gift,
which causes us eternal joy.

4. Recitativo

And so today,
the anguish and the pain
which beset and troubled Israel,
gives way to pure salvation and mercy.
The lion from David's line has appeared,
His bow is drawn tight,
His sword sharpened,
with these He shall bring us our former freedom.

5 5. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Ruft und fleht den Himmel an,
kommt, ihr Christen, kommt zum Reihen,
ihr sollt euch ob dem erfreuen,
was Gott hat anheut getan!

Da uns seine Huld verpfleget
und mit so viel Heil beleget,
dass man nicht g'nug danken kann.

6 6. Recitativo: Bass

Verdoppelt euch demnach, ihr heißen
Andachtsflammen,
und schlagt in Demut brünstiglich zusammen!
Steigt fröhlich himmelan
und danket Gott für dies, was er getan!

7 7. Coro

Höchster, schau in Gnaden an
diese Glut gebückter Seelen!
Lass den Dank, den wir dir bringen,
angenehme vor dir klingen,
lass uns stets in Segen gehn,
aber niemals nicht geschehn,
dass uns Satan möge quälen.

Text: ? Johann Michael Heineccius

5. Aria (Duet)

Call and implore heaven,
come, ye Christians, come to the dance,
you should rejoice
at God's deeds today!

For He has accorded us such grace,
bestowed on us such salvation,
more than we can thank him for.

6. Recitative

May then your ardent flames of devotion be
redoubled,
fall to your knees fervently in homage!
Rise joyously up to Heaven
and thank God for what He has done!

7. Chorus

Almighty God, gaze graciously on
the fervour of these humble souls!
May the thanks that we offer
be pleasing unto Thee;
may we ever walk in grace,
let it never come to pass
that Satan should torment us.

BWV 191

Gloria in excelsis Deo (?1745)

I. Teil

8 1. Coro

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

II. Teil

9 2. Aria (Duetto): Sopran, Tenor

Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.

10 3. Coro

Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum, Amen.

Text: Luke 2:14 (1); doxology (2-3)

BWV 191

Glory to God in the highest

Part I

1. Chorus

Glory to God in the highest. And on earth peace,
good will toward men.

Part II

2. Aria (Duet)

Glory be to the Father, and to the Son, and to the
Holy Ghost.

3. Chorus

As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

For Epiphany

Epistle Isaiah 60:1-6

Gospel Matthew 2:1-12

BWV 65

Sie werden aus Saba alle kommen (1724)

11 1. Coro (Concerto)

Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und
Weihrauch bringen, und des Herren Lob verkündigen.

12 2. Choral

Die Kön'ge aus Saba kamen dar,
Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar,
Halleluja!

13 3. Recitativo: Bass

Was dort Jesaias vorhergesehn,
das ist zu Bethlehem geschehn.

BWV 65

All they from Sheba shall come

1. Chorus

All they from Sheba shall come: they shall bring gold
and incense; and they shall shew forth the praises of
the Lord.

2. Chorale

The Kings from Sheba came forth,
gold, frankincense, myrrh they brought,
Alleluia!

3. Recitative

What Isaiah there foretold,
at Bethlehem it came to pass.

Hier stellen sich die Weisen
bei Jesu Krippe ein
und wollen ihn als ihren König preisen.
Gold, Weihrauch, Myrrhen sind
die köstlichen Geschenke,
womit sie dieses Jesuskind
zu Bethlehem im Stall beehren.
Mein Jesu, wenn ich jetzt an meine Pflicht gedenke,
muss ich mich auch zu deiner Krippe kehren
und gleichfalls dankbar sein:
Denn dieser Tag ist mir ein Tag der Freuden,
da du, o Lebensfürst,
das Licht der Heiden
und ihr Erlöser wirst.
Was aber bring ich wohl, du Himmelskönig?
Ist dir mein Herze nicht zu wenig,
so nimm es gnädig an,
weil ich nichts Edlers bringen kann.

14 4. Aria: Bass

Gold aus Ophir ist zu schlecht,
weg, nur weg mit eitlen Gaben,
die ihr aus der Erde brecht!
Jesus will das Herze haben.
Schenke dies, o Christenschar,
Jesu zu dem neuen Jahr!

15 5. Recitativo: Tenor

Verschmähe nicht,
du, meiner Seele Licht,
mein Herz, das ich in Demut zu dir bringe;
es schließt ja solche Dinge
in sich zugleich mit ein,
die deines Geistes Früchte sein.

Here the Wise Men gather
around the crib of Jesus,
and wish to proclaim Him as their king.
Gold, frankincense, myrrh
are the most precious gifts
with which they honour the little Jesus
in the stable at Bethlehem.
My Jesus, if I now recall my duty,
I too must come to Thy crib
and likewise show my thanks:
because this day, for me, is a day of joy,
when Thou, O Prince of Life,
become the heathen's light
and their Redeemer.
But what shall I bring Thee, King of Heaven?
If Thou dost not deem my heart too little,
accept it with grace,
for I have nothing more noble to bring.

4. Aria

Gold from Ophir is too base,
away, away with vain gifts,
that you tear from the bowels of the earth!
Jesus would have your heart.
Offer this, O Christian throng,
to Jesus at the New Year!

5. Recitativo

Do not despise,
O Thou, the light of my soul,
my heart that I humbly bring Thee;
for it contains such things
within it
which are the fruits of Thy spirit.

Des Glaubens Gold, der Weihrauch des Gebets,
die Myrrhen der Geduld sind meine Gaben,
die sollst du, Jesu, für und für
zum Eigentum und zum Geschenke haben.
Gib aber dich auch selber mir,
so machst du mich zum Reichsten auf der Erden;
denn, hab ich dich, so muss
des größten Reichtums Überfluss
mir dermaleinst im Himmel werden.

16 6. Aria: Tenor

Nimm mich dir zu eigen hin,
nimm mein Herze zum Geschenke.
Alles, alles, was ich bin,
was ich rede, tu und denke,
soll, mein Heiland, nur allein
dir zum Dienst gewidmet sein.

17 7. Choral

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
getrost in deine Hände.
Nimm mich und mach es so mit mir
bis an mein letztes Ende,
wie du wohl weißt, dass meinem Geist
dadurch sein Nutz entstehe,
und deine Ehr je mehr und mehr
sich in ihr selbst erhöhe.

Text: Isaiah 60:6 (1); Paul Gerhardt (7); anon. (2-6)

The gold of faith, the frankincense of prayer,
the myrrh of patience, these are my gifts,
which Thou shalt, Jesus, evermore
have as Thine own, and as a gift from me.
But give Thyself to me as well,
Thou shalt make me the richest man on earth;
for, having Thee, I must inherit
the most abundant wealth
one day in Heaven.

6. Aria

Take me to Thyself as Thine own,
take my heart as a gift.
All and everything I am,
what I speak and do and think,
shall, my Saviour, be offered
to Thy service alone.

7. Chorale

Ah now, my God, I come to Thee
consoled into Thy hands.
Take me and guide me
until my final moment,
as Thou knowest well, that my soul
thereby will be benefitted,
and Thine own honour
be evermore exalted.

18 1. Coro (Choral)

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen,
 du, meiner Seele Heil, komm, komm nur bald!
 Du hast mir, höchster Schatz, mein Herz genommen,
 so ganz vor Liebe brennt und nach dir wallt.
 Nichts kann auf Erden
 mir liebers werden,
 als wenn ich meinen Jesum stets behalt.

19 2. Recitativo: Alt

Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust
 erfüllt auf Erden schon mein Herz und Brust,
 wenn ich den Jesusnamen nenne
 und sein verborgnes Manna kenne:
 Gleichwie der Tau ein dürres Land erquickt,
 so ist mein Herz
 auch bei Gefahr und Schmerz
 in Freudigkeit durch Jesu Kraft entzückt.

20 3. Aria: Tenor

Auch die harte Kreuzesreise
 und der Tränen bittere Speise
 schreckt mich nicht.
 Wenn die Ungewitter toben,
 sendet Jesus mir von oben
 Heil und Licht.

1. Chorus (Chorale)

Dearest Emmanuel, Lord of the righteous,
 Thou Saviour of my soul, come, come quickly!
 Thou hast, O highest treasure, won my heart,
 that is consumed with love and journeys to Thee.
 Nothing on earth
 can be dearer to me
 that that I keep my Jesus forever.

2. Recitative

Heaven's sweet delight, the chosen people's joy
 fills here on earth my heart and breast,
 when I utter the name of Jesus
 and recognise His hidden manna.
 Just as the dew refreshes the arid land,
 so my heart,
 even in peril and pain,
 is transported through the power of Jesus.

3. Aria

Even the cross's cruel journey
 and the bitter nourishment of tears
 do not frighten me.
 When tempests rage,
 Jesus sends me from heaven
 salvation and light.

21 4. Recitativo: Bass

Kein Höllenfeind kann mich verschlingen,
das schreiende Gewissen schweigt.
Was sollte mich der Feinde Zahl umringen?
Der Tod hat selbst keine Macht,
mir aber ist der Sieg schon zudedacht,
weil sich mein Helfer mir, mein Jesus, zeigt.

22 5. Aria: Bass

Lass, o Welt, mich aus Verachtung
in betrübter Einsamkeit!
Jesus, der ins Fleisch gekommen
und mein Opfer angenommen,
bleibet bei mir allezeit.

23 6. Choral

Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten,
du, Jesu, du bist mein, und ich bin dein;
ich will mich von der Welt zu dir bereiten;
du sollst in meinem Herz und Munde sein.
Mein ganzes Leben
sei dir ergeben,
bis man mich einsten legt ins Grab hinein.

Text: Ahasverus Fritsch (1, 6); anon. (2-5)

4. Recitative

No fiend of hell can devour me,
my screaming conscience is silent.
Why should the enemy throng surround me?
Even death itself has no power;
victory has already been destined for me,
for my Jesus, my Saviour, has appeared to me.

5. Aria

Leave me, O scornful world,
to sadness and loneliness!
Jesus, who has appeared as flesh
and accepted my sacrifice,
shall stay with me for all my days.

6. Chorale

Begone, then, for evermore, you idle fancies,
Thou, Jesus, Thou art mine, and I am Thine;
I would abandon this world to come before Thee;
Thou shalt dwell in my heart and mouth.
My whole life
shall be given up to Thee,
until at last I am laid in the grave.

For the First Sunday after Epiphany

CD 2

Epistle Romans 12:1-6

Gospel Luke 2:41-52

BWV 154

Mein liebster Jesus ist verloren (1724)

1 1. Aria: Tenor

Mein liebster Jesus ist verloren:

O Wort, das mir Verzweiflung bringt,
o Schwert, das durch die Seele dringt,
o Donnerwort in meinen Ohren.

2 2. Recitativo: Tenor

Wo treff ich meinen Jesum an,
wer zeigt mir die Bahn,
wo meiner Seele brünstiges Verlangen,
mein Heiland, hingegangen?
Kein Unglück kann mich so empfindlich rühren,
als wenn ich Jesum soll verlieren.

BWV 154

My dearest Jesus is lost

1. Aria

My dearest Jesus is lost:

O word that brings me despair,
O sword that pierces my soul,
O thunderous word in my ears.

2. Recitative

Where shall I find my Jesus,
who will show me the path
on which my soul's fervent desiring,
my Saviour, has journeyed?
No misfortune could affect me as much
as losing my Jesus.

3. Choral

Jesu, mein Hort und Erretter,
Jesu, meine Zuversicht,
Jesu, starker Schlangentreter,
Jesu, meines Lebens Licht!
Wie verlangt meinem Herzen,
Jesulein, nach dir mit Schmerzen!
Komm, ach komm, ich warte dein,
komm, o liebstes Jesulein!

4. Aria: Alt

Jesu, lass dich finden,
laß doch meine Sünden
keine dicke Wolken sein,
wo du dich zum Schrecken
willst für mich verstecken,
stelle dich bald wieder ein!

5. Arioso: Bass

Wisset ihr nicht, dass ich sein muss in dem,
das meines Vaters ist?

6. Recitativo: Tenor

Dies ist die Stimme meines Freundes,
Gott Lob und Dank!
Mein Jesu, mein getreuer Hort,
lässt durch sein Wort
sich wieder tröstlich hören;
ich war vor Schmerzen krank,
der Jammer wollte mir das Mark
in Beinen fast verzehren;
nun aber wird mein Glaube wieder stark,
nun bin ich höchst erfreut;
denn ich erblicke meiner Seele Wonne,

3. Chorale

Jesus, my refuge and Redeemer,
Jesus, my confidence,
Jesus, mighty serpent-slayer,
Jesus, light of my life!
How my heart desires Thee,
little Jesus, aches for Thee!
Come, ah come, I wait for Thee,
come, O dearest little Jesus!

4. Aria

Jesus, let Thyself be found,
let not my sins
be dense clouds
where Thou, to my terror,
wouldst hide Thyself from me,
reveal Thyself soon again!

5. Arioso

Wist ye not that I must be about my Father's
business?

6. Recitative

This is the voice of my friend,
praise and thanks to God!
My Jesus, my faithful refuge,
through His comforting Word
announces Himself once more;
I was sick with pain,
sorrow sought to devour
my very marrow;
now, though, my faith grows strong again
now I am filled with joy,
for I beheld the rapture of my soul,

den Heiland, meine Sonne,
der nach betrübter Trauernacht
durch seinen Glanz mein Herze fröhlich macht.
Auf, Seele, mache dich bereit!
Du musst zu ihm
in seines Vaters Haus, hin in den Tempel ziehn;
da lässt er sich in seinem Wort erblicken,
da will er dich im Sakrament erquicken;
doch, willst du würdiglich
sein Fleisch und Blut genießen,
so musst du Jesum auch in Buß und Glauben küssen.

7. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Wohl mir, Jesus ist gefunden,
nun bin ich nicht mehr betrübt.
Der, den meine Seele liebt,
zeigt sich mir zur frohen Stunden.
Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen,
ich will dich im Glauben beständig umfassen.

8. Choral

Meinen Jesum lass ich nicht,
geh ihm ewig an der Seiten;
Christus lässt mich für und für
zu den Lebensbächlein leiten.
Selig, wer mit mir so spricht:
Meinen Jesum lass ich nicht.

*Text: Martin Jahn (3); Luke 2:49 (5);
Christian Keymann (8); anon.*

the Saviour, my sun,
who after a sad night of mourning
rejoices my heart through His brightness.
Arise, soul, prepare yourself!
You must go to Him
into His Father's house, into His temple;
there He reveals Himself in His Word,
there He would restore you in the sacrament;
but if you would worthily
taste His flesh and blood,
you must kiss Jesus in repentance and belief.

7. Aria (Duet)

Happy am I, Jesus is found,
now am I saddened no more.
He whom my soul loves
appears to me at the joyous hour.
I shall never more leave Thee, my Jesus,
I shall embrace Thee constantly in faith.

8. Chorale

I shall not leave my Jesus,
I shall walk forever by His side;
Christ shall ever guide me
to the springs of life.
Blessèd is he who says with me:
I shall not leave my Jesus.

Meinen Jesum lass ich nicht (1725)**9 1. Coro (Choral)**

Meinen Jesum lass ich nicht,
 weil er sich für mich gegeben,
 so erfordert meine Pflicht,
 klettenweis an ihm zu kleben.
 Er ist meines Lebens Licht,
 meinen Jesum lass ich nicht.

10 2. Recitativo: Tenor

Solange sich ein Tropfen Blut
 in Herz und Adern reget,
 soll Jesus nur allein
 mein Leben und mein Alles sein.
 Mein Jesus, der an mir so große Dinge tut:
 Ich kann ja nichts als meinen Leib und Leben
 ihm zum Geschenke geben.

11 3. Aria: Tenor

Und wenn der harte Todesschlag
 die Sinnen schwächt, die Glieder rühret,
 wenn der dem Fleisch verhasste Tag
 nur Furcht und Schrecken mit sich führet,
 doch tröstet sich die Zuversicht:
 Ich lasse meinen Jesum nicht.

I shall not forsake my Jesus**1. Chorus (Chorale)**

I shall not forsake my Jesus,
 since He gave His life for me.
 Thus by duty I am bound
 to cling to Him like a burr.
 He is the light of my life,
 I shall not forsake my Jesus.

2. Recitative

As long as a drop of blood
 stirs in my heart and veins,
 Jesus shall alone be
 my life and my all.
 My Jesus, who does such wondrous things for me:
 I cannot bestow on Him
 more than my body and life.

3. Aria

And when the cruel stroke of death
 weakens the senses, affects the limbs,
 when the day, loathed by the flesh,
 brings naught but fear and terror,
 my firm resolve brings comfort:
 I shall not forsake my Jesus.

12 4. Recitativo: Bass

Doch ach!
Welch schweres Ungemach
empfindet noch allhier die Seele?
Wird nicht die hart gekränkte Brust
zu einer Wüstenei und Marterhöhle
bei Jesu schmerzlichstem Verlust?
Allein mein Geist sieht gläubig auf
und an den Ort, wo Glaub und Hoffnung prangen,
allwo ich nach vollbrachtem Lauf
dich, Jesu, ewig soll umfassen.

13 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt,
du findest im Himmel dein wahres Vergnügen.
Wenn künftig dein Auge den Heiland erblickt,
so wird erst dein sehndes Herze erquickt,
so wird es in Jesu zufriedengestellt.

14 6. Choral

Jesum lass ich nicht von mir,
geh ihm ewig an der Seiten;
Christus lässt mich für und für
zu den Lebensbächlein leiten.
Selig, der mit mir so spricht:
Meinen Jesum lass ich nicht.

Text: Christian Keymann (1, 6); anon. (2-5)

4. Recitative

But alas!
What grave hardship
does my soul still suffer here?
Will not my sore-offended breast
become a wilderness and den of suffering
for the cruellest loss of Jesus?
But my soul looks up with faith
to that place where faith and hope shine radiant,
and where I, when my course is run,
shall embrace Thee, Jesus, ever more.

5. Aria (Duet)

Withdraw swiftly from the world, O heart,
you shall find in Heaven your true pleasure.
When your eye one day shall see the Saviour,
your longing heart shall then be refreshed
and be contented in Jesus.

6. Choral

I shall not forsake my Jesus,
I shall walk forever by His side;
Christ shall ever guide me
to the springs of life.
Blessed is he who says with me:
I shall not forsake my Jesus.

Liebster Jesu, mein Verlangen (1726)

Dialogue

15 1. Aria: Sopran

Seele

Liebster Jesu, mein Verlangen,
sage mir, wo find ich dich?
Soll ich dich so bald verlieren
und nicht ferner bei mir spüren?
Ach! mein Hort, erfreue mich,
lass dich höchst vergnügt umfassen.

16 2. Recitativo: Bass

Jesus

Was ist's, dass du mich gesucht? Weißt du nicht,
dass ich sein muss in dem, das meines Vaters ist?

17 3. Aria: Bass

Jesus

Hier, in meines Vaters Stätte,
findt mich ein betrübter Geist.
Da kannst du mich sicher finden
und dein Herz mit mir verbinden,
weil dies meine Wohnung heißt.

18 4. Recitativo (Dialogo): Sopran, Bass

Seele

Ach! heiliger und großer Gott,
so will ich mir
denn hier bei dir
beständig Trost und Hilfe suchen.

Jesus

Wirst du den Erdentand verfluchen

Beloved Jesus, my desire

Dialogue

1. Aria

Soul

Beloved Jesus, my desire,
tell me, where shall I find Thee?
Shall I so quickly lose Thee
and no longer feel Thee by me?
Ah! my refuge, gladden me,
be embraced with utmost joy.

2. Recitative

Jesus

How is it that ye sought me? Wist ye not that I must
be about my Father's business?

3. Aria

Jesus

Here, within my Father's dwelling,
may a troubled spirit discover me.
You can most surely find me there
and bind your heart to mine,
for this is called my dwelling.

4. Recitative (Dialogue)

Soul

Ah! holy and mighty God,
thus shall I
seek from Thee
constant help and consolation.

Jesus

If you curse worldly trifles

und nur in diese Wohnung gehn,
so kannst du hier und dort bestehn.

Seele

Wie lieblich ist doch deine Wohnung,
Herr, starker Zebaoth;
mein Geist verlangt
nach dem, was nur in deinem Hofe prangt.
Mein Leib und Seele freut sich
in dem lebend'gen Gott:
Ach! Jesu, meine Brust liebt dich nur ewiglich.

Jesus

So kannst du glücklich sein,
wenn Herz und Geist
aus Liebe gegen mich entzündet heißt.

Seele

Ach! dieses Wort, das itzo schon
mein Herz aus Babels Grenzen reißt,
fass ich mir andachtsvoll in meiner Seele ein.

19 5. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Beide

Nun verschwinden alle Plagen,
nun verschwindet Ach und Schmerz.

Seele

Nun will ich nicht von dir lassen,

Jesus

und ich dich auch stets umfassen.

Seele

Nun vernüget sich mein Herz

Jesus

und kann voller Freude sagen:

Beide

Nun verschwinden alle Plagen,
nun verschwindet Ach und Schmerz!

and enter this dwelling alone,
you can fare well both here and there.

Soul

How amiable is Thy dwelling,
Lord, mighty Sabaoth;
my spirit longs
for that which shines only in Thy court.
My body and soul are joyful
in the living God:

Ah! Jesus, it is only Thee my heart loves forever.

Jesus

You can be happy,
if heart and soul
are kindled out of love for me.

Soul

Ah! these words that already
tear my heart from Babel's borders,
I shall reverently engrave in my soul.

5. Aria (Duet)

Both

Now vanish all torments,
now vanish all grief and distress.

Soul

Now shall I never leave Thee,

Jesus

and I shall always embrace you.

Soul

My heart is now contented

Jesus

and can say with gladness:

Both

Now vanish all torments,
now vanish all grief and distress!

20 6. Choral

Mein Gott, öffne mir die Pforten
solcher Gnad und Gütigkeit,
lass mich allzeit allerorten
schmecken deine Süßigkeit!
Liebe mich und treib mich an,
dass ich dich, so gut ich kann,
wiederum umfang und liebe
und ja nun nicht mehr betrübe.

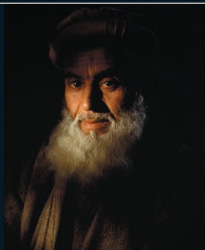
*Text: Georg Christian Lehms (1, 3-5); Luke 2:49 (2);
Paul Gerhardt (6)*

6. Chorale

My God, open for me the gates
of such grace and goodness,
let me at all times and in all places
savour Thy sweetness!
Love me and lead me on,
that I may as best I can
embrace and love Thee too
and no more be sad.

*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*

Bach Cantatas
Gardiner



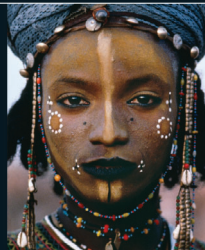
Vol 1 / SDG 101

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 4 / SDG 156

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 7 / SDG 124

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 2 / SDG 165

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 5 / SDG 147

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 8 / SDG 104

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 3 / SDG 141

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 6 / SDG 134

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 9 / SDG 159

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 10 / SDG 110

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 13 / SDG 162

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 16 / SDG 137

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 11 / SDG 168

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 14 / SDG 113

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 17 / SDG 150

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 12 / SDG 171

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 15 / SDG 127

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 18 / SDG 174

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 19 / SDG 115

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 22 / SDG 128

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 25 / SDG 144

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 20 / SDG 153

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 23 / SDG 131

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 26 / SDG 121

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 21 / SDG 118

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 24 / SDG 107

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 27 / SDG 138

Julian Clarkson *bass*

It's not often that we confront, in a truly concentrated and yet protracted way, one of the most fundamental questions of our existence: what happens after this earthly life – this 'Jammertal', or vale of tears. But it was precisely this subject that we as musicians, and even more as ordinary and fragile human beings, were obliged to consider week after week in 2000, as Bach's music, with its words of consolation and joy, worked its extraordinary alchemy on our collective imaginations, steering us in the most encouraging but often labyrinthine way through the unique treasures that comprise the church cantatas.

The journey began in Weimar, a picture postcard of a place with Christmas snow and the Herderkirche hosting our festive concerts. It was here that I felt the first sharp and disturbing contrasts. As we ushered in Christmas day singing 'Christen, ätzet diesen Tag' alongside Cranach's magnificent altar triptych, with four blazing trumpets to enthrall a crowded and rapt audience, it was hard to reconcile this jubilation with more haunting events in a forest known as Buchenwald a short distance away. Visiting that bleak place on Christmas morning with my family, the *raison d'être* for this extraordinary year's journey, though barely begun, seemed clear to me: that music, and especially Bach's, can transcend the worst of times.

Seven months later, on July 28, Bach's death day, we reached Iona, a cradle of Christianity without Bach associations. The weather was perfect. It was stark, barren and isolated from so much (though I keenly recall hearing news there of the Concorde disaster in Paris), and I couldn't help feeling that Bach would have loved the place, even with all twenty children

in tow! To sing 'O Jesu Christ, meins Lebens Licht' in the old ruined Abbey, and then to process to the graveyard outside, was profoundly moving, something I would recall when I listened to the same music at my father's funeral just two years later.

As we neared the end of our journey I realised wistfully that much of what we had sung might never be repeated. We threw these works of art back into packing boxes after each weekend like so much flotsam and made ready for the next instalment, but I realise that without John Eliot's unswerving advocacy, his unflagging energy and enthusiasm for this music, we would never have experienced the extent of Bach's genius in such a concentrated way and through such unusual means, and for this I am hugely grateful.

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 Quarumby
Sir Ian and Lady Vallance
Mr and Mrs Andrew Wong

Corporate Sponsors

Gothaer Versicherungen
Bank of Scotland
Huth Dietrich Hahn
Rechtsanwalte
PGGM Pensionsfonds
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.

Cantata BWV 63 was recorded by kind permission of Deutsche Grammophon Gesellschaft

Cover: Haridwar, India, 1998.
Pilgrim at the Kumbh Mela festival
© Steve McCurry/Magnum Photos
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest (p.6);
akg-images (p.8); akg-images/
Bildarchiv Monheim (p.11);
akg-images/Hilbich (p.13)
Übersetzung: Gudrun Meier

Recorded live in the Herderkirche, Weimar, on 25 December 1999, the Nikolaikirche, Leipzig, on 6 January 2000, and the Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg, on 9 January 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
CD1 *Balance engineers*: Erdo Groot (Weimar), Everett Porter (Leipzig) (Polyhymnia International BV)
Recording engineers: Carl Schuurbiers (Polyhymnia), Taco van der Werf (Eurosound) (Weimar); Matthijs Ruijter (Polyhymnia), Tiemen Boelens (Eurosound) (Leipzig)
Tape editor: Ientje Mooij
CD2 *Balance engineer*: Gerald Goetze (NDR)
Recording engineer: Johannes Kutzner (NDR)
Post-production by Floating Earth Ltd.
Balance engineer: Mike Hatch
Tape editor: Stephen Frost
Edition by Reinhold Kubik published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer: Isabella de Sabata

© 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

Soll Deo Gloria