



Bach Cantatas  
for Christmas  
Gardiner

Bach Cantatas  
for Christmas  
Gardiner

### The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

Johann Sebastian Bach 1685-1750  
Cantatas for Christmas and New Year

Pages

5-13	CD 1	For Christmas Day 63 / 191
14-24	CD 2	For Christmas Day 91 / 110 For the Second Day of Christmas 121 / 40
25-38	CD 3	For the Second Day of Christmas 57 For the Third Day of Christmas 64 / 151 / 133
39-50	CD 4	For the Sunday after Christmas Motet 225 / 152 / 122 / 28 For New Year's Day 190
51-62	CD 5	For New Year's Day 143 / 41 / 16 / 171
63-73	CD 6	For the Sunday after New Year 153 / 58 For Epiphany 65 / 123

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage  
Weimar / New York / Berlin / Leipzig 1999-2000

# 1

## For Christmas Day

Claron McFadden *soprano*

Bernarda Fink *alto*

Christoph Genz *tenor*

Dietrich Henschel *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

*Herderkirche, Weimar, 25 December 1999*

- 
- |           |              |  |
|-----------|--------------|--|
|           | <b>26:28</b> | <b>Christen, ätzt diesen Tag BWV 63</b>                            |
| <b>1</b>  | (4:48)       | 1. <i>Coro</i> Christen, ätzt diesen Tag                           |
| <b>2</b>  | (3:13)       | 2. <i>Recitativo: Alt</i> O sel'ger Tag!                           |
| <b>3</b>  | (7:02)       | 3. <i>Aria (Duetto): Sopran, Bass</i> Gott, du hast es wohlgefüget |
| <b>4</b>  | (0:42)       | 4. <i>Recitativo: Tenor</i> So kehret sich nun heut                |
| <b>5</b>  | (3:15)       | 5. <i>Aria (Duetto): Alt, Tenor</i> Ruft und fleht den Himmel an   |
| <b>6</b>  | (0:53)       | 6. <i>Recitativo: Bass</i> Verdoppelt euch demnach                 |
| <b>7</b>  | (6:34)       | 7. <i>Coro</i> Höchster, schau in Gnaden an                        |
|           | <b>13:42</b> | <b>Gloria in excelsis Deo BWV 191</b>                              |
|           |              | I. Teil  |
| <b>8</b>  | (5:50)       | 1. <i>Coro</i> Gloria in excelsis Deo                              |
|           |              | II. Teil   |
| <b>9</b>  | (3:55)       | 2. <i>Aria (Duetto): Sopran, Tenor</i> Gloria Patri                |
| <b>10</b> | (3:58)       | 3. <i>Coro</i> Sicut erat in principio                             |



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 Ponseele  
James Eastaway  
Catherine Latham  
Mark Radcliffe

*Bassoon*

Alastair Mitchell

*Trumpets*

Niklas Eklund  
Marc Ulrich  
Frode Jakobsen  
Ulrik Høglund

*Timpani*

John Chimes

*Organ*

Howard Moody

*Harpsichord*

Silas John Standage

Recorded live in the  
Herderkirche, Weimar,  
on 25 December 1999,  
as part of the Bach Cantata  
Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata  
*Balance engineer:* Erdo Groot  
(Polyhymnia International BV)  
*Recording engineers:* Carl  
Schuurbiers (Polyhymnia),  
Taco van der Werf (Eurosound)  
*Tape editor:* Ientje Mooij  
*Executive producer:*  
Isabella de Sabata

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



© 2010 Monteverdi  
Productions Ltd

CD1 843183017928



March Cantata  
Pilgrimage  
Sir John Eliot Gardiner  
Monteverdi Choir  
English Baroque Soloists

December 25, 5 pm  
December 27, 7 pm  
December 31, 7 pm  
Tickets 212-378-0248

 Wheelchair entrance 109 East 50th Street 





On Christmas Day 1999 the Monteverdi Choir and English Baroque Soloists gathered in the Herderkirche in Weimar to launch the Bach Cantata Pilgrimage. 'Etch this day in metal and marble!' is the injunction given at the start of BWV 63 **Christen, ätzet diesen Tag**, and it felt peculiarly apt to start our pilgrimage with this stirring work, most probably first performed in Weimar on Christmas Day 1714. Festive it certainly is, though in a very different way from the *Christmas Oratorio* of twenty years later. It 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 that, following a tortuous passage in which voice and continuo struggle to free themselves from 'Satan's slavish chains', 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

dignitary – 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’.

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 232i) 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.



Am ersten Weihnachtstag 1999 trafen wir uns, der Monteverdi Choir und die English Baroque Soloists, in der Herderkirche in Weimar zum Auftakt unserer Bach Cantata Pilgrimage. ‚**Christen, ätzt diesen Tag** in Metall und Marmorsteine‘ lautet die Aufforderung zu Beginn von BWV 63. Wir fanden es sehr passend, unsere Pilgerreise mit diesem zündenden Werk zu beginnen, das vermutlich am Weihnachtstag 1714 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt worden war. Festlich ist diese Kantate ganz gewiss, wenn auch auf andere Weise als das zwanzig Jahre später entstandene *Weihnachtsoratorium*. Sie 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 autographe 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 vorgelesen 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 doppelhörige 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.

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.

---

# 2

## For Christmas Day For the Second Day of Christmas

Katharine Fuge *soprano* (BWV 91, 121)

Joanne Lunn *soprano* (BWV 110)

Robin Tyson *alto* (BWV 91, 40)

William Towers *alto* (BWV 110, 121)

James Gilchrist *tenor*

Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

*St Bartholomew's, New York, 25 December 2000*

[« Contents page](#)

## For Christmas Day

- 
- 16:02 Gelobet seist du, Jesu Christ bwv 91**
- 1** (2:46) 1. *Coro (Choral)* Gelobet seist du, Jesu Christ
- 2** (1:54) 2. *Recitativo e Choral: Sopran* Der Glanz der höchsten Herrlichkeit
- 3** (2:26) 3. *Aria: Tenor* Gott, dem der Erden Kreis zu klein
- 4** (1:16) 4. *Recitativo: Bass* O Christenheit!
- 5** (6:50) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Die Armut, so Gott auf sich nimmt
- 6** (0:48) 6. *Choral* Das hat er alles uns getan
- 22:16 Unser Mund sei voll Lachens bwv 110**
- 7** (6:10) 1. *Coro* Unser Mund sei voll Lachens
- 8** (3:59) 2. *Aria: Tenor* Ihr Gedanken und ihr Sinnen
- 9** (0:31) 3. *Recitativo: Bass* Dir, Herr, ist niemand gleich
- 10** (3:21) 4. *Aria: Alt* Ach Herr, was ist ein Menschenkind
- 11** (3:43) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Tenor* Ehre sei Gott in der Höhe
- 12** (3:34) 6. *Aria: Bass* Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder
- 13** (0:55) 7. *Choral* Halleluja! Halleluja! Gelobt sei Gott

## For the Second Day of Christmas

- 
- 18:04 Christum wir sollen loben schon bwv 121**
- 14** (2:37) 1. *Coro (Choral)* Christum wir sollen loben schon
- 15** (4:36) 2. *Aria: Tenor* O du von Gott erhöhte Kreatur
- 16** (1:11) 3. *Recitativo: Alt* Der Gnade unermesslich's Wesen
- 17** (7:37) 4. *Aria: Bass* Johannis freudenvolles Springen
- 18** (0:55) 5. *Recitativo: Sopran* Doch wie erblickt es dich in deiner Krippe?
- 19** (1:05) 6. *Choral* Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt
- 14:32 Dazu ist erschienen der Sohn Gottes bwv 40**
- 20** (3:59) 1. *Coro* Dazu ist erschienen der Sohn Gottes
- 21** (1:21) 2. *Recitativo: Tenor* Das Wort ward Fleisch und wohnt in der Welt
- 22** (0:47) 3. *Choral* Die Sünd macht Leid
- 23** (1:54) 4. *Aria: Bass* Höllische Schlange
- 24** (1:09) 5. *Recitativo: Alt* Die Schlange, so im Paradies
- 25** (0:48) 6. *Choral* Schüttle deinen Kopf und sprich
- 26** (3:26) 7. *Aria: Tenor* Christenkinder, freuet euch!
- 27** (1:03) 8. *Choral* Jesu, nimm dich deiner Glieder

The Monteverdi Choir

*Sopranos*

Suzanne Flowers  
Katharine Fuge  
Joanne Lunn  
Gillian Keith  
Elin Manahan Thomas  
Charlotte Mobbs

*Altos*

William Towers  
Robin Tyson  
Frances Jellard  
James Burton

*Tenors*

Vernon Kirk  
Robert Murray  
Iain Rhodes  
Nicolas Robertson

*Basses*

Julian Clarkson  
Christopher Foster  
Michael McCarthy  
Edward Caswell

The English  
Baroque Soloists

*First Violins*

Kati Debretzeni  
Nicolette Moonen  
Penelope Spencer  
Matthew Truscott  
Debbie Diamond

*Second Violins*

Peter Lissauer  
Rodolfo Richter  
Jane Gillie  
Deirdre Ward

*Violas*

Jane Rogers  
Katherine McGillivray  
Rosemary Nalden

*Cellos*

Alison McGillivray  
Catherine Rimer

*Bass*

Valerie Botwright

*Flutes*

Rachel Beckett  
Neil McLaren

*Oboes*

Xenia Löffler  
James Eastaway  
Mark Baigent

*Bassoon*

Philip Turbett

*Trumpets*

Gabriele Cassone  
Paul Sharp  
Mauro Bernasconi

*Horns*

Gabriele Cassone  
Martin Lawrence

*Sackbuts*

Adam Woolf *alto*  
Abigail Newman *tenor*  
Steve Saunders *bass*

*Timpani*

Adrian Bending

*Harpsichord*

Silas John Standage

*Organ*

Howard Moody

Recorded live at  
St Bartholomew's, New York,  
on 25 December 2000, as part  
of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata

*Balance engineer:*

Everett Porter

(Polyhymnia International BV)

*Recording engineers:*

Carl Schuurbiers (Polyhymnia),

Dirk Sobotka (Soundbyte NYC)

*Tape editor:* Sebastian Stein

*Executive producer:*

Isabella de Sabata

Cantata BWV 121 was recorded  
by kind permission  
of Deutsche Grammophon  
Gesellschaft

© 2005 Monteverdi  
Productions Ltd

CD2 843183018024



# 2

## Cantatas for Christmas Day and the Second Day of Christmas

A year later, in New York, our Christmas Day concert began with BWV 91 **Gelobet seist du, Jesu Christ**, which sets Luther's hymn as a majestic chorale cantata. The opening fantasia has a buoyancy, swagger and – through the build-up of its running G major scales over or under sustained thirds in the horns – that special sense of expectation that is the hallmark of Bach in Christmas mode. It is one of those movements which expose his seventeenth-century roots – say, in the *Zwiegesänge* of Praetorius in the way he sets 'das ist wahr' and the syncopated 'Kyrie eleis' with such unself-conscious abandon. The mood persists in the soprano recitative interwoven with the second verse of the hymn, and in the festive tenor aria set for three oboes swinging along like prototype saxophones. Even at Christmas time Bach wouldn't be Bach without a reference to the 'vale of tears' from which the newly incarnate Christ will lead us. He duly obliges with a slow, chromatic *accompagnato* (No.4) for bass and strings moving in contrary motion, which brings one up short. An extended duet for soprano and alto, with a dotted motif for the unison violins, postulates the poverty that God assumed by coming into the world and the 'brimming store of heaven's treasures' bestowed on the believer. When he came to rework this cantata during the 1730s Bach added lilting syncopations to the vocal lines to illustrate the human aspiration to

sing (and, by implication, dance) like the angels. These clash with the violins' dotted figure and the polarity between them is reinforced by means of upward modulations, once in sharps (to symbolise man's angel-directed aspirations), once in flats (to represent Jesus' 'human nature'). The final chorale is richly harmonised with the two horns and timpani working up to a rousing two-bar cadence.

Next came BWV 121 **Christum wir sollen loben schon** from 1724, one of the oldest-feeling of all Bach's cantatas. Luther himself appropriated and translated this fifth-century Latin hymn, 'A solis ortu cardine'. Bach sets its opening verse in motet style, the voices doubled by old-fashioned cornetto and three trombones, as well as the usual oboes and strings. There is something mystical about this modal tune, not least in the way it seems to start in the Dorian and end in the Phrygian (or, in the language of diatonic harmony, on the dominant of the dominant). To me it calls to mind images of those angular, earnest faces one so often finds in fifteenth-century Flemish paintings depicting shepherds at the manger-stall. Perhaps more than in any other cantata you sense a primitive root, an early Christian origin for this Marian text (Mary the 'spotless maid' with 'pure body as temple of His honour'). The archaic feel of the opening chorus seems perfectly attuned to the incomprehensible mystery of the Incarnation. Unequivocally modern, however, is the startling enharmonic progression – a symbolic 'transformation' in fact – at the end of the alto recitative (No.3) describing the miracle of the virgin birth. This is the tonal pivot of the entire

cantata and, appropriately, it occurs on the word 'kehren' (to turn or reverse direction): with 'wundervoller Art' (Bach's play on words is his cue for a 'wondrous' tritonal shift) God 'descends' and takes on human form, symbolically represented by the last-minute swerve to C major. It is the perfect preparation for the bass aria (No.4), with its bold Italianate string writing and diatonic solidity, describing how John the Baptist 'leapt for joy in the womb when he recognised Jesus'. Bach's overall design for his cantata is to mirror the change from darkness to light and to show how the moment when Christians celebrate the coming of God's light into the world coincides with the turning of the sun at the winter solstice. Beyond that his purpose is to emphasise the benefit of the Incarnation for mankind – again, the supreme goal is to join the angelic choir (cue for a brilliant audition which hoists the soprano up to a top B in the penultimate recitative). Any composer other than Bach would have been tempted to set the final chorale in some glittering stratospheric tessitura, but by returning to the cantata's opening tonality (E major with its ambiguous and inconclusive modal twist to F sharp) and by retaining the burnished timbre of the cornetto and trombones to intensify the choral sound, Bach finds other, subtler ways of achieving a luminous conclusion. After all, it is the believer's hopes – not the certainty – of eternity that are being evoked here.

We followed this with BWV 40 **Darzu ist erschienen der Sohn Gottes**, composed a year earlier and, like BWV 121, for the second day of Christmas. The first thing that strikes one is that

Bach seems to have got his days wrong. Instead of using St Matthew's Gospel for this day as his starting point, he turns to the epistle for the *third* day of Christmas as the basis of his cantata: 'For this purpose the Son of God was manifested, that he might destroy the works of the devil' (1 John 3:8). Incorporating these defiant words into his opening chorus (scored for pairs of oboes, horns and the string band) Bach adopts the *stilo concitato* (literally the 'excited' style) invented by Monteverdi over a hundred years before. Did Bach first encounter this colourful idiom as a boy in Lüneburg? One stands back and admires the accomplished way he interpolates it in mid-fantasia, as it were, so that every voice or instrument to which he ascribes the martial rhythms in turn stands out from the overall texture, giving vigorous endorsement to the military campaign against sin and the devil instituted with Jesus' birth. Despite the positive, upbeat feel to this chorus and its final *tierce de Picardie*, Bach sets it in F *minor* – a reminder that Jesus' victory through his passion is still a few months off.

Bach responds alertly to this dramatic imagery both here and in the ensuing recitative, which reflects the antitheses so loved by the John of the gospel: darkness and light, Word and flesh. Here it takes the form of Jesus' descent as 'the mighty Son of God... to become a little creature'. Bach structures his cantata with no less than three chorales, all in minor keys, inserted at strategic points. The first, 'Die Sünd macht Leid', refers to Jesus' gift of comfort to the believer – 'Sin brings sorrow, Christ brings joy' (the underlying theme of the *St John*

*Passion*); the second, 'Schüttle deinen Kopf', confirms how the believer has learnt from Jesus to deride the fangless serpent now that its head has been 'dashed'; and the last, 'Jesu, nimm dich deiner Glieder', sums up John's vision of the glorified Christ bringing unending 'joy' and 'bliss' to the world.

The central group of movements focus on Jesus' struggle with the devil on our behalf and his defeat of the 'hellish serpent'. In his feisty, rumbustious D minor aria (No.4) the bass soloist seems to be jeering at the slippery monster from the safety of the touch-line. In the ensuing *accompagnato*, a gentle *barcarola*, the alto explains that though Adam's children (in other words, all mankind) had been poisoned with the 'venom of souls' by the snake in Eden, Jesus' appearance in the flesh has drawn the poison in fulfilment of God's design. That there is still a bit of devilry around is clear from the tenor aria (No.7) scored for two oboes, two horns and continuo. It starts out genially enough, a little reminiscent of the third movement of Brandenburg No.1, but the voice line is soon stretched to the limit, ironically by melismas encouraging Christians to 'rejoice'. But the autograph score suggests that it was the wind players, and not the long-suffering tenor, who were the first to complain, forcing Bach to extend his 'B' section by six bars (these are squashed in at the foot of the page) to give *them*, rather than the tenor, time to catch their breath before the *da capo*. Since the underlying comparison here is between Jesus and a hen protecting her chicks, we could be looking at a particular brand of less-than-subtle humour.

We saved the most festive and brilliant of these four cantatas, BWV 110 **Unser Mund sei voll Lachens**, till last. Its opening movement is identical to that of the overture to the fourth Suite, BWV 1069, with the addition of a pair of flutes to the first oboe line and a chorus joining in the 12/8 allegro section. Instrumentalists need to rethink familiar lines and phrasing now that they are suddenly doubled by voices singing of laughter; singers need to adjust to well-established instrumental conventions. The piece sounds new-minted, alive with unexpected sonorities and a marvellous rendition of laughter-in-music – so different from the stiff, earnest way it is sometimes played as orchestral music. Bach's specifications for *senza ripieni* and *con ripieni* may well originate with one of the cantata's revivals between 1728 and 1731, and are relevant testimony in countering the noisy claims for *de rigueur* one-to-a-part performance of his sacred vocal music. The whole piece has irresistible swagger, but is saved from degenerating into a Breughel-like peasant stomp by its innate elegance and lightness of touch.

The arias are good, too: one for tenor with two flutes (No.2), which describes the believers' thanks and meditation soaring heavenwards, and a brainteaser of an alto aria (No.4), with 9/8 and 3/4 dotted rhythms embedded in a text that could have sprung from one of the English seventeenth-century metaphysical poets: 'Lord, what is man, that Thou, through such pain, would redeem him?' – but a long way in musical style from Pelham Humfrey or Henry Purcell. There is an exquisite duet for soprano and tenor (No.5) singing the angels' words to the

shepherds from St Luke – ‘Glory to God in the highest’ – and based on the *Virga Jesse floruit* antiphon Bach inserted into the *Magnificat* BWV 243a. It ends with an almost frivolous pastoral-style setting of the words ‘goodwill towards men’ with the voices chirruping in tenths. The final aria for bass with trumpets, strings and oboes is in heroic style, almost a prototype of ‘Großer Herr’ from the *Christmas Oratorio*. It is assertive, festive and brilliant, the oboes tactfully dropping out in the ‘B’ section where the singer addresses ‘you strings of deep devotion’. A pithy chorale – the fifth verse of Kaspar Fügler’s ‘Wir Christenleut’ (1592) – concludes this stirring work.

---



# 2

## Kantaten für den Ersten Weihnachtstag und den Zweiten Weihnachtstag

Ein Jahr später, in New York, begann unser Weihnachtskonzert mit BWV 91 **Gelobet seist du, Jesu Christ**, der Vertonung von Luthers Lied als majestätische Choralkantate. Die einleitende Fantasie stolziert voller Elan daher und vermittelt – durch die sich über oder unter ausgehaltenen Terzen in den Hörnern aufbauenden Läufe in G-dur – jenes besondere Gefühl der Vorfreude, welches das Markenzeichen Bachs in Weihnachtsstimmung ist. Sie ist einer jener Sätze, die ihre Wurzeln aus dem 17. Jahrhundert deutlich erkennen lassen – Wurzeln zum Beispiel in den

*Zwiesengesängen* von Praetorius in der Weise, wie selbstvergessen und unbefangen ‚das ist wahr‘ und das synkopierte ‚Kyrie eleis‘ vertont ist. Die Stimmung bleibt in dem Sopran-Rezitativ, das mit der zweiten Strophe des Chorals verflochten ist, und in der festlichen Tenor-Arie erhalten, in der die drei Oboen swingen, als wären sie Vorläufer des Saxophons. Selbst in der Weihnachtszeit wäre Bach nicht Bach ohne Verweis auf das ‚Jammertal‘, aus dem uns der wieder Mensch gewordene Christus führen wird. Er ist, wie es sich gehört, mit einem langsamen, chromatischen *Accompagnato* (Nr. 4) für Bass und Streicher gefällig, die sich in Gegenrichtung bewegen, was aufhorchen lässt. Ein ausgedehntes Duett für Sopran und Alt mit einem punktierten Motiv für die unisono geführten Violinen schildert die Armut, die Gott auf sich

nimmt, indem er in die Welt kommt, sowie den ‚Überfluss an Himmelsschätzen‘, die für die Gläubigen bestimmt sind. Als Bach diese Kantate in den 1730er Jahren überarbeitete, fügte er den Gesangslinien muntere Synkopierungen hinzu, um das Streben der Menschen zu verdeutlichen, wie die Engel zu singen (und folglich auch zu tanzen). Diese stoßen gegen die punktierte Figur der Violinen, und der Gegensatz zwischen ihnen wird durch aufwärts gerichtete Modulationen verstärkt, hier mit Erhöhungen (um das Streben der Menschen zu den ‚Engels-herrlichkeiten‘ zu symbolisieren), dort mit Erniedrigungen (um Jesu ‚menschlich Wesen‘ darzustellen). Der abschließende Choral verfügt mit den beiden Hörnern und Pauken, die auf eine strahlende zweitaktige Kadenz zusteuern, über eine reiche Harmonik.

Als nächstes kam BWV 121 **Christum wir sollen loben schon** aus dem Jahr 1724, eine der am ältesten anmutenden Bach-Kantaten überhaupt. Luther selbst hatte sich dieser lateinischen Hymne aus dem 5. Jahrhundert, ‚A solis ortu cardine‘, angenommen und sie übersetzt. Bach vertont die erste Strophe im Stil einer Motette, die Stimmen werden durch den altmodischen Zinken und drei Posaunen sowie die üblichen Oboen und Streicher verdoppelt. Diese modale Melodie hat etwas Mystisches, nicht zuletzt in der Art, wie sie im dorischen Modus zu beginnen und im phrygischen Modus zu enden scheint (oder, in der Sprache der diatonischen Harmonie ausgedrückt, auf der Dominante der Dominante). Mir ruft sie Bilder jener kantigen, ernsten Gesichter in den Szenen mit Hirten an der Krippe ins Gedächtnis, die wir

so oft auf flämischen Gemälden des 15. Jahrhunderts antreffen. Vielleicht mehr als in jeder anderen Kantate ist hier eine frühe Wurzel, ein altchristlicher Ursprung dieses Marientextes zu spüren (Maria, die reine Magd, die mit ihrem ‚reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren‘ erwähnt wird). Die altertümliche Atmosphäre des Eingangschores mag dem unbegreiflichen Geheimnis der Inkarnation vollkommen angemessen sein. Eindeutig modern jedoch ist die überraschende harmonische Fortschreitung – eine symbolische ‚Transformation‘ in der Tat – am Ende des Alt-Rezitativs (Nr. 3), wo das Wunder der Jungfrauengeburt geschildert wird. Das ist der tonale Angelpunkt der gesamten Kantate, der treffenderweise bei dem Wort ‚kehren‘ begegnet: Mit ‚wundervoller Art‘ (Bachs Wortspiel gibt das Stichwort für eine ‚wundervolle‘ tritonale Rückung) steigt Gott herab und nimmt menschliche Gestalt an, symbolisch dargestellt durch die Wendung nach C-dur im allerletzten Augenblick. Es ist die perfekte Vorbereitung auf die diatonisch stabile Bass-Arie (Nr. 4) mit ihrem eindeutig italienisch beeinflussten Streichersatz, in der ‚Johannis freudenvolles Springen‘ im Leib geschildert wird, als er Jesus ‚schon erkannte‘. Bach verfolgt in seiner Kantate in erster Linie das Ziel, den Wechsel von der Dunkelheit zum Licht darzustellen, er will zeigen, dass der Zeitpunkt, wenn die Christen das Kommen von Gottes Licht in die Welt feiern, mit der Wintersonnenwende zusammentrifft, wenn die Sonne umkehrt. Darüber hinaus will er den Nutzen betonen, den die Inkarnation der Menschheit bringt – wieder ist es oberstes Ziel, in den Chor der Engel einzustimmen (Stichwort

für eine brillante Gesangsprobe, der den Sopran im Rezitativ, der vorletzten Nummer, zu einem hohen H hinauf führt). Jeder andere Komponist wäre versucht gewesen, den abschließenden Chor in einem strahlenden Tonbereich von schwindelerregender Höhe anzusiedeln, Bach hingegen findet andere, subtilere Wege, das Werk lichtvoll zu beenden: Er kehrt zu der Anfangstonart der Kantate zurück (E-dur mit ihrer doppeldeutigen, nicht schlüssigen modalen Wendung nach Fis-dur) und behält den geschliffenen Klang des Zinken und der Posaunen zur Stützung des Chorgesangs bei. Immerhin ist hier von der Hoffnung – nicht der Gewissheit – der Gläubigen die Rede, dass es eine Ewigkeit geben wird.

Dann folgte die ein Jahr vorher und – wie BWV 121 – für den zweiten Weihnachtstag komponierte Kantate BWV 40 **Darzu ist erschienen der Sohn Gottes**. Zu allererst fällt auf, dass Bach offensichtlich die Tage verwechselt hat. Anstatt als Ausgangspunkt für diesen Tag das Matthäus-Evangelium zu nehmen, legt er diesem Werk die Epistel für den *dritten* Weihnachtstag zugrunde: ‚Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, dass er die Werke des Teufels zerstöre‘ (1. Johannes 3, 8). Bei der Aufnahme dieser aufsässigen Worte in den Eingangschor (mit paarigen Oboen, Hörnern und der Streichergruppe) verwendet Bach den *stilo concitato* (wörtlich den ‚erregten‘ Stil), den Monteverdi über hundert Jahre vorher eingeführt hatte. War Bach diesem farbigen Idiom als Knabe in Lüneburg begegnet? Man stutzt und bewundert die Vollendung, mit der er es in den musikalischen Kontext so integriert, dass jede Stimme oder

jedes Instrument, denen er die martialischen Rhythmen zuweist, abwechselnd in den Vordergrund tritt und dem militärischen Feldzug gegen die Sünde und den Teufel, der mit Jesu Geburt in Gang gesetzt wurde, mächtigen Nachdruck verleiht. Trotz der positiven, optimistischen Stimmung und der abschließenden pikardischen Terz vertont Bach diesen Chor in *f-moll* – eine Erinnerung daran, dass Jesu Sieg durch seine Passion noch ein paar Monate fern ist.

Bach reagiert hier und auch im folgenden Rezitativ achtsam auf diese dramatische Symbolik mit ihrer Antithese zwischen Dunkelheit und Licht, Wort und Fleisch, die der Johannes des Evangeliums so sehr schätzte. Hier begegnet sie als Abstieg des ‚großen Gottessohnes‘, dem es ‚gefällt, ein kleines Menschenkind zu werden‘. Bach baut in seine Kantate nicht weniger als drei Choräle ein, alle in Moll und an strategisch wichtigen Punkten. Der erste Choral, ‚Die Sünd macht Leid‘, spricht von dem Trost, den Jesus den Gläubigen spendet – ‚Die Sünd macht Leid; Christus bringt Freud‘ (das der *Johannes-Passion* zugrunde liegende Thema); der zweite Choral, ‚Schüttle deinen Kopf‘, bestätigt, dass die Gläubigen von Jesus gelernt haben, die Schlange zu verlachen, da nun ihr Kopf ‚zerknickt‘ ist und ihre Giftzähne keine Gefahr mehr bedeuten; der letzte Choral schließlich, ‚Jesu, nimm dich deiner Glieder an‘, resümiert die Vision des Johannes, der Christus in seiner Herrlichkeit schaut: Er bringt der Welt ‚Freude über Freude‘ und ‚Wonne über Wonne‘.

Die mittlere Satzgruppe konzentriert sich auf den Kampf, den Jesus den Menschen zuliebe mit dem Teufel ausficht, und seinen Sieg über

die ‚höllische Schlange‘. In seiner munteren, ausgelassenen Arie in *d-moll* (Nr. 4) scheint der Bass-Solist von der Sicherheit der Marklinie aus das glitschige Ungeheuer höhnisch zu verlachen. In dem folgenden *Accompagnato*, einer sanften Barkarole, erklärt der Altist, der Heiland sei ‚ins Fleisch gekommen‘ und habe der Schlange, ‚so im Paradies auf alle Adamskinder (also die ganze Menschheit) das Gift der Seelen fallen ließ‘, alles Gift genommen und damit Gottes Plan erfüllt. Dass ‚Satans Grimm‘ noch immer vorhanden ist, wird in der Tenor-Arie (Nr. 7) klar, die mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Continuo besetzt ist. Sie beginnt recht freundlich, erinnert ein wenig an den dritten Satz des ersten Brandenburgischen Konzerts, doch die Gesangslinie wird bald bis an ihre Grenze gedehnt, paradoxerweise durch Melismen, die den ‚Christenkindern‘ Mut machen sollen, sich zu freuen. Die autographe Partitur lässt allerdings vermuten, dass es nicht der geduldige Tenor war, sondern die Bläser, die sich als erste beschwerten und Bach zwangen, seinen B-Teil um sechs Takte zu erweitern (diese sind unten auf der Seite eingefügt), um *ihnen*, nicht dem Tenor Zeit zu geben, vor dem *Dacapo* Atem zu schöpfen. Da hier Jesus mit einer Henne verglichen wird, die ihre Küken beschützt, konnten wir auf einen gar nicht so feinsinnigen Humor besonderer Art gefasst sein.

**BWV 110 Unser Mund sei voll Lachens**, die festlichste und glanzvollste dieser vier Kantaten, sparten wir uns bis zum Ende auf. Ihr Anfangssatz ist identisch mit der Ouvertüre zur vierten Suite, BWV 1069, zusätzlich wird die Melodie- linie der ersten Oboe durch zwei Flöten gestützt

und der Chor setzt im 12/8-Allegro-Teil ein. Instrumentalisten müssen, was Linienführung und Phrasierung betrifft, vertraute Gewohnheiten neu überdenken, da ihre Partien nun plötzlich von Stimmen verdoppelt werden, die vom Lachen singen; Sänger haben sich den alt-hergebrachten Konventionen der Instrumentalmusik zu fügen. Das Stück wirkt neu und lebendig, wartet mit unerwarteten Klängen und einer vortrefflichen Wiedergabe des ‚musikalischen Lachens‘ auf – so ganz anders als die steife, ernste Art, mit der es zuweilen als Orchestermusik gespielt wird. Bach hat die Anweisungen *senza ripieni* und *con ripieni* möglicherweise bei einer der Wiederaufführungen der Kantate in der Zeit zwischen 1728 und 1731 hinzugefügt; sie sind ein wertvolles Zeugnis als Argument gegen die lautstark geäußerte Forderung, seine geistliche Vokalmusik solle *de rigueur* nur mit einer Stimme pro Part aufgeführt werden. Das ganze Stück legt eine überwältigende Fröhlichkeit und Prahlerei an den Tag, entartet aber dank seiner natürlichen Eleganz und Leichtigkeit nicht zu einem Stampftanz à la Breughel.

Auch die Arien sind gut: eine für Tenor mit zwei Flöten (Nr. 2), die den Dank der Gläubigen und ihre himmelan steigenden Gedanken schildert, und als Denkaufgabe eine Alt-Arie (Nr. 4) im 9/8- und 3/4-Takt mit punktiertem Rhythmus, eingebettet in einen Text, der von einem der englischen Metaphysical Poets des 17. Jahrhunderts stammen könnte: ‚Ach Herr, was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich suchest?‘ – doch in ihrem musikalischen Stil noch ein ganzes Stück von Pelham Humfrey oder Henry Purcell entfernt. In einem bezaubern-

den Duett (Nr. 5), das auf der Antiphon *Virga Jesse floruit* basiert, die Bach in das *Magnificat* BWV 243a eingefügt hat, singen Sopran und Tenor die Worte der Engel aus dem Lukas-Evangelium, die an die Hirten gerichtet sind – ‚Ehre sei Gott in der Höhe‘. Es endet mit einer fast frivolen, im pastoralen Stil gehaltenen Vertonung des Textteils ‚und den Menschen ein Wohlgefallen‘, wo die Stimmen in Dezimen zwitschern. Die abschließende Arie für Bass mit Trompeten, Streichern und Oboen, fast ein Prototyp der Arie ‚Großer Herr‘ aus dem *Weihnachtsoratorium*, weist einen heroischen Stil auf. Sie ist energisch, festlich und brillant, die Oboen entfernen sich taktvoll im B-Teil, wo sich der Sänger den ‚andachtvollen Saiten‘ zuwendet. Ein kerniger Choral – die fünfte Strophe von Kaspar Fügers Lied ‚Wir Christenleut‘ (1592) – beschließt dieses aufrührende Werk.



# 3

## For the Second Day of Christmas For the Third Day of Christmas

Joanne Lunn *soprano* BWV 57  
Gillian Keith *soprano* BWV 64, 151  
Katharine Fuge *soprano* BWV 133  
Robin Tyson *alto* BWV 64, 133  
William Towers *alto* BWV 151  
James Gilchrist *tenor*  
Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

*St Bartholomew's, New York, 27 December 2000*

[« Contents page](#)

## For the Second Day of Christmas

- 
- |   |              |  |
|---|--------------|--|
|   | <b>22:56</b> | <b>Selig ist der Mann bwv 57</b>   |
| 1 | (3:39)       | 1. <i>Aria: Bass</i> Selig ist der Mann  |
| 2 | (1:21)       | 2. <i>Recitativo: Sopran</i> Ach! dieser süße Trost                              |
| 3 | (6:16)       | 3. <i>Aria: Sopran</i> Ich wünschte mir den Tod                                  |
| 4 | (0:26)       | 4. <i>Recitativo (Dialogo): Bass, Sopran</i> Ich reiche dir die Hand             |
| 5 | (4:54)       | 5. <i>Aria: Bass</i> Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen                        |
| 6 | (1:30)       | 6. <i>Recitativo (Dialogo): Bass, Sopran</i> In meiner Schoß liegt Ruh und Leben |
| 7 | (4:08)       | 7. <i>Aria: Sopran</i> Ich ende behende mein irdisches Leben                     |
| 8 | (0:41)       | 8. <i>Choral</i> Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen                      |

## For the Third Day of Christmas

- 
- |    |              |  |
|----|--------------|--|
|    | <b>17:39</b> | <b>Sehet, Welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget bwv 64</b> |
| 9  | (2:29)       | 1. <i>Coro</i> Sehet, Welch eine Liebe                           |
| 10 | (0:43)       | 2. <i>Choral</i> Das hat er alles uns getan                      |
| 11 | (0:37)       | 3. <i>Recitativo: Alt</i> Geh, Welt! behalte nur das Deine       |
| 12 | (0:49)       | 4. <i>Choral</i> Was frag ich nach der Welt                      |
| 13 | (5:31)       | 5. <i>Aria: Sopran</i> Was die Welt                              |
| 14 | (1:11)       | 6. <i>Recitativo: Bass</i> Der Himmel bleibet mir gewiss         |
| 15 | (5:11)       | 7. <i>Aria: Alt</i> Von der Welt verlang ich nichts              |
| 16 | (1:07)       | 8. <i>Choral</i> Gute Nacht, o Wesen                             |
|    | <b>17:07</b> | <b>Süßer Trost, mein Jesus kömmt bwv 151</b>                     |
| 17 | (9:49)       | 1. <i>Aria: Sopran</i> Süßer Trost, mein Jesus kömmt             |
| 18 | (1:04)       | 2. <i>Recitativo: Bass</i> Erfreue dich, mein Herz               |
| 19 | (4:46)       | 3. <i>Aria: Alt</i> In Jesu Demut kann ich Trost                 |
| 20 | (0:51)       | 4. <i>Recitativo: Tenor</i> Du teurer Gottessohn                 |
| 21 | (0:37)       | 5. <i>Choral</i> Heut schleußt er wieder auf die Tür             |
|    | <b>18:15</b> | <b>Ich freue mich in dir bwv 133</b>                             |
| 22 | (3:54)       | 1. <i>Coro (Choral)</i> Ich freue mich in dir                    |
| 23 | (3:49)       | 2. <i>Aria: Alt</i> Getrost! es fasst ein heil'ger Leib          |
| 24 | (1:03)       | 3. <i>Recitativo: Tenor</i> Ein Adam mag sich voller Schrecken   |
| 25 | (7:17)       | 4. <i>Aria: Sopran</i> Wie lieblich klingt es in den Ohren       |
| 26 | (1:02)       | 5. <i>Recitativo: Bass</i> Wohlan, des Todes Furcht und Schmerz  |
| 27 | (1:09)       | 6. <i>Choral</i> Wohlan, so will ich mich                        |

The Monteverdi Choir

*Sopranos*

Suzanne Flowers  
Katharine Fuge  
Joanne Lunn  
Gillian Keith  
Elin Manahan Thomas  
Charlotte Mobbs

*Altos*

William Towers  
Robin Tyson  
Frances Jellard  
James Burton

*Tenors*

Vernon Kirk  
Robert Murray  
Nicolas Robertson

*Basses*

Julian Clarkson  
Christopher Foster  
Michael McCarthy  
Edward Caswell

The English  
Baroque Soloists

*First Violins*

Kati Debretzeni  
Nicolette Moonen  
Penelope Spencer  
Matthew Truscott  
Deborah Diamond

*Second Violins*

Peter Lissauer  
Rodolfo Richter  
Jane Gillie  
Deirdre Ward

*Violas*

Jane Rogers  
Katherine McGillivray  
Rosemary Nalden

*Cellos*

Alison McGillivray  
Catherine Rimer

*Double Bass*

Valerie Botwright

*Flute/Recorder*

Rachel Beckett

*Oboes*

Xenia Löffler  
James Eastaway  
Mark Baigent

*Bassoon*

Philip Turbett

*Trumpets*

Gabriele Cassone  
Paul Sharp  
Mauro Bernasconi

*Sackbuts*

Adam Woolf *alto*  
Abigail Newman *tenor*  
Stephen Saunders *bass*

*Timpani*

Adrian Bending

*Harpsichord*

Silas John Standage

*Organ*

Howard Moody

Recorded live at  
St Bartholomew's, New York,  
on 27 December 2000, as part  
of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata  
*Balance engineer:*  
Everett Porter  
(Polyhymnia International BV)  
*Recording engineers:*  
Carl Schuurbiers (Polyhymnia),  
Dirk Sobotka (Soundbyte NYC)  
*Tape editor:* Ientje Mooij  
*Executive producer:*  
Isabella de Sabata

Cantatas BWV 64 and 133  
were recorded by kind  
permission of Deutsche  
Grammophon Gesellschaft

© 2006 Monteverdi  
Productions Ltd

CD3 843183018123

# 3

## Cantatas for the Second and Third Day of Christmas

Find yourself cornered by an organist, pedalling along on his tracker-action hobbyhorse and holding forth on the innate superiority of Bach's organ works to all the rest of his *oeuvre*, and one need only point to BWV 64 **Sehet, welch eine Liebe** to stun said organist into silence. It is true that there is nothing in its opening movement, constructed as a four-voiced motet over an independent continuo line, that would not sound perfectly respectable and effective on the organ. But flesh the work out in Bach's rather un-Christmassy instrumentation – a trombone choir added to the

regular string band to double (but not cover) the vocal lines – and then allow the words to animate and vivify the counterpoint with all its cross-rhythms and extended melismas, and suddenly this 'theologically important but affectively neutral statement of doctrine' (Daniel Melamed) springs to life. We can savour the pleasure Bach holds in store for his listeners being called the children of God at Christmas time.

Like the previous day's *Dazu ist erschienen* (BWV 40), with which it is thematically closely connected, and even with the much earlier Christmas Day cantata *Christen, ätzet diesen Tag* (BWV 63), there is a strong emphasis throughout this cantata on St John's depiction of Jesus as *Christus victor*. Profiting from the fact that December 27 is also the Feast of St John, his favourite evangelist, Bach permits himself to

develop the characteristic Johannine view of the Incarnation further than the set readings would normally have allowed. This is at the root of his presentation of a vertical division between a world 'above' (full of truth and light) and 'below' (full of darkness, sin and incomprehension). God thus *descends* in human form to save man from sin and from his constant problem with the Devil, while man's aspiration is to *ascend* to where he can be included as one of God's children. Bach implements this basic antithesis most obviously in terms of overall style, adopting an old-sounding idiom with archaic trombone colouring to establish the immutable foundations of God's love in the listener's mind in the opening chorus and its sequel, a tender setting of Luther's hymn 'Gelobet seist du, Jesu Christ', then switching to more modern and worldly dance-inflected patterns in all the subsequent movements.

It is quite unusual for the first recitative of a Bach cantata to be the most dramatic movement thus far, but that is certainly the case here (No.3). It features vigorous scales both up and down in the continuo to represent the alto soloist's snub to the world – he will have no truck with Christmas trinkets. Without a break, the choir then launch into 'Was frag ich nach der Welt?' (the first verse of Pfefferkorn's hymn of 1667) in full endorsement, over a now regular but purposeful bass-line, concluding 'Jesus... Thou art my delight' ('Jesus... Du bist meine Lust'). The soprano steps forward and the strings strike up a rather stylised courtly gavotte (with its characteristic double upbeat). But from its third bar the solo violin loosens its starchy formality by means of a wind-borne figuration reminiscent

of the scale passages in the alto recitative and soon, with the soprano's entry, to be explained as worldly things dispersing like smoke. The solid alternative – Jesus' gift to the believer – is winningly conveyed in the 'B' section, musically the 'pearl beyond price'. The continuo initially falls silent. This technique, known as *basset-chen*, is one that we came across several times in the course of our pilgrimage year and Bach uses it, always with purpose, as a symbol of Jesus' innocence of sin and love of humankind (most famously in 'Aus Liebe', the seraphic soprano aria from the *St Matthew Passion*). The longer the soprano sustains the key words 'bleibet fest und ewig stehen' ('remains firm for ever'), the more contrasting opportunities present themselves – for unstable exploratory modulations and for the worldly gavotte theme to fragment, along with the solo violin's plume of smoke.

The bass recitative conveys the world- and travel-weariness of the pilgrim (No.6). In final renunciation of earthly things, and with his sights now firmly on the gift of Heaven, the alto launches into an aria of intrinsic melodic beauty (No.7). There is felicity of word-setting and a catchy play on the ambiguity of its swinging rhythms: successively, units of 3/4 time against the basic 6/8 pulse, then 6/8 with 3/4 syncopations, then unequivocal 3/4 bars in both top and bottom lines with the odd 3/8 bar sometimes left to take care of itself. Curiously, the overall impression is not of disjointedness but of pleasure in the exchanges between oboe d'amore, alto and continuo and, from time to time, of an ecstatic lyricism, the voice rising to

a held top D in its longing for Heaven. Another composer might so easily have made heavy weather of this pious text, but not Bach. There is humour and delight in the solutions he finds for conveying the baubles of materialism being tossed aside and the final goodnight said to the 'Lasterleben' ('sinful way of life') in the closing chorale.

Bach has many ways of celebrating the Christmas season in music. Completely new to me was this most intimate and beguiling of cantatas, BWV 151 **Süßer Trost, mein Jesus kömmt** from 1725, with a text by Georg Christian Lehms. It opens as a G major aria in 12/8 marked *molto adagio* for soprano, obbligato flute and strings, with the oboe d'amore doubling the first violins. It is hauntingly beautiful. Is this the Virgin Mother herself singing a lullaby to her newborn child, or is it simply solace offered to the fragile believer through Jesus' arrival on earth? Though unmistakably Bach-like and ineffably peaceful in mood, there are musical pre-echoes of both Gluck and Brahms, while the arabesques of the solo flute suggest something authentically Levantine or even Basque in origin. Any literal association with the musing Madonna is quickly dispatched the moment the 'B' section bursts out in an ecstatic *alla breve* dance of joy, part gavotte, part gigue – 'Heart and soul rejoice'. Flute, soprano and the first violins (momentarily) exult in elegant triplet *fioriture* – similar in style and mood to the kind of music Handel wrote as a young man when he first encountered the works of Scarlatti and Steffani in Italy – before the return of the opening cradle song. Inevitably this inspirational aria overshadows the sequel.



A pair of *secco* recitatives (Nos 2 and 4) frame an alto aria 'In Jesu Demut' ('In Jesus' meekness'), with a pair of oboes d'amore doubling violins and viola in praise of the spiritual richness to be found in Jesus' physical poverty. The 'garlands of blessing' (Segenskränze) alluded to in the 'B' section seem to be the image which prompted Bach's imaginative response to the entire aria, including its head motif – the handicraft of weaving melodic threads on the 'loom' of the regular bass line. The eighth strophe of Nikolaus Herman's chorale 'Lobt Gott, ihr Christen all-zugleich' (1560) with which the cantata ends is frankly solid. A little like Hymns Ancient and Modern, it needs an extra dose of festive spirit to come alive, a measure of brandy to set the Christmas pudding aflame.

Lehms also had a hand as author of BWV 57 **Selig ist der Mann**, first heard on Boxing Day 1725. The concept of a spiritual dialogue between Jesus and the Soul seems to make some commentators uncomfortable, particularly at this time of year. But that may be to misunderstand Bach's intentions, which are to draw attention to the fact that the second day of Christmas is also the Feast of St Stephen the Martyr. Bach's response to Lehms' words is highly personal. It is sparing – not in expressive force, but in the modest deployment of its forces: just the two solo voices, except for the final four-part chorale, and the fusion of strings and reeds (three oboes doubling violins one, two and viola) Bach employed in the early summer cantatas for the same year (BWV 175 and 176). All four of its arias are in triple time, three in minor keys. The first, really more an extended arioso

than an aria, is for the bass as *Vox domini*, a flowing G minor sarabande to the words 'Blessed is the man that endureth temptation: for when he is tried, he shall receive the crown of life' (James 1:12). It begins with a weaving quaver motif after a silent beat which is passed between the top three instrumental lines and then appears in inverted form to the continuo, one detached quaver then the next four under a slur suggesting a second beat emphasis. It recurs in one voice or another in almost every bar, often in association with a heart-wrenching falling chromatic figure strongly suggestive of the physical affliction of the martyr over a pedal point representing his unflinching faith in God's support. At one point Bach silences his instruments to reveal the martyr pursuing his solitary course in a measured rising scale, despite his persecutors and on the way to receiving the 'crown of life'.

Now we are offered another chance to savour Bach, with never an opera to his name, as the best writer of dramatic declamation (recitative in other words) since Monteverdi. The soul (soprano) responds to Jesus' words via extravagant harmonic progressions and with mixed emotion: relief at the comfort He offers, then identification with the martyr ('endless suffering in pain... [my heart] writhes like a worm in its blood') giving way to vulnerability, pathos and trepidation ('I must live like a sheep among a thousand savage wolves'). She introduces her own aria, but allows the string ensemble to convey her thoughts: a plea for death sooner than the withdrawal of Jesus' love. It is cast as a dance in C minor, even slower and more

sarabande-like than the preceding bass aria, and is one of those tragic triple-time dances at which Bach excelled (one has only to think of the closing choruses of both Passions). So closely woven are the clusters of expressive motifs shared between the upper three parts that it is sometimes quite hard to identify the individual lines. These are the gestures of genuinely tragic utterance and show a passing affinity to Handel's writing in the same vein.

Behind Lehms' words is the implied polarity between life (Jesus' love) and death (rejection), but Bach concentrates exclusively on the latter, holding back the soul's acceptance of Jesus' 'pledge of love' ('Liebespfand') until the short duet-recitative (No.4). It must have come as a relief to the Leipzig burghers, intent on celebrating Christmas, to hear the music change mood so drastically in the following bass aria. If still not exactly festive, it is a show-stopping battle cry, reminiscent of the fifth Brandenburg Concerto (first movement) in the way the first violins' repeated semiquavers propel the action forwards purposefully. These pass to the continuo as Jesus refers to the soul's enemies 'who always accuse you before me', and Bach finds magnificent sword-slashing gestures for the upper strings to make: downward-chopping sixths and sevenths in the violins, upward-cutting diminished chords in the bass line.

The rapturous aria (No.7) which ends this fine cantata calls for a singer with considerable acrobatic agility. It is an allegro movement in 3/8 in G minor with a fiery gypsy air for the violin obbligato, celebrating the soul's yearning to leave earthly life by means of wild gestures of

abandonment – three-fold octave drops, syncopations and profligate melodic invention. The aria ends abruptly with no forewarning, no *da capo* and no closing ritornello, just a plain question ending with a rise of a sixth, the soul asking Jesus, 'What dost Thou give me?'. It is like a child demanding to know 'Where is my Christmas present?' – yet without petulance. Jesus' response is given indirectly by the chorus in a plain harmonisation of the bracing tune known to Anglicans as 'Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation', with hemiolas bestriding silent beats. It is also in triple time – was Bach perhaps overdoing the Trinitarian symbolism in this cantata?

I find it hard to imagine music that conveys more persuasively the essence, the exuberance and the sheer exhilaration of Christmas than the opening chorus of BWV 133 **Ich freue mich in dir**. First performed on 27 December 1724, it is constructed as an Italianate concerto-like movement of infectious rhythmic *élan*. An anonymous melody evidently new to Bach (he sketched it in at the foot of the score of the *Sanctus*, also composed for Christmas in 1724 and eventually incorporated into the B minor Mass) is fitted to Kaspar Ziegler's hymn. Eight lines of text are interpolated between the spirited ritornelli in which, unusually, the second violin and violas are strengthened by the two oboes d'amore, leaving the first violins unaided to shine above the rest. One senses that during this hectic period Bach needed to take into account the cumulative fatigue and reliability of his ensemble. It was probably wise of him to confine the choir to a mostly straightforward chorale harmonisation –

line by line and expanding into simple polyphony at the mention of 'Der große Gottessohn'. So with little or no rehearsal, he could rely on his string players to give the necessary zip to this extended concertante dance of joy. The 'süßer Ton' is suggested both by the bell-like crotchets in the first two bars and later by the magical interlacing of sustained inner parts as soon as the choir mention these 'sweet sounds'.

It was rare for us to have the luxury of performing a cantata we had given only two years before. It meant that things like the little bendings of the four upbeats to this instrumental fugue, the bell chimes of the repeated crotchets and a tiny 'gather' before launching into those brilliant and emphatic chains of thirds – all these features, so slight in themselves, but making all the difference to the conviction of an interpretation – came so much more naturally this time around. Some of the energy and brilliance of the opening movement spills into its sequel, an A major aria in which both the alto soloist and the pair of accompanying oboes d'amore are called upon to give a firecracker delivery to the opening word 'Getrost!' ('Be of good cheer') before bursting into cascades of semiquavers. Then comes a more reflective circling figure marked *piano* (the same as was played loudly by the continuo in the first bar) which is handed to the alto for the parenthesis 'Wie wohl ist mir geschehen' ('How blessed am I'), eventually given three times in rising progression to convey the delight at seeing God face to face.

A brief recitative for tenor twice breaks into solo arioso allusions to the chorale. The key idea of the opening movement's 'sweet sound'

is now revealed. It is the announcement 'My Jesus has been born' in the soprano aria (No.4), to which Bach assigns a melodic phrase that sounds as if it had been lifted from a chorale or plainsong. The bells ringing in her ears to which the soprano refers are suggested by the violin *bariolage* of alternating open and stopped strings and a solo flourish in the first violin. A different-sounding bell is tolled in the slow pastoral 'B' section by unison violas and second violins, over which the solo violin and soprano soar in a lyrical meditation on the name of Jesus. Only the chromatic twists allude to the stony heart which refuses to acknowledge it.

# 3

## Kantaten für den Zweiten und Dritten Weihnachtstag

Da wirst du von einem Organisten in die Enge getrieben, der auf seinem Steckenpferd – der Traktur – davongaloppiert und sich darüber ergeht, dass die Orgelwerke selbstverständlich Bachs gesamten übrigen Œuvre überlegen seien, und du brauchst nur auf BWV 64 **Sehet, welch eine Liebe** zu verweisen, um besagten Organisten in fassungsloses Schweigen zu versetzen. Es stimmt, dass der Anfangssatz, als vierstimmige Motette über einer unabhängigen Continuuolinie angelegt, nichts hat, was auf der Orgel nicht durchaus respektabel und wirkungsvoll klänge. Doch aufgeputzt mit Bachs recht unweihnachtlicher Besetzung, einem Posaunenchor zusätzlich zu den üblichen Streichern zur Verdopplung (nicht Überdeckung) der Gesangslinien –, während der Text den Kontrapunkt mit all seinen Gegenrhythmen und ausgedehnten Melismen beseelt und mit Leben erfüllt, wird auch dieser ‚theologisch bedeutsame, aber hinsichtlich seines Affektgehalts neutrale Lehrsatz‘ (Daniel Melamed) lebendig. Wir können die Freude genießen, die Bach für seine Hörer bereit hält, die zur Weihnachtszeit Kinder Gottes genannt werden.

Wie in BWV 40 *Dazu ist erschienen* am Tag zuvor, mit der diese Kantate thematisch verbunden ist, und auch wie in der viel früheren Weihnachtskantate *Christen, ätzet diesen Tag* BWV 63 liegt das Gewicht auf der Beschreibung,

die Johannes von Jesus als *Christus victor* gibt. Da der 27. Dezember auch der Namenstag des Heiligen Johannes ist, Bachs Lieblings-evangelisten, macht sich der Komponist diesen Umstand zunutze, um die aus der typischen Sicht des Apostels geschilderte Inkarnation noch ein Stück weiterzuführen, als es die übliche Auslegung normalerweise gestattet hätte. Seiner Schilderung liegt eine vertikale Aufteilung der Welt in ‚oben‘ (voller Wahrheit und Licht) und ‚unten‘ (voller Dunkelheit und Sünde) zugrunde. Gott *steigt* in menschlicher Gestalt vom Himmel *herab*, um die Menschen von der Sünde zu erretten, während das Trachten der Menschen darauf abzielt, dorthin *aufzusteigen*, wo sie zu Gottes Kindern gehören werden. Bach lässt diese grundlegende Antithese in seinem Stil sehr deutlich hervortreten: In einem alt klingenden Idiom, dem die Posaune seine archaische Färbung gibt, legt er mit dem Eingangsschor und seiner Fortsetzung, einer feinsinnigen Vertonung von Luthers Choral ‚Gelobet seist du, Jesu Christ‘, im Hörer das unerschütterliche Fundament von Gottes Liebe und wechselt in den folgenden Sätzen zu moderneren, der weltlichen Tanzmusik entlehnten Mustern.

Es ist sehr ungewöhnlich, dass das erste Rezitativ einer Bach-Kantate der bislang dramatischste Satz ist, aber das gilt auf jeden Fall hier für Nr. 3. Mächtige auf- und absteigende Läufe im Continuo schildern die brüske Ablehnung, die der Solist gegenüber der Welt empfindet – er will mit weihnachtlichem Tand nichts zu tun haben. Unvermittelt stimmt ihm der Chor über einer nunmehr regelmäßigen, doch absichtsvollen Basslinie zu – ‚Was frag ich nach der Welt?‘

(die erste Strophe von Pfefferkorns Choral aus dem Jahre 1667) und schließt mit den Worten ‚Jesus... Du bist meine Lust‘. Der Sopran tritt hervor, und die Streicher stimmen eine recht stilisierte höfische Gavotte (mit ihrem typischen doppelten Auftakt) an. Doch mit dem dritten Takt lockert die Solovioline ihre steife Förmlichkeit und lässt sich von Figurationen emportragen, die an die Skalen im Alt-Rezitativ erinnern und, sobald der Sopran einsetzt, als die weltlichen Dinge erklärt werden, die ‚wie ein Rauch vergehen‘ müssen. Die verlässliche Alternative – Jesu Gabe an den Gläubigen – wird auf gewinnende Weise im ‚B‘-Teil geboten, musikalisch die ‚unbezahlbare Perle‘. Eingangs verstummt der Continuo. Dieser Technik, ‚Bassettschen‘ genannt, begegneten wir während unseres Pilgerjahres mehrfach, und Bach verwendet sie, jedes Mal mit voller Absicht, als Symbol für Jesu Unschuld, Freiheit von der Sünde und seine Liebe zu den Menschen (auf unübertroffene Weise in ‚Aus Liebe‘, der seraphischen Sopranarie aus der *Matthäus-Passion*). Je länger der Sopran bei den Schlüsselwörtern ‚bleibt fest und ewig stehen‘ verweilt, desto mehr Gelegenheiten bieten sich, Kontraste einzusetzen – unstete, das Terrain erkundende Modulationen, das weltliche Gavottethema, das in Fragmente aufgelöst wird, daneben die Rauchfahne der Solovioline.

Das Bass-Rezitativ verdeutlicht den Überdruß des Pilgers, wandelnd auf der Welt zu verweilen (Nr. 6). Der Alt verzichtet in seiner Arie von wesenhafter melodischer Schönheit nun endgültig auf die weltlichen Dinge und richtet den Blick entschlossen auf die Gaben des

Himmels (Nr. 7). Der Text wird wortgetreu vertont, und von besonderem Reiz ist das Spiel mit der Doppeldeutigkeit der schwingenden Rhythmen: nacheinander Einheiten im 3/4-Takt, die gegen die 6/8 des Fundaments gesetzt sind, dann 6/8 mit 3/4-Synkopierungen und schließlich eindeutige 3/4-Takte in den oberen und unteren Linien, während sich der 3/8-Takt gelegentlich selbst überlassen bleibt. Merkwürdigerweise ist der Gesamteindruck nicht ein wirres Durcheinander, sondern die Freude am Austausch zwischen Oboe d’amore, Altstimme und Continuo und zuweilen auch an der ekstatischen Lyrik, wenn die Stimme in ihrer Sehnsucht nach dem Himmel zu einem hohen D aufsteigt und dort verweilt. Ein anderer Komponist hätte mit dem frommen Text seine Probleme haben können, doch nicht so Bach. Die Lösungen, die er findet, sind voller Humor und zeigen, welch ein Vergnügen es ihm bereitet, die ‚Pracht‘ weltlicher Güter zurückzulassen und dem ‚Lasterleben‘ im abschließenden Choral ‚gute Nacht‘ zu sagen.

Bach nutzt verschiedene Möglichkeiten, die Weihnachtszeit in der Musik zu feiern. Völlig neu war mir diese ausgesprochen intime und verführerische Kantate BWV 151 **Süßer Trost, mein Jesus kömmt** von 1725 mit einem Text von Georg Christian Lehms. Sie beginnt *molto adagio* im 12/8-Takt als Arie in G-dur für Sopran, obligate Flöte und Streicher, deren erste Violinen von der Oboe d’amore verdoppelt werden, und ist von ergreifender Schönheit. Ist das die Muttergottes selbst, die ihrem neugeborenen Kind ein Wiegenlied singt, oder ist es einfach nur der Trost, der dem schwachen Sünder durch



Jesu Ankunft auf der Erde zuteil wird? Obwohl sich Bach hier nicht leugnen lässt und die Atmosphäre unsagbar friedlich ist, finden wir bereits musikalische Anklänge an Gluck wie an Brahms, während die Arabesken der Soloflöte in die Levante oder sogar auf baskische Ursprünge verweisen. Jede direkte Assoziation mit der sinnierenden Jungfrau erledigt sich, sobald der ‚B‘-Teil in einen ekstatischen Freudentanz alla breve ausbricht, halb Gavotte, halb Gigue – ‚Herz und Seele freuet sich‘. Flöte, Sopran und (einen Augenblick lang) die ersten Violinen ergehen sich in eleganten Triolenfiorituren – in Stil und Stimmung der Musik ähnlich, wie sie Händel als junger Mann schrieb, als ihm in Italien zum ersten Mal die Werke von Scarlatti und Steffani begegneten –, bevor das Wiegenlied wiederkehrt. Zwangsläufig stellt die Inspiration dieser Arie alles Folgende in den Schatten: Zwei Secco-Rezitative (Nr. 2 und 4) umrahmen die Arie ‚In Jesu Demut‘, in der die Altstimme ein Loblied auf den spirituellen Reichtum singt, den Jesu physische Armut beinhaltet, während zwei Oboen d’amore Violinen und Bratsche verdoppeln. Die ‚Segenskränze‘, von denen im ‚B‘-Teil die Rede ist, scheinen das Bild zu sein, das Bach zu seiner sinnreichen Antwort auf die gesamte Arie wie auch ihr Kopfmotiv inspiriert hat – das geschickte Weben musikalischer Fäden auf dem ‚Webstuhl‘ der regelmäßigen Basslinie. Die achte Strophe von Nikolaus Hermans Choral ‚Lobt Gott, ihr Christen allzugleich‘ (1560), mit der die Kantate endet, steht auf festem Boden. Ein bisschen mehr wäre nötig, um eine weihnachtliche Stimmung zu schaffen, ein paar Prozente mehr im Weihnachtspunsch.

Von Lehms stammt zum Teil auch der Text der Kantate BWV 57 **Selig ist der Mann**, die am zweiten Weihnachtsfeiertag 1725 zum ersten Mal zu hören war. Ihre Anlage als spiritueller Dialog zwischen Jesus und der Seele mag der Grund sein, warum sich manche Kommentatoren unbehaglich fühlen, besonders zu dieser Zeit des Jahres. Aber es hieße Bachs Intentionen verkennen, die ins Bewusstsein rufen wollen, dass der zweite Weihnachtstag auch das Fest des Heiligen Stephanus, des ersten christlichen Märtyrers, ist. Bachs Antwort auf Lehms Text ist sehr persönlich. Sie fällt sparsam aus – nicht in ihrer Ausdruckskraft, aber im bescheidenen Einsatz der Mittel: Von dem abschließenden vierstimmigen Choral abgesehen sind nur die beiden Solostimmen beteiligt, und die Verschmelzung zwischen Streichern und Rohrblatt (drei Oboen verdoppeln die erste und zweite Violine sowie die Bratsche) hatte Bach schon für die Kantaten des Frühsommers (BWV 175 und 176) verwendet. Alle vier ihrer Arien weisen einen Dreiertakt auf, drei stehen in Moll. Die erste, im Grunde eher ein ausgedehntes Arioso als eine Arie, gehört dem Bass als *Vox domini*, eine fließende Sarabande in g-moll zu den Worten ‚Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet; denn, nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfangen‘ (Jakobus 1, 12). Sie beginnt nach stummer Zählzeit mit einem webenden Motiv aus Achteln, das zwischen den oberen Instrumentalstimmen weitergereicht wird und dann invertiert im Continuo erscheint – eine freistehende und vier gebundene Achtel, die einen weiteren Akzent nahelegen. Das Motiv kehrt in der einen oder anderen Stimme fast in

jedem Takt wieder, oft gemeinsam mit einer herzerreißenden absteigenden chromatischen Figur, die über dem Orgelpunkt, der den unerschütterlichen Glauben des Märtyrers an Gottes Beistand symbolisiert, seine körperlichen Qualen nicht vergessen lässt. An einer Stelle lässt Bach seine Instrumente verstummen, um zu zeigen, wie der Märtyrer in einer gemessenen Schrittes ansteigenden Skala seinen Verfolgern zum Trotz seinen einsamen Weg geht, um schließlich die ‚Krone des Lebens‘ zu empfangen.

Nun erhalten wir noch einmal Gelegenheit, Bach, der nie eine Oper geschrieben, als den besten Schöpfer dramatischer Deklamation (mit anderen Worten des Rezitatifs) seit Monteverdi zu erleben. Die Seele (Sopran) erwidert Jesu Worte, auf dem Weg über ausladende harmonische Fortschreitungen, mit gemischten Gefühlen: Sie zeigt sich erleichtert über den Trost, den er schenkt, identifiziert sich mit dem Märtyrer (‚mein Herz, / das sonst in Ach und Schmerz / sein ewig Leiden findet / und sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet‘) und gibt sich schließlich voller Pathos ihrer Verletzlichkeit und Beklemmung hin (‚Ich muss als wie ein Schaf / bei tausend rauen Wölfen leben‘). Sie stimmt ihre eigene Arie an, überlässt aber den Streichern die Aufgabe, ihre Gedanken mitzuteilen: die Bitte, sterben zu dürfen, sollte Jesus ihr seine Liebe vorenthalten. Sie ist als Tanz in c-moll notiert, noch langsamer und einer Sarabande noch ähnlicher, als es in der vorangegangenen Bass-Arie der Fall war, einer jener tragischen Tänze im Dreiertakt, die Bach so meisterhaft beherrschte (man denke nur an die Abschlusschöre beider

Passionen). So dicht verwebt sind die Cluster ausdrucksvoller Motive, dass es zuweilen recht schwierig wird, die einzelnen Linien zu identifizieren. Es sind die Gesten einer wahrhaft tragischen Äußerung, und sie verweisen gelegentlich auf eine Affinität zu Händel, der ähnliche Stimmungen ausdrückte.

Lehms' Text enthält die Polarität zwischen Leben (Jesu Liebe) und Tod (Zurückweisung), aber Bach konzentriert sich ausschließlich auf letzteren und verschweigt bis zu dem kurzen Duett-Rezitativ (Nr.4), dass die Seele Jesu ‚süßes Liebespfand‘ annimmt. Es muss für die Leipziger, die doch Weihnachten feiern wollten, eine Erleichterung bedeutet haben, dass sich die Stimmung der Musik in der sich anschließenden Bass-Arie so drastisch verändert. Wenn sie auch noch nicht unbedingt festlich ist, so wirkt sie doch wie ein Schlachtruf, der dem Treiben ein Ende setzt und in der Weise, wie die wiederholten Sechzehntel der ersten Violinen die Handlung entschlossen vorwärtstreiben, an das fünfte Brandenburgische Konzert (erster Satz) erinnern. Sie wechseln auf das Continuo über, als Jesus auf die Feinde der Seele zu sprechen kommt, ‚die dich nur stets bei mir verklagen‘, und Bach lässt die hohen Streicher vernichtende Hiebe austeilen: Sexten und Septimen der Violine, die nach unten hacken, verminderte Akkorde in der Basslinie, die schneidend aufwärtsfegen.

Die verzückte Arie (Nr. 7), mit der diese feinsinnige Kantate endet, bedarf einer Sängerin, die über ein beachtliches akrobatisches Geschick verfügt. Dieser Allegrosatz in g-moll und im 3/8-Takt, mit einer feurigen Zigeunerweise für

die obligate Violine, feiert die Sehnsucht der Seele, dem irdischen Leben zu entsagen, mit wilden Gesten der Hingabe – dreifache Oktavsprünge abwärts, Synkopierungen und eine verschwenderische melodische Fülle. Die Arie endet abrupt ohne Vorwarnung, kein *Dacapo* und kein abschließendes Ritornell, nur eine schlichte Frage, die mit einer aufsteigenden Sexte schließt. Die Seele fragt Jesus: ‚Was schenkest du mir?‘ – wie ein Kind, das wissen möchte: ‚Wo ist mein Weihnachtsgeschenk?‘, doch ohne zu quengeln. Jesu Antwort wird indirekt vom Chor gegeben, in einer schlichten Harmonisierung der erfrischenden Melodie, die in der anglikanischen Kirche als ‚Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation‘ bekannt ist, und mit Hemiolen, die stumme Zählzeiten überbrücken. Sie weist ebenfalls einen Dreiertakt auf – hat Bach die Symbolik der Dreieinigkeit in dieser Kantate möglicherweise übertrieben?

Ich kann mir schwerlich eine Musik vorstellen, die auf überzeugendere Weise das Wesen, den Überschwang und die jubelnde Freude der Weihnacht ausdrücken könnte als der Anfangschor der Kantate BWV 133 **Ich freue mich in dir**. Sie wurde am 27. Dezember 1724 uraufgeführt und ist als konzertähnlicher Satz im italienischen Stil konzipiert, dessen rhythmischer Schwung ansteckend wirkt. Einer anonymen Melodie, die für Bach offensichtlich neu war (er notierte sie unten auf der Partitur des *Sanctus*, das ebenfalls für Weihnachten 1724 bestimmt war und schließlich in die h-moll-Messe aufgenommen wurde), ist Kaspar Zieglers Choral unterlegt. Acht Textzeilen sind zwischen die schwungvollen Ritornelle

geschoben, in denen – was ungewöhnlich ist – die zweite Violine und Bratschen durch die beiden Oboen d’amore verstärkt werden, während die ersten Violinen ohne Beistand den Text ausleuchten. Es ist zu spüren, dass Bach die zunehmende Ermüdung und schwindende Zuverlässigkeit seines Ensembles in dieser hektischen Zeit berücksichtigt hat. Es war von ihm sicher sehr klug, dem Chor einen meistens geradlinig harmonisierten Choral zu geben, der sich Zeile für Zeile fortbewegt und bei den Worten ‚der große Gottessohn‘ zu einer schlichten Polyphonie erweitert. So konnte er sich darauf verlassen, dass seine Streicher, wenn nur wenig oder überhaupt nicht geprobt werden konnte, diesem ausgedehnten konzertanten Freudentanz den nötigen Schwung gaben. Der ‚süße Ton‘ wird durch die glockenhaften Viertel in den ersten beiden Takten und später durch das zauberhafte Verflechten der ausgehaltenen Mittelstimmen angedeutet, sobald der Chor diese süßen Klänge erwähnt.

Es war ein seltener Luxus für uns, dass wir eine Kantate aufführen konnten, die wir erst zwei Jahre zuvor gegeben hatten. Es bedeutete, dass Dinge wie die feinen Biegungen der vier Auftakte zu dieser instrumentalen Fuge, das Glockengeläut der wiederholten Viertel und ein kleines ‚Sammeln‘, bevor wir in diese brillanten und emphatischen Terzenketten aufbrachen – alles Merkmale, die für sich allein unbedeutend sind, aber darüber entscheiden, ob eine Interpretation überzeugt –, diesmal auf eine sehr viel natürlichere Weise zu bewältigen waren. Der Anfangssatz verströmt seine Energie und Brillanz in die sich anschließende Arie in A-dur, in der die

Altstimme und die beiden sie begleitenden Oboen d'amore aufgerufen sind, das erste Wort – ‚getrost!‘ – aufbersten zu lassen, bevor sie sich in Kaskaden aus Sechzehnteln ergehen. Eine eher nachdenkliche, sich im Kreis bewegende Figur (die gleiche, die vom Continuo im ersten Takt laut gespielt wurde) folgt *piano*, wird vom Alt in die Parenthese (‚Wie wohl ist mir geschehen‘) gesetzt und verkündet schließlich, in drei Etappen immer höher steigend, die Freude, die es bedeutet, Gott von Angesicht zu Angesicht zu sehen.

Ein kurzes Rezitativ des Tenors schweift zweimal in ariosohafte Anklänge an den Choral ab. Nun wird klar, was der ‚süße Ton‘, der Kerngedanke des ersten Satzes, zu bedeuten hat. Es ist die Ankündigung ‚mein Jesus ist geboren‘ in der Sopran-Arie (Nr. 4), der Bach eine melodische Phrase zuweist, die klingt, als wäre sie einem gregorianischen Choral entlehnt. Das Klingen in den Ohren, das der Sopran anspricht, wird durch die Bariolage der ersten Violine angedeutet, bei der offene und gegriffene Saiten mit solistischen Auszierungen wechseln. Eine andere Art Geläut ist im langsamen pastoralen ‚B‘-Teil von den unisono geführten Bratschen und den zweiten Violinen zu hören, über die sich die Solovioline und die Sopranstimme in eine lyrische Meditation über den ‚Namen Jesu‘ erheben. Nur die chromatischen Windungen spielen auf das Herz an, das ‚ein harter Fels‘ ist und sich weigert, ihn anzuerkennen.

# 4

## For the Sunday after Christmas For New Year's Day

Gillian Keith *soprano* BWV 152  
Katharine Fuge *soprano* BWV 122  
Joanne Lunn *soprano* BWV 28  
Daniel Taylor *alto*  
James Gilchrist *tenor*  
Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

*St Bartholomew's, New York, 31 December 2000*

[« Contents page](#)



## For the Sunday after Christmas

---

- 18:01 Tritt auf die Glaubensbahn bwv 152**
- 2 (3:18) 1. Sinfonia
- 3 (2:47) 2. *Aria: Bass* Tritt auf die Glaubensbahn
- 4 (1:51) 3. *Recitativo: Bass* Der Heiland ist gesetzt
- 5 (4:33) 4. *Aria: Sopran* Stein, der über alle Schätze
- 6 (1:17) 5. *Recitativo: Bass* Es ärgre sich die kluge Welt
- 7 (4:14) 6. *Duetto: Soprano, Bass* Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?
- 14:56 Das neugeborne Kindelein bwv 122**
- 8 (3:46) 1. *Coro (Chorale)* Das neugeborne Kindelein
- 9 (5:07) 2. *Aria: Bass* O Menschen, die ihr täglich sündigt
- 10 (1:22) 3. *Recitativo: Sopran* Die Engel, welche sich zuvor
- 11 (2:36) 4. *Terzetto con Choral* Ist Gott versöhnt und unser Freund
- 12 (1:23) 5. *Recitativo: Bass* Dies ist ein Tag
- 13 (0:40) 6. *Choral* Es bringt das rechte Jubeljahr
- 14:05 Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende bwv 28**
- 14 (3:57) 1. *Aria: Sopran* Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende
- 15 (4:25) 2. *Coro (Chorale)* Nun lob, mein Seel, den Herren
- 16 (1:19) 3. *Recitativo ed Arioso: Bass* So spricht der Herr
- 17 (1:07) 4. *Recitativo: Tenor* Gott ist ein Quell
- 18 (2:20) 5. *Aria (Duetto): Alt, Tenor* Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet
- 19 (0:56) 6. *Choral* All solch dein Güt wir preisen

## For New Year's Day

---

- 16:53 Singet dem Herrn ein neues Lied! bwv 190**
- 20 (4:26) 1. *Coro* Singet dem Herrn ein neues Lied!
- 21 (1:24) 2. *Choral e Recitativo: Bass, Tenor, Alt* Herr Gott, dich loben wir
- 22 (2:32) 3. *Aria: Alt* Lobe, Zion, deinen Gott
- 23 (1:22) 4. *Recitativo: Bass* Es wünsche sich die Welt
- 24 (3:29) 5. *Aria (Duetto): Tenor, Bass* Jesus soll mein alles sein
- 25 (1:29) 6. *Recitativo: Tenor* Nun, Jesus gebe
- 26 (2:09) 7. *Choral* Laß uns das Jahr vollbringen

The Monteverdi Choir

*Sopranos*

Suzanne Flowers  
Katharine Fuge  
Joanne Lunn  
Gillian Keith  
Elin Manahan Thomas  
Charlotte Mobbs

*Altos*

William Towers  
Robin Tyson  
Frances Jellard  
James Burton

*Tenors*

Vernon Kirk  
Robert Murray  
Nicolas Robertson

*Basses*

Julian Clarkson  
Christopher Foster  
Michael McCarthy  
Edward Caswell

The English  
Baroque Soloists

*First Violins*

Alison Bury  
Kati Debretzeni  
Nicolette Moonen  
Penelope Spencer  
Matthew Truscott  
Debbie Diamond

*Second Violins*

Peter Lissauer  
Rodolfo Richter  
Jane Gillie  
Deirdre Ward

*Violas*

Annette Isserlis  
Jane Rogers  
Katherine McGillivray  
Rosemary Nalden

*Cellos*

Alison McGillivray  
Catherine Rimer

*Double Bass*

Valerie Botwright

*Recorders*

Rachel Beckett  
Xenia Löffler  
Mark Baigent

*Oboes*

Xenia Löffler  
James Eastaway  
Mark Baigent

*Bassoon*

Philip Turbett

*Trumpets*

Gabriele Cassone  
Paul Sharp  
Mauro Bernasconi

*Sackbuts*

Adam Woolf *alto*  
Abigail Newman *tenor*  
Steve Saunders *bass*

*Timpani*

Adrian Bending

*Harpsichord*

Howard Moody

*Organ*

Silas John Standage

Recorded live at  
St Bartholomew's, New York,  
on 31 December 2000, as part  
of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata  
*Balance engineer:*

Everett Porter

(Polyhymnia International BV)

*Recording engineers:*

Carl Schuurbiers (Polyhymnia),  
Dirk Sobotka (Soundbyte NYC)

*Tape editor:* Sebastian Stein

*Executive producer:*

Isabella de Sabata

BWV 190 was reconstructed  
by Diethard Hellmann

© 2007 Monteverdi  
Productions Ltd

CD4 843183018222

# 4

## Cantatas for the Sunday after Christmas and for New Year's Day

Bach's great double-choir motet **Singet dem Herrn** (BWV 225), with which we began our 59th and final programme of the pilgrimage, refers to the cutting wind which can wither grass and cut off life, and the temperature outside St Bartholomew's had fallen to minus 10 degrees. But then this is the time of year when vegetative growth habitually comes to a standstill. There is a direct parallel here in the way religious (and not just Christian) belief sees this darkest moment of mid-winter as a period of suspended animation and so an auspicious time to reflect on the fundamental mysteries of existence. Bach captures that mood most poignantly in the contemplative middle section of his motet. The atmosphere in St Bart's was exceptional, the packed audience rapt and mercifully cough-free. The mood of the choir and orchestra was a strange mixture of fragility and elation, as though the huge effort of reaching the finishing post had brought all the pent-up emotion to the surface. It found release in the joyous, spirited singing of the outer sections of *Singet dem Herrn* with strong emphasis on 'ein NEUES Lied'. The engagement, zest and sense of complicity amongst both the singers and players was palpable, a climax to a year-long venture in which new friendships had been formed and cemented through collective experience. Edward Said said to me afterwards that the performance

of the motet was for him the high point of the evening.

The first cantata we performed, BWV 152 **Tritt auf die Glaubensbahn**, is a minor miracle, an intimate chamber piece for just two singers (soprano and bass) and six instruments (recorder, oboe, viola d'amore and viola da gamba, with cello and organ continuo), to which we added a seventh (a harpsichord) in the final movements. The Lutheran liturgy for the Sunday after Christmas distances itself from the mood of the incarnation and anticipates Christ's coming Passion, crucifixion and death. Salomo Franck's libretto is based on the contrast of opposites: it focuses on the image of the stone, the cornerstone of faith set by God in Jesus' incarnation, but also the stumbling block to human inclination. Bach's setting makes much play of this duality, humanity's initial fall and the need for spiritual abasement on the one hand, the triumph of faith and the soul's attainment of the crown as the terminus of the 'Glaubensbahn' on the other. Right from the off, in the four slow introductory bars leading to one of the most spirited and purely instrumental of fugues (a rarity in Bach's cantatas), one senses Bach's purpose in pitting four such distinctive instruments against each other and the pleasure he takes in the mixing and blending of colours. All his youthful fantasy, his eagerness to experiment, as well as an already formidable command of counterpoint, are brought into play here. Bach shapes his cantata as a spiritual and musical journey. First, we are urged by the bass soloist to step onto the path of faith (No.2); then along the way, either side of the soprano's

aria which venerates the stone of faith (No.4), we are given stern admonitions, a warning of the fate of the 'wicked world' as it 'stumbles over it into hell' (No.3), and a denunciation of worldly wisdom (No.5). In the face of faith, reason has no persuasive power or strength. The heart needs to turn towards holy unity, symbolised by Bach in the convergence of his four chosen instruments as a foil to the dialogue between Jesus and the Soul.

Achieving a convincing balance between the forward-moving, gigue-like melody of the four instruments and the space needed by the vocal lines to encompass the text is just one of the interpretative challenges of this intriguing cantata, a gem along with those other precious survivors of Bach's later Weimar years (1714-17). Yet who really knew these new works in Bach's day outside the immediate court circle? To his peers and contemporaries he was recognised primarily as a virtuoso organist and then as a composer of instrumental music. *What* were they missing, and how many other vocal works from these years have been lost to us – perhaps more than 50%? The most likely explanation is that they were impounded by Weimar's cantankerous duke when he locked the door to the organ loft where Bach kept his scores, and threw him into jail a month before his departure.

BWV 122 **Das neugeborne Kindelein**, a chorale cantata composed in 1724 as part of Bach's second mini-Christmas cycle for Leipzig, is surely about as close as he ever got to the traditional Christmas carol-like image of the infant Jesus. And yet the anonymous librettist bypasses the set readings for the day, and in

following closely to a hymn by Cyriakus Schneegass (1597) sticks to an old tradition which conflates the celebrations for Christmas and the New Year. Bach opens with the gentlest imaginable chorale fantasia, a lyrical tune by Melchior Vulpius, the hymn text just four lines long, divided by a delicate *ritornello* for three oboes and strings in the form of a pastoral lullaby, yet very different from the ones we are used to in Part II of the *Christmas Oratorio*. What this does is to make the eruption of the cello continuo and organ all the more dramatic as a prelude to the bass singer's exhortation, 'Mortals, you who sin each day, you should share the angels' gladness'. Where the low pitch and dark tone colour of the bass soloist in dialogue with the *basso continuo* emphasises a mortal, earthly perspective, the soprano (whose first vocal entry mirrors that of the bass) then describes that of the angels, initially recoiling from accursed humanity. But at her words 'erfüllen nun die Luft' ('now throng the air'), three recorders, the highest instruments available to Bach, begin to harmonise Vulpius's tune. Bach's purpose is clear: to show that the opposing realms of men and angels can and will now be reconciled. The Schneegass hymn returns as the filling in the sandwich of the following trio: soprano and tenor singing the text of the 'aria', the altos that of the chorale doubled at the octave by violins and violas. 'This is a day the Lord Himself has made' declares the bass (No.5), rousing the choir to celebrate 'the true year of Jubilation... now is the time to SING!'.

A similar injunction to render thanks to God for all the good things experienced in the course

of the year lies at the heart of the cantata Bach composed a year later as part of his third Leipzig cycle: BWV 28 **Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende**. The cantata begins as a spirited concerto-like movement with an antiphonal deployment of oboes and upper strings providing a backcloth to the soprano's dance-like call for a song of thanks. That song of thanks ('Danklied') is none other than the motet 'Nun lob, mein Seel, den Herren', which I had first learnt as a seven-year-old treble at a German summer school directed by a once-famous German choral conductor, Georg Götsch, then very frail. We sang it every day for a week, and I think I was profoundly bored; but half a century later I found myself galvanised by its *stile antico* sobriety and complexity, its buried treasures and subtleties, especially those that occur in its last fifty bars, in which you sense some immense cosmic struggle being played out. I fear the choir, too, may have been bored during rehearsal; but in performance, with the vocal lines doubled by strings, oboes, cornetto and sackbuts, they rose to the occasion. I found it immensely stirring. After that great chorus the remaining movements inevitably come as a bit of an anticlimax. Fine though the tenor *accompagnato* (No.4) and imitative duet for alto and tenor (No.5) undoubtedly are, it is the concluding chorale which makes the strongest impression. Paul Eber's New Year hymn 'Helft mir Gotts Güte preisen' appears in several of Bach's cantatas, but never so powerfully or so movingly as in Bach's harmonisation of this prayer for protection and sustenance in the year to come.

BWV 190 **Singet dem Herrn ein neues**

**Lied!**, composed for New Year's Day 1724, has come down to us in fragmentary form, at least as regards its first two movements, of which only the voice lines and the two violin parts have survived. All the remaining orchestral parts have to be reconstructed. Various attempts have been proposed and printed, none of them wholly convincing and some not very idiomatic. At least it is possible to extrapolate Bach's intended instrumentation for the opening movement from the extant scoring of the final chorale. Everyone got to work, our two brilliant keyboard players, Howard Moody and Silas Standage, taking the lead filling in the missing figured bass lines with minimal fuss. Right up to the last moment in rehearsal we were adjusting new instrumental lines for the three oboes, three trumpets and timpani. With more time and skill we might have made a better job of it, but when it came to the performance all the singers and players seemed intent on capturing the infectious joy and festiveness of this ebullient New Year piece. And of course the psalm text being almost identical to that of the motet we had sung at the start of the programme gave it added spice. Between the psalm verses Bach inserts two lines from Luther's vernacular version of the *Te Deum* (1529). These he assigns to the traditional liturgical plainchant delivered in long notes by the choir in octaves, a technique of musical relief of which he was a master – and which is hugely imposing in performance.

Luther's clauses return, this time harmonised, in the litany-like second movement with 'troped' recitative interpolations for the three lower soloists. There is a dance-like aria in triple



time for alto (No.3), to which we added the three oboes to double the homophonic string lines prompted by the plausibly secular origin of this fandango-like movement. But the pick of all the movements is the tender duet for tenor and bass 'Jesus soll mein Alles sein' ('Jesus shall be my all'). Here again there is a problem: the sources offer no clue as to what instrument Bach intended for the ravishing obbligato, one which shares only the opening phrase, heard no less than six times, with the voice parts; for the rest it is made up of chains of wistful, gestural arabesques bouncing off a silent main beat. We experimented with oboe d'amore and then violin and found that it lay uncomfortably low for both instruments. Then remembering the viola d'amore called for in BWV 152, I asked Katherine McGillivray whether she would be willing to try it out. At first she demurred: her instrument was tuned to A=392 and it would entail either playing in E flat major (with no open strings) or of tuning up. But when it came to the concert, and accompanied by her sister Alison on cello, Katherine brought just the right meditative and elegiac mood to this touching duet, sung with amazing restraint and control by James Gilchrist and Peter Harvey.

With the Gospel reading (Luke 2:21) for New Year's Day focussing on the circumcision and naming of Jesus, every line of this duet begins with the word 'Jesus'. Bach's intent is clear: to call attention to the believer's eschatological hopes of ending his life, as he begins and ends the year, with the name 'Jesus' on his lips. Just as he does in many of his cantatas written for other pivotal moments in the church year –

Annunciation (BWV 1), Easter (BWV 31) and the beginning (BWV 75, 76 and 20) and ending (BWV 60 and 70) of the Trinity season – Bach gives particular emphasis, here at the turning of the year, to the cyclic course of life, the inevitable progression from beginning to end. In the duet this is what lies behind the reference to Christ's forthcoming Passion, 'Jesus helps me through his blood', a shadow passing across the music and clearing only for the last line, 'Jesus makes my ending good'.

As Eric Chafe has noted, acceptance of the cycle of life and death was and is the most natural and inevitable of human responses to existence. By beginning and ending his New Year cantata in the key of D major Bach seizes on the most readily audible symbol to establish a solid framework against which the listener can measure the bumpy happenings and disturbances of the year gone by and the one about to begin. No doubt this was also his reason (as with two of his other New Year's Day cantatas) for ending with a verse of Johannes Herman's chorale, 'Jesu, nun sei gepreiset'. With its fourteen-line strophes this hymn is the perfect symbol of the span from Alpha to Omega, the journey from beginning to end and its resumption at the moment of the year's turning.

# 4

## Kantaten für den Sonntag nach Weihnachten und für den Neujahrstag

Bachs großartige doppelchörige Motette **Singet dem Herrn** (BWV 225), die das 59. und abschließende Programm unserer Pilgerreise eröffnete, spricht von dem schneidenden Wind, der das Gras welken lassen und das Leben auslöschen kann – draußen vor St. Bartholomew's waren die Temperaturen auf minus zehn Grad gefallen. Außerdem ist das die Jahreszeit, in der das Wachstum der Pflanzen zum Stillstand zu kommen pflegt. Hier gibt es eine direkte Parallele zum religiösen (und nicht nur christlichen) Glauben, der diese dunkelste Phase in der Mitte des Winters als einen Zeitraum auffasst, in dem das Leben ruhiger abläuft und der Mensch Gelegenheit erhält, über die grundlegenden Geheimnisse seiner Existenz nachzudenken. Bach fängt diese Atmosphäre auf sehr eindringliche Weise in dem besinnlichen Mittelteil seiner Motette ein. Die Stimmung in der bis auf den letzten Platz gefüllten Kirche St Bartholomew war einzigartig, das Publikum hingerissen und glücklicherweise ohne störende Huster. Chor und Orchester wirkten fragil und euphorisch in einer merkwürdigen Mischung, so als hätte die riesige Anstrengung, zur letzten Station der Reise zu gelangen, alle aufgestauten Gefühle an die Oberfläche gebracht. Die Spannung löste sich, als die munteren, fröhlichen äußeren Abschnitte von *Singet dem Herrn* gesungen wurden, in denen deutlich zum Ausdruck kommt, dass das

Lied ‚neu‘ ist. Das Engagement, die Freude und Begeisterung und das Gemeinschaftsgefühl zwischen Sängern und Instrumentalisten waren deutlich zu spüren, der Höhepunkt eines Unternehmens, das sich über ein ganzes Jahr erstreckt, neue Freundschaften hervorgebracht und durch gemeinsame Erlebnisse gefestigt hatte. Edward Said sagte mir hinterher, die Aufführung der Motette sei für ihn die Krönung des Abends gewesen.

Die erste Kantate, die wir aufführten, BWV 152 **Tritt auf die Glaubensbahn**, ist ein kleines Wunder, ein intimes Kammermusikstück für gerade einmal zwei Sänger (Sopran und Bass) und sechs Instrumente (Blockflöte, Oboe, Viola d'amore und Viola da gamba, dazu Cello- und Orgelcontinuo), denen wir in den letzten Sätzen ein siebentes Instrument (Cembalo) hinzufügten. Die für den Sonntag nach Weihnachten vorgesehene lutherische Liturgie distanziert sich von der Stimmung der Inkarnation und verweist auf die kommende Passionszeit mit Christi Kreuzigung und Tod. Der von Salomo Franck verfasste Text stellt Gegensätze einander gegenüber: Im Zentrum steht das Bild des Steins, des Ecksteins des Glaubens, den Gott durch Jesu Menschwerdung gelegt hat, der aber auch der Stolperstein ist, an dem sich die Menschen verletzen können. Bach hebt in seiner Vertonung diese Dualität immer wieder hervor, er verweist einerseits auf den Sündenfall der Menschheit und die Notwendigkeit spiritueller Erniedrigung, andererseits auf den Triumph des Glaubens und die Krone, die der Seele am Ende der ‚Glaubensbahn‘ zuteil werden wird, nachdem sie ‚Trübsal und Schmach‘ erduldet hat.

Bereits im Vorspann, in den vier langsamen einleitenden Takten, die zu einer der schwungvollsten und (in Bachs Kantaten eine Seltenheit) rein instrumentalen Fugen führen, erkennen wir die Absicht des Komponisten, vier derart unterschiedliche Instrumente gegeneinander antreten zu lassen, und das Vergnügen, das es ihm bereitet, Klangfarben ineinander zu verweben. Bach bringt hier den Reichtum seiner jugendlichen Einfälle ins Spiel, lässt seiner Experimentierfreude freien Lauf und beweist, dass er den Kontrapunkt bereits hervorragend beherrscht. Seiner Kantate gibt er die Form einer spirituellen und musikalischen Reise. Zunächst werden wir vom Bass-Solisten aufgefordert, ‚auf die Glaubensbahn zu treten‘ (Nr. 2); wenn wir dann unterwegs sind, erhalten wir beidseitig der Sopranarie, die dem Stein des Glaubens huldigt (Nr. 4), eindringliche Ermahnungen, werden vor dem Schicksal der ‚bösen Welt‘ gewarnt, wenn diese ‚über ihn zur Hölle fällt‘ (Nr. 3), und erfahren, dass ‚die größte Weisheit dieser Erden‘ nichts wert sei (Nr. 5). Was Gott beschließt, lässt sich mit dem Verstand nicht begreifen und begründen. Im Glauben muss sich das Herz der heiligen Einheit zuwenden, von Bach symbolisiert durch die Annäherung der vier Instrumente, die für den Dialog zwischen Jesus und der Seele den Hintergrund schaffen.

Ein überzeugendes Gleichgewicht zu erreichen zwischen der vorwärtsdrängenden, gigueähnlichen Melodie, die von den vier Instrumenten gespielt wird, und dem Raum, den die Gesangslinien für ihren Text benötigen, ist eine der großen Herausforderungen bei der Interpretation dieser faszinierenden Kantate, ein Juwel

neben all den anderen wertvollen Werken, die aus Bachs späten Weimarer Jahren (1714–17) erhalten sind. Doch wer außerhalb der höfischen Kreise kannte zu Bachs Zeiten tatsächlich diese neuen Werke? In seinen Kreisen und unter seinen Zeitgenossen hatte er in erster Linie als Orgelvirtuose und dann als Komponist instrumentaler Musik einen Namen. Was entging ihnen, und wie viele andere Vokalwerke aus diesen Jahren sind für uns verloren – vielleicht mehr als die Hälfte? Die wahrscheinlichste Erklärung ist, dass der missgestimmte Weimarer Herzog sie beschlagnahmte, als er Bach einen Monat vor dessen Abreise in den Kerker warf und die Tür zu der Orgelempore, wo er seine Partituren aufbewahrte, abschloss.

BWV 122 **Das neugeborne Kindelein**, eine Choralkantate, die Bach 1724 als Teil des kurzen Weihnachtszyklus innerhalb seines zweiten Leipziger Kantatenjahrgangs komponierte, kommt wohl der herkömmlichen Vorstellung von einem Weihnachtslied, das dem Kindelein Jesus huldigt, am nächsten. Und doch geht der anonyme Textdichter den für den Tag vorgegebenen Lesungen aus dem Weg und hält sich, in enger Anlehnung an einen Choral von Cyriakus Schneegaß (1597), an den alten Brauch, die Feiern von Weihnachten und Neujahr miteinander zu verknüpfen. Bach beginnt mit der sanftesten Choralfantasie, die man sich vorstellen kann, einer lyrischen Melodie von Melchior Vulpus, deren Text gerade einmal vier Zeilen umfasst, in der Form eines pastoralen Wiegenliedes, in das sich ein zartes Ritornell für drei Oboen und Streicher fügt – ganz anders als jene, wie wir sie aus dem zweiten Teil des

*Weihnachtsoratoriums* gewohnt sind. Damit gerät die Eruption des Cello- und Orgelcontinuos als Präludium zu dem Mahnruf des Bassisten ‚O Menschen, die ihr täglich sündigt‘ noch weitaus dramatischer. Während die tiefe Tonlage und die dunkle Klangfarbe des Bassisten im Dialog mit dem Continuo die irdische Perspektive der sterblichen Menschen betonen, beschreibt die (bei ihrem ersten Einsatz den Bass spiegelnde) Sopranstimme die Sicht der Engel, die vor der fluchbeladenen Menschheit zurückschrecken, und schildert dann, wie es ihr bei den Engeln ergehen wird. Bei ihren Worten ‚erfüllen nun die Luft‘ beginnen drei Blockflöten, die höchsten Instrumente, die Bach zur Verfügung hatte, ‚Vulpius‘ Melodie zu harmonisieren. Die Absicht des Komponisten ist klar: Er will zeigen, dass die gegensätzlichen Reiche der Menschen und Engel nun miteinander vereint werden. Schneegaß‘ Choral kehrt in der Mitte des folgenden Terzetts wieder: Sopran und Tenor singen den Text der ‚Aria‘, die Altstimme singt den Text des Chorals, in der Oktave von den Violinen und Bratschen begleitet. ‚Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht‘, erklärt der Bass (Nr. 5) und ermuntert den Chor, ‚das rechte Jubeljahr‘ zu feiern... ‚itzt ist es Singenszeit‘.

Eine ähnliche Aufforderung, Gott für all die Wohltaten zu danken, die dieser in dem zu Ende gegangenen Jahr den Menschen zuteil werden ließ, liegt der Kantate zugrunde, die Bach ein Jahr später als Teil seines dritten Leipziger Zyklus komponierte: BWV 28 **Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende**. Die Kantate beginnt als beschwingter konzertartiger Satz im Wechsel zwischen Oboen und hohen Streichern, die zu

dem tanzartigen Aufruf des Soprans, ein ‚frohes Danklied‘ anzustimmen, die Kulisse liefern. Dieses ‚Danklied‘ ist jene Motette ‚Nun lob, mein Seel, den Herren‘, die ich als siebenjähriger Knabensopran in einer deutschen Sommerschule kennengelernt hatte, die von Georg Götsch, einem einst berühmten, damals sehr gebrechlichen Chordirigenten geleitet wurde. Wir sangen das Lied eine Woche lang jeden Tag, und ich glaube, es hat mich entsetzlich gelangweilt; doch jetzt, ein halbes Jahrhundert später, war ich schlagartig fasziniert von der Nüchternheit und Komplexität seines *stile antico*, seinen verborgenen Schätzen und Subtilitäten, vor allem in den letzten fünfzig Takten, wo sich das Gefühl einstellt, dort werde ein riesiger kosmischer Kampf ausgetragen. Ich fürchte, auch die Chorsänger dürften sich während der Proben gelangweilt haben; doch in der Aufführung, als die Gesangslinien durch Streicher, Oboen, Zink und Posaunen verdoppelt wurden, zeigten sie sich ihrer Aufgabe vollauf gewachsen. Ich fand es ungeheuer ergreifend. Nach diesem großartigen Chor vermitteln die übrigen Sätze zwangsläufig ein Gefühl der Ernüchterung. So schön das Tenor-Accompagnato (Nr. 4) und das Duett (Nr. 5), in dem Alt und Tenor einander imitieren, auch sein mögen, es ist der abschließende Choral, der am tiefsten beeindruckt. Paul Ebers Neujahrshymnus ‚Helft mir Gotts Güte preisen‘ begegnet in verschiedenen Bach-Kantaten, doch nie auf eine so packende, eindringliche Weise wie in Bachs Harmonisierung dieses Gebets, das für das kommende Jahr Schutz und Beistand erfleht.

BWV 190 **Singet dem Herrn ein neues Lied!**, für den Neujahrstag 1724 komponiert, ist nur in Fragmenten überliefert, zumindest was die ersten beiden Sätze betrifft, von denen lediglich die Gesangsstimmen und zwei Violinparts erhalten sind. Alle übrigen Orchesterstimmen müssen rekonstruiert werden. Verschiedene Vorschläge wurden veröffentlicht, keiner ist völlig überzeugend, manche sind nicht sehr idiomatisch. Immerhin besteht die Möglichkeit, die Instrumentierung, die Bach für den Kopfsatz vorgesehen hatte, aus der noch vorhandenen Partitur des abschließenden Chorals zu erschließen. Alle machten sich an die Arbeit, dem Beispiel unserer beiden brillanten Cembalo- und Orgelspieler folgend, Howard Moody und Silas Standage, die mit möglichst geringem Aufwand die bezifferten Basslinien einfügten. In den Proben passten wir bis zum allerletzten Augenblick neue Parts für die drei Oboen, drei Trompeten und Pauken ein. Hätten wir mehr Zeit gehabt und wären wir geschickter gewesen, wäre uns das sicher besser gelungen, aber als es dann zur Aufführung kam, schienen alle Sänger und Spieler darauf bedacht, das Publikum an der Freude und Festlichkeit dieses übersprudelnden Neujahrstückes teilhaben zu lassen. Und der Psalmtext, der mit dem Text der Motette, die wir zu Beginn unseres Programms gesungen hatten, nahezu identisch war, gab ihm eine weitere Würze. Zwischen den Psalmversen hat Bach zwei Zeilen aus Luthers weltlicher Fassung des *Te Deum* (1529) eingefügt. Diese weist er dem liturgisch überlieferten gregorianischen Choral zu, der vom Chor in langen Noten oktavierend vorgetragen wird, eine weitere

Technik musikalischer Abwechslung, die er meisterhaft beherrschte – und die in der Aufführung ungemein imposant wirkt.

Luthers Zeilen kehren, diesmal harmonisiert, in dem litaneiartigen zweiten Satz wieder, der ‚tropierte‘ rezitativische Einschübe für die drei tiefen Solostimmen enthält. Der tanzartigen Aria im Dreiertakt für Alt (Nr. 3) haben wir zur Dopplung der homophonen Streicherlinien, die offensichtlich der weltlichen Verwendung dieses fandangoartigen Satzes entstammen, die drei Oboen hinzugefügt. Aber die Krönung all dieser Sätze ist das zärtliche Duett für Tenor und Bass ‚Jesus soll mein Alles sein‘. Hier gibt es wieder ein Problem: Die Quellen bieten keine Anhaltspunkte, für welches Instrument Bach das hinreißende Obligato bestimmt haben könnte, das nur die Anfangsphrase, die nicht weniger als sechsmal zu hören ist, mit den Gesangsstimmen gemeinsam hat; der restliche Teil besteht aus Ketten versonnener Arabesken, die sich gestenreich aus dem Hauptrhythmus herauslösen. Wir haben ihn probeweise von der Oboe d’amore und dann von der Violine spielen lassen und fanden, dass er für beide Instrumente unbequem tief lag. Als uns die Viola d’amore einfiel, die Bach in BWV 152 verlangt, fragte ich Katherine McGillivray, ob vielleicht sie es probieren würde. Sie hatte zunächst Bedenken: Ihr Instrument war auf A=392 gestimmt, und das würde bedeuten, dass sie entweder in Es-dur (ohne offene Saiten) zu spielen hätte oder es höher stimmen müsste. Doch als es dann zum Konzert kam, fand Katherine, von ihrer Schwester Alison auf dem Cello begleitet, für dieses bewegende, von James Gilchrist und

Peter Harvey erstaunlich besonnen und beherrscht gesungene Duett genau die richtige meditative und elegische Stimmung.

Da im Evangelium für den Neujahrstag (Lukas 2, 21) von der Beschneidung die Rede ist und Jesus seinen Namen erhält, beginnt jede Zeile dieses Duetts mit dem Wort ‚Jesus‘. Bachs Absicht ist klar: Er will die Aufmerksamkeit auf die über das Irdische hinausweisende Hoffnung der Gläubigen lenken, ihr Leben so zu beenden, wie sie das Jahr beginnen und beschließen, mit dem Namen ‚Jesus‘ auf den Lippen. So wie es Bach in vielen seiner Kantaten handhabte, die er für andere Höhepunkte im Kirchenjahr geschrieben hatte – Verkündigung (BWV 1), Ostern (BWV 31), die ersten beiden Sonntage (BWV 75, 76 und 20) und die letzten Sonntage (BWV 60 und 70) nach Trinitatis –, legt er hier, an der Jahreswende, besonderes Gewicht auf den zyklischen Verlauf des Lebens, die zwangsläufige Bewegung vom Anfang auf das Ende zu. ‚Jesus hilft mir durch sein Blut‘, diese Botschaft ist es, die in dem Duett den Verweis auf die Leidenszeit begründet, die Jesu bevorsteht. Ein Schatten legt sich über die Musik und hellt sich erst in der letzten Zeile wieder auf: ‚Jesus macht mein Ende gut‘.

Wie Eric Chafe bemerkte, war und ist die Akzeptanz des Kreislaufs von Leben und Tod die natürlichste und unvermeidliche Reaktion des Menschen auf seine Existenz. Bach lässt diese Neujahrskantate in der Tonart D-dur beginnen und enden. Um die Störungen und Ereignisse, die im vergangenen Jahr Stolpersteine boten und straucheln ließen, und das Jahr, das nun beginnen wird, in einen stabilen Rahmen zu

stellen, bedient er sich eines Symbols, das sich dem Ohr am leichtesten erschließt. Zweifellos war das auch der Grund (wie bei den anderen Kantaten für den Neujahrstag), warum er das Werk mit einem Vers aus Johann Hermans Choral ‚Jesu, nun sei gepreiset‘ beendete. Mit seinen vierzehn Zeilen ist dieser Choral das perfekte Symbol für die Spanne von Alpha bis Omega, für die Reise vom Anfang bis zum Ende und für den Neubeginn zur Jahreswende.



# 5

## For New Year's Day

Ruth Holton *soprano*  
Lucy Ballard *alto*  
Charles Humphries *alto*  
James Gilchrist *tenor*  
Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

*Gethsemanekirche, Berlin, 1 January 2000*

[« Contents page](#)

- |           |              |   |
|-----------|--------------|---|
|           | <b>12:32</b> | <b>Lobe den Herrn, meine Seele II bwv 143</b>                           |
| <b>1</b>  | (1:17)       | 1. <i>Coro</i> Lobe den Herrn, meine Seele                              |
| <b>2</b>  | (1:49)       | 2. <i>Choral: Sopran</i> Du Friedefürst, Herr Jesu Christ               |
| <b>3</b>  | (0:19)       | 3. <i>Recitativo: Tenor</i> Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist      |
| <b>4</b>  | (2:40)       | 4. <i>Aria: Tenor</i> Tausendfaches Unglück, Schrecken                  |
| <b>5</b>  | (1:33)       | 5. <i>Aria: Bass</i> Der Herr ist König ewiglich                        |
| <b>6</b>  | (2:47)       | 6. <i>Aria: Tenor con Choral</i> Jesu, Retter deiner Herde              |
| <b>7</b>  | (2:06)       | 7. <i>Coro (Choral)</i> Halleluja                                       |
|           | <b>25:16</b> | <b>Jesu, nun sei gepreiset bwv 41</b>                                   |
| <b>8</b>  | (7:37)       | 1. <i>Coro (Choral)</i> Jesu, nun sei gepreiset                         |
| <b>9</b>  | (5:44)       | 2. <i>Aria: Sopran</i> Lass uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen  |
| <b>10</b> | (1:06)       | 3. <i>Recitativo: Alt</i> Ach! deine Hand, dein Segen muss allein       |
| <b>11</b> | (8:03)       | 4. <i>Aria: Tenor</i> Woferne du den edlen Frieden                      |
| <b>12</b> | (0:51)       | 5. <i>Recitativo: Bass e Coro</i> Doch weil der Feind bei Tag und Nacht |
| <b>13</b> | (1:54)       | 6. <i>Choral</i> Dein ist allein die Ehre                               |
|           | <b>15:46</b> | <b>Herr Gott, dich loben wir bwv 16</b>                                 |
| <b>14</b> | (1:38)       | 1. <i>Coro (Choral)</i> Herr Gott, dich loben wir                       |
| <b>15</b> | (1:08)       | 2. <i>Recitativo: Bass</i> So stimmen wir                               |
| <b>16</b> | (3:20)       | 3. <i>Aria: Bass e Coro</i> Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen        |
| <b>17</b> | (1:27)       | 4. <i>Recitativo: Alt</i> Ach treuer Hort                               |
| <b>18</b> | (7:12)       | 5. <i>Aria: Tenor</i> Geliebter Jesu, du allein                         |
| <b>19</b> | (0:59)       | 6. <i>Choral</i> All solch dein Güt wir preisen                         |
|           | <b>15:37</b> | <b>Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bwv 171</b>               |
| <b>20</b> | (1:45)       | 1. <i>Coro</i> Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm               |
| <b>21</b> | (4:02)       | 2. <i>Aria: Tenor</i> Herr, so weit die Wolken gehen                    |
| <b>22</b> | (0:57)       | 3. <i>Recitativo: Alt</i> Du süßer Jesus-Name du                        |
| <b>23</b> | (5:08)       | 4. <i>Aria: Sopran</i> Jesus soll mein erstes Wort                      |
| <b>24</b> | (1:35)       | 5. <i>Recitativo: Bass</i> Und da du, Herr, gesagt                      |
| <b>25</b> | (2:09)       | 6. <i>Choral</i> Lass uns das Jahr vollbringen                          |

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*

Jane Rogers  
Mari Giske  
Emma Alter

*Cellos*

Alison McGillivray  
Catherine Rimer

*Double Bass*

Valerie Botwright

*Oboes*

Marcel Ponsele  
Patrick Beaugiraud  
Mark Radcliffe

*Bassoon*

Alastair Mitchell

*Horns*

Michael Thompson  
Robin Cane  
Gabriele Cassone  
Luca Marzana

*Trumpets*

Gabriele Cassone  
Luca Marzana  
Mauro Bernasconi

*Timpani*

Stephan Gawlick

*Organ*

Malcolm Proud

*Harpsichord*

Silas John Standage

Recorded live at the  
Gethsemanekirche, Berlin,  
on 1 January 2000, as part of  
the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata  
*Balance engineers:*  
Everett Porter, Erdo Groot  
(Polyhymnia International BV)  
*Recording engineers:*  
Matthijs Ruijter (Polyhymnia),  
Tiemen Boelens (Eurosound)  
*Tape editor:* Ientje Mooij  
*Executive producer:*  
Isabella de Sabata

Cantata BWV 16 was  
recorded by kind permission  
of Deutsche Grammophon  
Gesellschaft

© 2008 Monteverdi  
Productions Ltd

CD5 843183018321

# 5

## Cantatas for New Year's Day

Superficially the four New Year's Day cantatas that we performed in Berlin could hardly be more different from one another. BWV 143 **Lobe den Herrn, meine Seele** has come down to us only in a manuscript copy of 1762. There are doubts aplenty about the authenticity of this little cantata and several problematical features. The first of these is the scoring, its unusual combination of three *corni da caccia* with timpani, bassoon and strings; then there is the key of B flat (is this *Kammerton* or *Chorton*?), the simplicity (*naïveté* even) of its construction and textures, and

the mixture of biblical words, chorales and free verse, which suggests a stylistic affinity with Bach's earliest cantatas, the ones composed during his year in Mühlhausen (BWV 106, 4, 71 and 131), albeit on a far humbler level of musical craftsmanship and invention. On the surface it most resembles the 1708 Council election cantata *Gott ist mein König*, BWV 71. The interjections by the brass in the bass aria (No.5) recall a similar procedure used in the alto aria of BWV 71, and even the arpeggiated melodic outline is identical to the latter's opening chorus. Then there is a passing similarity of mood in its best movement, the pastoral tenor aria (No.6) with its felicitous weaving of bassoon and cello continuo, with that of the enchanting 'turtledove' chorus (BWV 71 No.6). All this has tempted some scholars to see *Lobe den Herrn* as the

lost version of the cantata Bach was supposed to have written for the following year's Council election in Mühlhausen, though to me it seems, if anything, like an earlier, more primitive shot at the same target. Plausible, too, is the idea that this was, at least in part, an apprentice piece written in Weimar under Bach's direct tutelage. If so, a certain exuberance and use of instrumental colour is either genuinely Bachian or else extremely good student pastiche, like the arabesques of the solo violin punctuated by a staccato 'death-knell' in the lower strings (No.4), which make partial amends for the often conventional melodic shapes and rhythmic patterns that typify the rest of the musical material.

With BWV 41 **Jesu, nun sei gepreiset** we are on much safer ground. This is a mature second-year Leipzig cantata of the highest quality. It is the type of cantata that reminds us how, in our increasingly urban society, we have lost close contact with the rhythms and patterns of the liturgical year, and perhaps even with perceptions of the basic cyclic round of life and death. One does not need to be a theologian or a number symbolist to discern Bach's ways of conveying the simple idea of a progression from beginning to end to new beginning. He makes his strategies wonderfully audible, as in the opening chorus of this cantata: a huge movement, in effect a chorale fantasia. Faced with the problem of structuring the fourteen lines of Johannes Herman's exceptionally long hymn stanza (evidently popular in Leipzig, as he uses it in three of his New Year cantatas) and the way its melody ends a step higher than it started out, Bach decides to repeat the last two lines to the

music of lines one and two, so effecting a delayed reiteration of C major in a majestic concluding sweep. Beyond this, he braces his opening and closing cantata movements together, partly by setting the first and last strophes in their original form, partly by using the first two bars of his opening ritornello (themselves forming a miniature ABA pattern) as an interlude between the choral phrases of his final movement. In this way the miniaturised pattern and the entire cantata both end as they began – a satisfying closing of the circle. But it is the epic scope of Bach’s vision for this opening movement which takes one’s breath away. Besides these exultant brass fanfares, its 213 bars comprise stretches of dense vocal counterpoint, angelic dance-like gestures, and a moment of magic when the forward momentum comes to a sudden halt for the words ‘dass wir in guter Stille das alt Jahr hab’n erfüllet’ (‘that we in prosperous peace have completed the old year’). Out of this erupts a motet-like fugue marked ‘presto’, an enthusiastic rededication to spiritual values (‘Wir woll’n uns dir ergeben itzund und immerdar’ – ‘We would give ourselves to Thee now and evermore’) that merges almost imperceptibly into a reprise of the initial fanfare music.

Praying that the year may end as it began, the soprano now adopts the swaying pastoral gestures of the three accompanying oboes (No.2), irregularly phrased as 3+4 and then, more conventionally, as 2+2+2+2, patterns that Bach continues to vary and extend as though intoxicated by their beauty and loath to move on. In the ensuing recitative the alto, beginning in

A minor, swerves off course to establish ‘A und O’ on a C octave in the listener’s mind, resonating with a passage in Revelation where Jesus describes himself as ‘the first and the last... alive for evermore... [having] the keys of hell and of death’ (Revelation 1:17-18).

The jewel in this particular cantata, however, is the tenor aria ‘Woferne du den edlen Frieden’ (No.4). This is one of only nine cantata movements in which Bach calls for the beguiling, wide-ranging sonority of the *violoncello piccolo*, an instrument that seems to be linked in Bach’s usage to the presence and person of Jesus, and in particular to his protective role as ‘good shepherd’. Here it is the five-string model he calls for, with a range extending from its lowest string, C, right up to B natural three octaves above in the treble clef, as though to encompass the duality of earth and heaven, of body and soul, and to mirror God’s control of human affairs both physical and spiritual. Another striking moment is the abrupt clamorous choral intervention in the ensuing recitative, voicing the whole congregation’s New Year resolution, ‘Den Satan unter unsre Füße [zu] treten’ – ‘to trample Satan beneath our feet’.

Outwardly Bach’s New Year offering for 1726 is like Cantata 41 of the previous year in that its entire focus is on praise and thanksgiving, with no reference to the Gospel or Epistle readings. But there the similarity ends. Where Cantata 41 is expansive and majestic, BWV 16 **Herr Gott, dich loben wir** is concise and pithy, summed up in its opening chorus of just thirty-four bars. This is an ebullient setting of the first four lines of Luther’s German *Te Deum*, with the melody

assigned to the sopranos doubled by a *cornoda caccia*. A lively counterpoint provided by the three other voices encompasses a fourth voice (first violin and oboe combined). Were it not for the fact that it lies a little too high for the human voice, this would form the upper line of a *five-voiced* chorale motet with independent continuo. A *secco* recitative for bass justifies all this jubilation: 'Thy Zion beholds perfect peace... the temple rings with the sound of psaltery and harp'; hearts swell and a new song is called for ('Singet dem Herrn ein neues Lied!' was the refrain for Bach's New Year cantata for 1724). The soloist tees up for an explosive, rum-bustious choral dialogue 'Let us rejoice, let us be glad' (No.3). Compared with the grand hymns of thanks that habitually open his more festive cantatas or parts of the *Christmas Oratorio* this is really no more than a miniature. But what a punch it packs in its seventy bars! No need here for an instrumental prelude; instead the combined basses lead off with a fanfare. Their whoops of delight are immediately answered by the other voices and a tantivy for the horn. In the middle section of this so-called 'aria' (in free *da capo* structure) the solo bass now steps forward like some Cantor exhorting the people in the Temple (the scene of Jesus' circumcision, which is also celebrated on this day) with a brilliant little figure for 'krönt'. To the eye on the page it is shaped exactly like a 'crown', while to the ear it gleams like a diadem. Then comes a preposterous, raucous trill on the horn, and back come the chorus with their arpeggiated jubilations and a return to the 'A' music before it burgeons into a short fugue.

Sobriety and order return with a solo for the alto (No.4) who calls for the protection of church and school (Bach's twin spheres of activity in Leipzig), the destruction of Satan's 'wicked guile', and then a whole wish-list of agricultural improvements: better irrigation, land reclamation and (divine) help with tillages. The penultimate movement is a heartfelt aria for tenor with oboe *da caccia obbligato*, with an intimate and particularly affecting conclusion to its 'B' section at the words, 'Yea, when the thread of life breaks, our spirit shall, content in God, still sing with fervent lips', and then a smooth transition back to the 'A' section – 'Beloved Jesu, Thou alone shalt be my soul's wealth' – and finally a solemn, communal plea for a peaceful forthcoming year.

Probably the last of the five (or six if we take BWV 143 as 'echt') surviving New Year cantatas by Bach is BWV 171 **Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm**, written for 1729 or perhaps a year or two later. Its first movement sets a line from the forty-eighth Psalm: 'According to Thy name, O God, so is Thy praise unto the ends of the earth'. With no instrumental prelude the tenors launch themselves into this choral fugue, the main feature of its theme a spirited upward leap of a fourth on 'So!' (Whittaker completely misses Bach's rhetorical point when he calls this 'a bad mis-accentuation') followed by a crotchet rest and then the jagged completion of the subject. Yet for all its exuberance, there is something old-fashioned and motet-like about the way the fugue unfolds with *colla parte* strings and oboes doubling. But then after twenty-three bars Bach brings in his first trumpet for a glittering restatement of the theme and the music suddenly



acquires a new lustre and seems propelled forwards to a different era for this assertion of God's all-encompassing dominion and power. Neumann tells us that this music is probably not new – a longer and instrumentally conceived movement formed the common source of this chorus and of the later well-known adaptation of the same music to the words 'Patrem omnipotentem' in the Credo of the *B minor Mass*. Picander, Bach's most reliable supplier of cantata and Passion texts, is the author of the next four movements. The first aria, for tenor with two interlocking treble instruments (unspecified, but most probably violins), is structured like a quartet and conjures up a delightful image of 'white strips of cloud trailing across the heavens' (Schweitzer). Bach is not beyond setting a stern test of his singer's breath control, for the apt line 'everything that still draws breath'.

If the sermon originally came at this point the alto recitative now provides a link to the second aria, this time for soprano and solo violin (No.4), music 'parodied' a tone lower from one of Bach's secular cantatas (*Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*, BWV 205). The graceful, airborne gestures of the violin obbligato first used to describe the 'refreshing coolness' of Zephyr's 'musk-rich kiss' are now adapted to the praise of Jesus' name. Dürr approves: 'It is a bold transference which is nonetheless a convincing success'. But can the same really be said for the way the vocal line fits the new text? The long-held notes originally assigned to 'Kühlen' ('coolness') have much less expressive point now as 'Jahre' ('year'); then the soaring ascent to 'Höhen' ('heights') seems slightly

contrived for the name of 'Jesus'; while the fancy isolated figure for 'Grosser König' (addressed to Aeolus) makes less sense as 'fort und fort' ('for ever and ever'). But one sees Bach's point: purely as music it was far too good to use just the once, and he was surely justified in adapting it, even if (no doubt pressed for time) the transfer was not altogether seamless.

Truly original, however, is the bass recitative which follows (No.5). Moving swiftly into triple time arioso for the words of Jesus ('Ask in my name, and Amen, it shall be given you!') it reverts to recitative for the prayers that follow, but this time accompanied by two oboes as well as continuo before a final return to arioso, 'We ask this, Lord, in Thy name; say yes! say Amen! Amen!'. For his closing chorale, Bach calls on all his instrumental forces – oboes and strings to bolster the choir, trumpets and drums to interject their own fanfares, just as they did in the first movement – in yet another example of 'Anfang und Ende', beginning and end. There is a further link here to the final chorale of BWV 41, only now a tone higher, a winning formula that cried out to be repeated, as well as a reminder to the congregation of what a profusion of the finest music Bach had laid at their feet back in 1724.

# 5

## Kantaten für Neujahr

Oberflächlich betrachtet könnten die vier Kantaten für Neujahr, die wir in Berlin aufführten, kaum unterschiedlicher sein. BWV 143 **Lobe den Herrn, meine Seele** ist uns nur in einer handschriftlichen Kopie aus dem Jahre 1762 erhalten. Sehr viele Zweifel bestehen über die Authentizität dieser kleinen Kantate, und einige Merkmale werfen weitere Fragen auf. Da ist zunächst die Besetzung, die unübliche Kombination dreier Corni da caccia mit Pauken, Fagott und Streichern; dann die Tonart B-dur (ist das der Kammer-ton oder der Chorton?), der einfache (fast naive) Grundplan und

Satz, die Vermischung von Bibelworten mit Choralfragmenten und freier Dichtung, die dieses Werk in die Nähe der frühesten Kantaten Bachs rückt, jene, die er während seines einjährigen Aufenthaltes in Mühlhausen komponierte (BWV 106, 4, 71 und 131), allerdings handwerklich und schöpferisch auf einem sehr viel bescheideneren Niveau. Auf Anhieb ähnelt sie am meisten der Ratswahlkantate BWV 71 von 1708, *Gott ist mein König*. Die Einwürfe der Blechbläser in der Bass-Arie (Nr. 5) erinnern an eine ähnliche Verfahrensweise in der Alt-Arie von BWV 71, und selbst die arpeggiert angelegte Melodielinie entspricht dem Verlauf des Anfangschores in letzterem Werk. Und schließlich ist in ihrem besten Satz, der pastoralen Tenor-Arie (Nr. 6), in der sich Fagott und Cello-Continuobegleitung auf treffliche Weise

ineinander verweben, auch in der Stimmung eine vorübergehende Ähnlichkeit zu dem bezaubernden ‚Turteltauben‘-Chor (BWV 71 Nr. 6) vorhanden. All das verleitet einige Wissenschaftler zu der Vermutung, *Lobe den Herrn* sei die nicht mehr vorhandene Version der Kantate, die Bach für die Ratswahl im folgenden Jahr in Mühlhausen geschrieben habe. Mir scheint sie dann noch eher ein früherer, noch recht zaghafter Schuss auf dieselbe Zielscheibe zu sein. Plausibel ist auch der Gedanke, sie sei, zumindest teilweise, die Arbeit eines Lehrlings gewesen, in Weimar unter Bachs direkter Anleitung angefertigt. Sollte dies zutreffen, so stammen der zweifellos vorhandene Überschwang und die verwendeten Instrumentalfarben entweder direkt von Bach, oder sie sind ein vorzüglich gelungenes Pasticcio aus der Feder eines Studenten. Zum Beispiel werden die Arabesken der Solovioline durch das Staccato eines ‚Totengeläuts‘ in den tiefen Streichern (Nr. 4) betont, und diese korrigieren zuweilen die recht konventionell angelegten melodischen und rhythmischen Muster, die für das restliche musikalische Material typisch sind.

Mit BWV 41 **Jesu, nun sei gepreiset** befinden wir uns auf sehr viel sichererem Gelände. Das Werk ist eine reife Kantate von höchster Qualität aus dem zweiten Leipziger Jahrgang – jener Typus von Kantate, der uns daran erinnert, wie sehr wir in unserer sich immer weiter verstärkenden Gesellschaft den Bezug verloren haben zum Gefüge und Rhythmus des liturgischen Jahres, vielleicht auch das Empfinden für den elementaren Kreislauf von Leben und Tod. Man braucht kein Theologe oder

Zahlenmystiker zu sein, um zu erkennen, auf welche Weise uns Bach den Gedanken vermittelt, dass alles von einem Anfang zu einem Ende und wieder zu einem neuen Anfang fortschreitet. Er lässt seine Strategien auf wunderbare Weise hörbar werden, so im Eingangsschor dieser Kantate: ein gewaltiger Satz, der wie eine Choralfantasie wirkt. Mit dem Problem konfrontiert, wie die vierzehn Zeilen von Johannes Hermans ungewöhnlich langer Choralstrophe (offensichtlich in Leipzig sehr beliebt, da er sie in dreien seiner Neujahrskantaten verwendet) aufzuteilen wären, dazu eine Melodie, die eine Stufe höher endet, als sie begonnen hat, beschließt Bach, die letzten beiden Zeilen zur Musik der ersten und zweiten Zeile zu wiederholen, und bewerkstelligt damit in einer majestätischen Schlusswendung die verspätete Rückkehr zu C-dur. Darüber hinaus verkettet er den Anfangs- und Schlusssatz der Kantate miteinander, indem er zum einen die erste und letzte Strophe in ihrer ursprünglichen Form vertont, zum anderen die ersten beiden Takte seines Anfangsritornells (die selbst ein ABA-Muster im Kleinformat aufweisen) als Interludium zwischen die Choralphrasen seines Finalsatzes einfügt. Damit enden das miniaturisierte Muster und die gesamte Kantate, wie sie begonnen haben – und der Kreis schließt sich auf überzeugende Weise. Aber es ist die epische Spannweite von Bachs Vision in diesem Anfangssatz, die einem den Atem nimmt. Abgesehen von den jubelnden Blechbläserfanfaren enthalten die insgesamt zweihundertdreizehn Takte dieses Satzes einen streckenweise dichtgefügteten vokalen Kontrapunkt, engelhaft wirkende

tanzartige Gesten und einen Augenblick magischer Spannung, wenn die vorandrängende Kraft unvermittelt einhält bei den Worten ‚dass wir in guter Stille das alt’ Jahr hab’n erfüllt‘. Daraus bricht eine motettenartige, ‚presto‘ überschriebene Fuge hervor, eine enthusiastische Rückbesinnung auf geistliche Werte (‚Wir woll’n uns dir ergeben itzund und immerdar‘), die fast unmerklich in eine Reprise der anfänglichen Fanfarenmusik übergeht.

In ihrem Gebet, dass das neue Jahr so enden möge, wie es begonnen hat, übernimmt die Sopranstimme die wiegende Bewegung der drei begleitenden Oboen (Nr. 2) in der unregelmäßigen Phrasierung 3+4 und wechselt dann zu 2+2+2+2 in eher konventionellem Stil – Muster, die Bach auch weiterhin variiert und erweitert, offensichtlich berauscht von ihrer Schönheit und Scheu, sich voranzubewegen. Im folgenden Rezitativ weicht die in a-moll beginnende Altstimme vom Kurs ab, um ‚A und O‘ im Ohr des Hörers auf einer C-Oktave zu etablieren, das Echo auf einen Text aus der Offenbarung (1, 17–18), wo sich Jesus als ‚der Erste und Letzte‘ bezeichnet, ‚lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit‘ und ausgerüstet mit den ‚Schlüssel[n] der Hölle und des Todes‘.

Das Kleinod in dieser Kantate ist jedoch die Tenor-Arie ‚Woferne du den edlen Frieden‘ (Nr. 4). Sie gehört zu den wenigen neun Kantatensätzen, in denen Bach den betörenden, ein breites Spektrum umfassenden Klang des Violoncello piccolo einsetzt – eines Instrumentes, das bei ihm mit der Person Jesus oder seiner Präsenz verknüpft ist, vor allem in seiner Beschützerrolle als ‚guter Hirte‘. Hier ist das

fünfsaitige Modell vorgesehen, für einen Klangraum, der sich von der tiefsten Saite, C, im Violinschlüssel über drei Oktaven hinauf bis zum H mit aufgelöstem Vorzeichen erstreckt, so als sollte dieser weite Raum die Dualität von Himmel und Erde, Körper und Seele in sich schließen und verdeutlichen, dass Gott die Belange der Menschen, auf körperlicher wie auf geistlicher Ebene, unter seiner Obhut hat. Eine weitere Überraschung ist der im folgenden Rezitativ unvermittelt einsetzende Chor, der lauttönend den Vorsatz der ganzen Gemeinde für das neue Jahr, ‚den Satan unter unsre Füße [zu] treten‘, in Worte fasst.

Äußerlich entspricht Bachs Neujahrsgabe für 1726 der Kantate 41 des vergangenen Jahres, da auch sie Lob und Dank ins Zentrum stellt und keinen Bezug zu den Lesungen aus den Evangelien oder Apostelbriefen aufweist. Damit endet aber auch schon die Ähnlichkeit. Im Gegensatz zu der ausladenden und majestätischen Kantate 41 ist BWV 16 **Herr Gott, dich loben wir** knapp und prägnant und bietet die Quintessenz bereits in dem nur vierunddreißig Takte umfassenden Eingangschor, einer überschwänglichen Vertonung der ersten vier Zeilen des deutschen *Te Deum* Luthers, in der die Sopranstimmen, von einem Corno da caccia verdoppelt, die Melodie vortragen. Ein lebhafter Kontrapunkt, den die drei übrigen Stimmen liefern, umschließt eine vierte Stimme (erste Violine und Oboe). Läge diese nicht zu hoch für die menschliche Stimme, könnte sie als oberste Linie einer *fünfstimmigen* Chormotette mit unabhängiger Continuobegleitung gelten. Das Secco-Rezitativ für den Bass liefert die Recht-

fertigung für diesen Jubel: ‚Dein Zion sieht vollkommne Ruh... der Tempel schallt von Psaltern und von Harfen, und unsre Seele wallt, wenn wir nur Andachtsglut in Herz und Munde führen‘, und deshalb ist ein neues Lied nötig (‚Singet dem Herrn ein neues Lied!‘ war der Refrain von Bachs Neujahrskantate für 1724). Der Solist schert aus zu einem unbändig auffahrenden Dialog mit dem Chor: ‚Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen‘ (Nr. 3). Verglichen mit den gewaltigen Dankeshymnen, mit denen Bachs festlichere Kantaten oder Teile des *Weihnachtsoratoriums* beginnen, ist dieser Satz nur eine Miniatur. Doch welche Kraft bündelt sie in ihren sieben Takten! Ein instrumentales Präludium ist hier überflüssig; stattdessen setzen die Bassstimmen gemeinsam mit einer Fanfare ein. Auf ihre Freudenjauchzer antworten sogleich die übrigen Stimmen und ein davoneilendes Horn. Im Mittelteil dieser ‚Arie‘ (in freier *Dacapo*-Form) tritt nun der Bassist wie ein Kantor in den Vordergrund, der das Volk im Tempel ermahnt (die Szene mit Jesu Beschneidung, die auch an diesem Tag gefeiert wird), und seine brillante kleine Figur bei ‚krönt‘, die auf dem Papier wie eine Krone gestaltet ist, schimmert dem Ohr wie ein Diadem. Darauf reagiert das Horn mit einem widersinnigen heiseren Triller, und der Chor kehrt mit seinen arpeggierten Jubelrufen und der Musik des A-Teils zurück, aus der eine kurze Fuge hervorsprießt.

Für Mäßigung und Ordnung sorgt nun wieder das Solo für die Altstimme (Nr. 4), die um den Schutz für ‚Kirch und Schule‘ (die beiden Wirkungsbereiche Bachs in Leipzig) und die

Vereitelung von ‚Satans arger List‘ bittet und dann der Zuversicht Ausdruck gibt, Gott werde sich den Belangen der ländlichen Bevölkerung annehmen: für genügend Regen und eine bessere Bodenqualität sorgen, bei der Feldbestellung segnend und hilfreich zur Seite stehen. Der vorletzte Satz ist eine innige Arie für Tenor mit obligater Oboe da caccia, die ihren B-Teil bei den Worten ‚ja, wenn das Lebensband zerreißt, stimmt unser gottvergnügter Geist noch mit den Lippen sehulich ein‘ auf eine intime und besonders eindringliche Weise beendet und sanft in den A-Teil zurückgleitet: ‚Geliebter Jesus, du allein sollst meiner Seelen Reichtum sein‘ – und zum Abschluss bittet noch einmal die ganze Gemeinde feierlich um ein ‚friedlich Jahre‘.

Die letzte der fünf (oder sechs, wenn wir BWV 143 als ‚echt‘ dazurechnen) erhaltenen Neujahrskantaten Bachs ist die für 1729 oder vielleicht ein oder zwei Jahre später bestimmte Kantate BWV 171 **Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm**. Im ersten Satz ist eine Verszeile aus Psalm 48 vertont: ‚Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende‘. Ohne instrumentales Vorspiel intonieren die Tenorstimmen diese Choralfuge, deren Thema als besonders markantes Merkmal bei dem Wort ‚so‘ einen schwungvollen Quartensprung in die Höhe aufweist (Whittaker entgeht hier vollständig Bachs rhetorische Intention, wenn er von einer ‚schlimmen Fehlakzentuierung‘ spricht), auf den eine Viertelpause folgt, bevor es scharfkantig vollendet wird. Bei allem Überschwang wirkt diese Fuge in der Manier, wie sie sich mit den colla parte geführten

Streichern und den verdoppelnden Oboen voranbewegt, jedoch recht altmodisch und motettenhaft. Nach dreiundzwanzig Takten lässt Bach das Thema vom gleißenden Schimmer seiner ersten Trompete wiederholen, und plötzlich erstrahlt die ganze Musik in neuem Glanz, offenkundig vorwärtsgetrieben in eine andere Ära, in der sich Gottes allumfassende Macht und Herrschaft behaupten. Von Neumann erfahren wir, dass diese Musik offensichtlich nicht neu ist – ein längerer und instrumental angelegter Satz lieferte die Quelle für diesen Chor sowie die berühmte spätere Überarbeitung dieser Musik zum ‚Patrem omnipotentem‘ im Credo der *h-moll-Messe*. Picander, Bachs zuverlässigster Lieferant von Kantaten- und Passionstexten, ist der Autor der folgenden vier Sätze. Die erste Arie, für Tenor und mit zwei ineinander verzahnten Diskantinstrumenten (nicht näher bezeichnet, aber höchstwahrscheinlich Violinen) ist wie ein Quartett angelegt und beschwört das Bild einer so reizvollen Wolkenformation herauf, ‚dass man meint, die weißen Streifen am Himmelszelt hinziehen zu sehen‘ (Schweitzer). Bach nutzt die Gelegenheit, seinen Sänger bei der inhaltlich sehr passenden Zeile ‚alles, was noch Odem führt‘ hinsichtlich Atemkontrolle einer gestrengen Prüfung zu unterziehen.

Wenn an dieser Stelle ursprünglich die Predigt kam, so liefert nun das Alt-Rezitativ die Verbindung zur zweiten Arie, diesmal für Sopran und Violine solo (Nr. 4) – ‚parodierte‘, einen Ton tiefer gesetzte Musik aus einer der weltlichen Kantaten Bachs (*Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*, BWV 205). Die graziösen, von einem Lufthauch getragenen Bewegungen

der obligaten Violine, die zuvor verwendet worden waren, um das ‚lauschend Kühlen‘ des ‚von Bisam reichen Kusses‘ Zephyrs zu beschreiben, übernehmen nun die Aufgabe, Jesu Namen zu preisen. Dürr findet die Übertragung dieses Bildes kühn, gleichwohl überzeugend und gelungen. Doch gilt das auch für die Gesangslinie, die nun mit einem neuen Text ausgestattet ist? Die zuvor für das ‚Kühlen‘ bestimmten lang angehaltenen Noten haben jetzt bei dem Wort ‚Jahre‘ sehr viel weniger Ausdrucksgewicht; der Aufstieg in die ‚Höhen‘ für den Namen ‚Jesus‘ wirkt recht weit hergeholt; die ausgefallene einzelne Figur bei ‚großer König‘ (an Aeolus gerichtet) erscheint im Originalwerk hingegen weniger sinnvoll als hier bei ‚fort und fort‘. Bachs Standpunkt leuchtet allerdings ein: Diese Musik war viel zu gut, um nur einmal verwendet zu werden, und es war sicherlich gerechtfertigt, sie zu adaptieren, auch wenn (zweifelloos unter Zeitdruck) der Transfer nicht ganz nahtlos vonstatten ging.

Wirklich original ist allerdings das folgende Bass-Rezitativ (Nr. 5). Es verändert sich rasch zu einem Arioso im Dreiertakt bei den Worten Jesu ‚Bittet nur in meinem Namen, so ist alles Ja! und Amen!‘, wird in den sich anschließenden Gebeten wieder zum Rezitativ, diesmal von zwei Oboen sowie Continuo begleitet, und kehrt zum Schluss noch einmal zum Arioso zurück: ‚Wir bitten, Herr, in deinem Namen, sprich: ja! darzu, sprich: Amen, Amen!‘. In seinem Schlusschoral, einem weiteren Beispiel für ‚Anfang und Ende‘, setzt Bach alle Instrumentalgruppen ein, die er zur Verfügung hat – Oboen und Streicher stützen den Chor, Trompeten und Trommeln

intervenieren mit ihren eigenen Fanfaren, genau wie im ersten Satz. Und auch ein Bezug zum Schlusschoral von BWV 41 ist vorhanden, jetzt nur einen Ton höher, eine gefällige Formel, die geradezu danach verlangte, wiederholt zu werden, auch den Mitgliedern der Gemeinde zur Erinnerung an die reiche Fülle herrlichster Musik, die Bach ihnen im Laufe des Jahres 1724 zu Füßen gelegt hatte.



# 6

## For the Sunday after New Year For Epiphany

---

Ruth Holton *soprano*  
Sally Bruce-Payne *alto*  
James Gilchrist *tenor*  
Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

*Gethsemanekirche, Berlin, 2 January 2000 (1-14)*  
*Nikolaikirche, Leipzig, 6 January 2000 (15-27)*

[« Contents page](#)

## For the Sunday after New Year

- 12:40 Schau, lieber Gott, wie meine Feind bwv 153**
- 1 (0:53) 1. *Choral* Schau, lieber Gott, wie meine Feind
- 2 (0:30) 2. *Recitativo: Alt* Mein liebster Gott, ach lass dich's doch erbarmen
- 3 (1:20) 3. *Arioso: Bass* Fürchte dich nicht, ich bin mit dir
- 4 (1:11) 4. *Recitativo: Tenor* Du sprichst zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh
- 5 (1:01) 5. *Choral* Und ob gleich alle Teufel
- 6 (2:38) 6. *Aria: Tenor* Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter
- 7 (1:32) 7. *Recitativo: Bass* Getrost! mein Herz
- 8 (2:24) 8. *Aria: Alt* Soll ich meinen Lebenslauf
- 9 (1:09) 9. *Choral* Drum will ich, weil ich lebe noch
- 13:41 Ach Gott, wie manches Herzeleid II bwv 58**
- 10 (3:38) 1. *Aria: Bass con Choral: Sopran* Ach Gott, wie manches Herzeleid
- 11 (1:12) 2. *Recitativo: Bass* Verfolgt dich gleich die arge Welt
- 12 (5:15) 3. *Aria: Sopran* Ich bin vergnügt in meinem Leiden
- 13 (1:09) 4. *Recitativo: Sopran* Kann es die Welt nicht lassen
- 14 (2:25) 5. *Aria: Bass con Choral: Sopran* Ich hab vor mir ein schwere Reis

## For Epiphany

- 15:21 Sie werden aus Saba alle kommen bwv 65**
- 15 (4:11) 1. *Coro (Concerto)* Sie werden aus Saba alle kommen
- 16 (0:36) 2. *Choral* Die Kön'ge aus Saba kamen dar
- 17 (1:41) 3. *Recitativo: Bass* Was dort Jesaias vorhergesehn
- 18 (2:52) 4. *Aria: Bass* Gold aus Ophir ist zu schlecht
- 19 (1:21) 5. *Recitativo: Tenor* Verschmähe nicht
- 20 (3:21) 6. *Aria: Tenor* Nimm mich dir zu eigen hin
- 21 (1:17) 7. *Choral* Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
- 23:22 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen bwv 123**
- 22 (5:10) 1. *Coro (Choral)* Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
- 23 (0:46) 2. *Recitativo: Alt* Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust
- 24 (7:02) 3. *Aria: Tenor* Auch die harte Kreuzesreise
- 25 (0:37) 4. *Recitativo: Bass* Kein Höllenfeind kann mich verschlingen
- 26 (8:36) 5. *Aria: Bass* Lass, o Welt, mich aus Verachtung
- 27 (1:10) 6. *Choral* Drum fährt nur immer hin

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*

Jane 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  
Mark Radcliffe

*Bassoon*

Alastair Mitchell

*Horns*

Gabriele Cassone  
Luca Marzana  
Mauro Bernasconi

*Organ*

Silas John Standage

*Harpsichord*

Malcolm Proud

Recorded live at the  
Gethsemanekirche, Berlin,  
on 2 January 2000 (1-14)  
and the Nikolaikirche, Leipzig,  
on 6 January 2000 (15-27),  
as part of the Bach Cantata  
Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata

*Balance engineers:*  
Everett Porter, Erdo Groot  
(Polyhymnia International BV)

*Recording engineers:*  
Matthijs Ruijter (Polyhymnia),  
Tiemen Boelens (Eurosound)

*Tape editor:* Ientje Mooij

*Executive producer:*

Isabella de Sabata

© 2008 & 2010

Monteverdi Productions Ltd

CD6 843183018420

# 6

## Cantatas for the Sunday after New Year and for Epiphany

Even allowing for the fact that in 2000 New Year's Day and the Sunday after New Year followed one another on consecutive days, the change of prevailing mood is palpable, and comes as quite a jolt. Where the New Year's Day cantatas are festive, grateful and stock-taking, the texts for the year's first Sunday are pained and urgent. What could have happened in so short a time? Do we stand accused of breaking our New Year resolutions the day after making them? BWV 153 **Schau, lieber Gott, wie meine Feind** opens with an innocuous-looking four-part chorale (the first verse of a hymn by David Denicke of 1640) but one which suggests that it should be delivered as a collective shout or clamorous plea, upbraiding God: 'Behold, dear God, how my enemies with whom I must always battle, are so cunning and powerful that they can with ease subdue me. Lord, if Thy grace does not sustain me, the devil, flesh and world will plunge me into misery.' It feels as though we were missing some vital piece in the cosmic puzzle, and sure enough the Gospel for the day refers us to Herod's Massacre of the Innocents and the Flight into Egypt, prompting this more generalised outcry against persecution and suffering. It leads immediately to an alto recitative, 'Ah! help me, help this wretch! I dwell here among very lions and dragons, who wish through grim ferocity to destroy me without delay', and to the tenor

(No.4) yelling 'God! my distress is known to Thee, the whole world becomes for me a den of torment; help, Helper, help! Save my soul!' After two excruciated diminished fourths and a diminished third in the continuo, the singer is not even able to make it through to the final cadence. The tone of the next chorale strophe to the tune of the celebrated Passion chorale is, however, more conciliatory, but there is 'no question of God retreating'. It has the effect of goading the tenor (No.6) to greater truculence in a King Lear-like way, daring the elements to rage and misfortune to 'engulf me'. Bach uses the bravura gestures of the high French style – pounding dotted rhythms, rapid violin configuration and whirling sequential *tourbillons* – to depict the surging of the flood and to underline the tenor's 'sweep down!' ('wallt!'). It has something of the intensity and energetic protest of Peter's aria of remorse 'Ach, mein Sinn' from the *St John Passion*, which Bach would present to his Leipzig congregation in just a few months' time.

A much-needed sense of proportion is reached in the bass recitative (No.7), referring to the far greater affliction which the child Jesus, already a fugitive, had to face. It leads to a consoling arioso, 'Christ shall bestow the kingdom of heaven on all who suffer here with Him', and an aria for alto that is an out-and-out minuet, serving to describe the 'blessed rapture and eternal joy' of heaven. Bach is delightfully responsive to the change of metre (from trochaic to amphibrachic tetrameter) in the last couple of lines: accordingly he shifts gears and speeds up to allegro, so that his minuet now becomes a fast

*passepied* in the penitent's urgency to reach the pearly gates.

There is a very good practical reason why the choral contributions to this cantata are limited to just three straightforward four-part chorales: fatigue. The schedule of back-to-back cantata performances during Bach's first Christmas in Leipzig in 1723 was unremitting: three cantatas for the three Christmas feast-days (BWV 63, 40 and 64), plus the *Magnificat* BWV 243a with its four seasonal antiphons, the *Sanctus* BWV 238 and a massive New Year cantata the day before (BWV 190) – and still to come, just four days away, a new Epiphany cantata (BWV 65), one that opens with one of the most daring and challenging of Bach's choral movements. So, very shrewdly, he made life a lot easier for his choir on 2 January 1724, but not for his *concertisten* nor for his string players or continuo; and most of all, not for himself, in having to compose and then rehearse and direct all this exceptionally demanding music.

The same consideration, to ease the workload of his musicians, exhausted by the festive demands of Christmas and New Year, most probably lay behind Bach's decision to score BWV 58 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** as a *dialogus* for soprano and bass with simple string accompaniment. Almost certainly composed for 5 January 1727, it survives only in a revised version of 1733 or 1734 with a brand new central aria (No.3) and three oboes added to reinforce the strings in the outer movements. Perhaps by now his workload had eased, either through disenchantment or as a result of a debilitating stand-off with the Leipzig Consistory (or both).

Like BWV 153 this cantata takes the Gospel reading as the basis for a description of the beleaguered Christian: the distressed, persecuted soul (soprano) in dialogue with a guardian angel or, by implication, Jesus (bass), who acknowledges that 'es ist eine böse Zeit' ('these are bad times'). The cantata is symmetrically arranged in five movements, with two extended duets cast as chorale fantasias. Though the soprano sings the chorale melody, it is the bass, responding with consoling words in free verse, who has the tune in both duets. Yet the character of these twin C major movements is very different. Dotted rhythms and a chromatically descending lament figure in response to the anguish of the soprano's chorale typify the first movement, while an upward triadic motif for the final, concerto-like choral fantasia is redolent of Bach's sunny E major violin concerto BWV 1042. Concerto-like, too, is the elaborate violin part in the central aria, 'Ich bin vergnügt in meinem Leiden' ('I am content in my suffering'). If its purpose was a device to fix in the listener's mind a projected end to persecution and hatred in the world, then Bach's modulatory plan for this cantata could not be more explicit or detailed: first in a downward direction (No.2) starting with God's warning to Joseph in a dream (D minor), then evoking Herod's attempt to kill Jesus (C minor) and lower still (G minor) at the mention of drowning in the Flood, then back up again (F major) at the prospect of Jesus' comfort and thereafter in an upward trajectory (No.4) in the Soul's aspiration to 'behold my Eden' (F major to A minor).

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 canonic 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' and the stillness in the packed Nikolaikirche here and during the two preceding arias was palpable.

© John Eliot Gardiner 2005-2010  
From a journal written in the course of the  
Bach Cantata Pilgrimage

---

# 6

## Kantaten für den Sonntag nach Neujahr und für Epiphania

Ungeachtet der Tatsache, dass im Jahr 2000 der Neujahrstag ein Sonnabend war, ist der Wechsel der Stimmung zum ersten Sonntag des Jahres krass und wirkt fast wie ein Schock. Während die Kantaten für Neujahr festlichen Charakter tragen und voller Dankbarkeit auf das alte Jahr zurückblicken, sind die Texte für den ersten Sonntag des Jahres schmerzvoll und drängend. Was könnte sich in so kurzer Zeit ereignet haben? Werden wir beschuldigt, die guten Vorsätze zum neuen Jahr schon einen Tag später wieder gebrochen zu haben? BWV 153 **Schau, lieber**

**Gott, wie meine Feind** beginnt mit einem harmlos scheinenden vierstimmigen Choral (der ersten Strophe eines Kirchenliedes von David Denicke aus dem Jahr 1640), der jedoch nahelegt, als kollektiver Ruf, als lautes Flehen, als Tadel an Gott für seine Versäumnisse vorgetragen zu werden: ‚Schau, lieber Gott, wie meine Feind, damit ich stets muss kämpfen, so listig und so mächtig seind, dass sie mich leichtlich dämpfen! Herr, wo mich deine Gnad nicht hält, so kann der Teufel, Fleisch und Welt mich leicht in Unglück stürzen‘. Es scheint, als fehle uns im Rätsel des Kosmos ein wesentliches Stück, und in der Tat verweist das Tagesevangelium auf den Kindermord durch Herodes und die Flucht nach Ägypten und liefert auf einer allgemeineren Ebene das Stichwort für diesen Aufschrei gegen Verfolgung und Leid.

Die Strophe führt auf direktem Wege zum Alt-Rezitativ, ‚Ach, hilf doch, hilf mir Armen! Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen, und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit in kurzer Zeit den Garaus völlig machen‘, und zum Aufschrei des Tenors (Nr. 4): ‚Gott! meine Not ist dir bekannt, die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle; hilf, Helfer, hilf! Errette meine Seele!‘. Nach zwei gequälten verminderten Quarten und einer verminderten Terz im Continuo ist der Sänger nicht einmal mehr imstande, zur abschließenden Kadenz vorzudringen. Die nächste Choralstrophe schlägt zwar einen versöhnlicheren Ton an, ‚doch ohne Zweifel [wird] Gott nicht zurücke gehn‘. Sie hat den Effekt, den Tenor (Nr. 6) zu noch größerer Aufsässigkeit aufzustacheln, die Elemente in der Manier König Lear zu Sturm und Unheil herauszufordern: ‚Schlagt... über mich zusammen‘. Bach verwendet die bravourösen Gesten des hohen französischen Stils – hämmernde punktierte Rhythmen, schnelle Violinfigurationen, sequenzierende *tourbillons* – und schildert mit ihnen die wallenden, den Sänger in Bedrängnis bringenden Fluten. Dieses Aufbegehren ähnelt in seiner Intensität dem energischen Protest Petri in seiner Reuearie in der *Johannes-Passion*, die Bach seiner Leipziger Gemeinde wenige Monate später vorstellen würde.

Einen dringend erforderlichen Ausgleich liefert endlich das Bass-Rezitativ (Nr. 7), das auf die ‚viel größere Not‘ Bezug nimmt, die Jesus, schon als Kind auf der Flucht, erfahren hat. Es führt über ein tröstendes Arioso, ‚Denjenigen, die hier mit Christo leiden, will er das Himmelreich bescheiden‘, zu einer Arie für Alt, die durch

und durch Menuett ist und ‚die selige Wonne und ewigen Freuden‘ des Himmels schildert. Dem Wechsel des Metrums (vom Trochäus zum Amphibrachys) in den letzten Zeilen begegnet Bach auf faszinierende Weise – er wechselt dem Versmaß entsprechend die Gangart und beschleunigt zu einem Allegro, so dass aus seinem Menuett jetzt ein schneller Passepied wird, den Drang des reuigen Sünders schildernd, das Himmelstor zu erreichen.

Es gibt einen sehr praktischen Grund, warum die Chorsätze in dieser Kantate auf drei einfache vierstimmige Choräle beschränkt sind: Erschöpfung. Das Programm für Bachs erste Weihnacht 1723 in Leipzig sah eine Aufführung nach der anderen vor: drei Kantaten für die drei Feiertage (BWV 63, 40 und 64), dazu das *Magnificat* BWV 243a mit vier der Jahreszeit entsprechenden Antiphonen, das *Sanctus* BWV 238 und eine gewaltige Neujahrskantate am Tag zuvor (BWV 190) – dann, nur vier Tage später, die noch ausstehende Kantate zu Epiphanias (BWV 65), die mit einem der kühnsten und schwierigsten Chorsätze Bachs beginnt. Daher machte er, sehr schlau, an jenem 2. Januar 1724 seinem Chor das Leben ein wenig leichter, jedoch nicht seinen ‚Concertisten‘ und seinen Streichern und Continuospielern, am allerwenigsten jedoch sich selbst, da er all diese ungewöhnlich anspruchsvolle Musik komponieren, einstudieren und dirigieren musste.

Die gleiche Überlegung, seinen Musikern, die von den Anforderungen der Feiertage erschöpft waren, weniger Arbeit aufzubürden, lag vermutlich auch Bachs Entschluss zugrunde, BWV 58 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** als

einen ‚Dialogus‘ für Sopran und Bass mit einfacher Streicherbegleitung anzulegen. Das Werk, sehr wahrscheinlich für den 5. Januar 1727 komponiert, ist nur in einer revidierten Fassung von 1733 oder 1734 überliefert, die in der Mitte eine völlig neue Arie (Nr. 3) und in den Ecksätzen zusätzlich drei Oboen zur Verstärkung der Streicher enthält. Vielleicht hatte er inzwischen sein Arbeitspensum reduziert, entweder aus Verdrossenheit oder als Ergebnis der Kontroverse mit dem Leipziger Konsortium, die an seinen Kräften zehrte (oder beides). Wie BWV 153 legt auch diese Kantate die Lesung aus dem Evangelium der Schilderung des in Bedrängnis geratenen Christen zugrunde: die bekümmerte, verfolgte Seele (Sopran) im Dialog mit einem Schutzengel und damit indirekt auch Jesus (Bass), der einräumt: ‚Es ist eine böse Zeit‘. Die Kantate besteht aus fünf Sätzen, die symmetrisch angelegt sind, davon zwei ausgedehnte Duette als Choralfantasien. Obwohl der Sopran die Choralmelodie anstimmt, ist es der Bass, der in beiden Duetten die Melodie führt und mit tröstenden Worten in freier Dichtung antwortet. Der Charakter dieser Zwillingssätze in C-dur ist allerdings sehr unterschiedlich. Punktierte Rhythmen und eine chromatisch absteigende klagende Figur als Reaktion auf den Schmerz im Choral des Soprans kennzeichnen den ersten Satz, während das aufwärts strebende Dreiklangmotiv in der abschließenden konzertartigen Choralfantasie deutlich an Bachs sonniges Violinkonzert in E-dur BWV 1042 erinnert. Konzerthaft ist auch der ausgefeilte Violinpart in der mittleren Arie: ‚Ich bin vergnügt in meinem Leiden‘. Wenn Bach hier die Absicht

hatte, im Ohr des Hörers den Eindruck zu festigen, Verfolgung und Hass auf der Welt würden nun bald enden, so hätte sein modulatorischer Plan für diese Kantate nicht deutlicher oder detaillierter ausfallen können: zunächst abwärts gerichtet (Nr. 2) mit Gottes Warnung an Joseph in einem Traum (d-moll), dann die Erinnerung an Herodes' Versuch, Jesus zu töten (c-moll) und noch tiefer (g-moll), ‚wenn dich die Flut des Wassers will ertrinken‘, dann wieder höher (F-dur) bei der Aussicht auf den Trost, den Jesus spenden wird, und danach in einem Höhenflug (Nr. 4), die Sehnsucht der Seele schildernd, die ihr ‚Eden möchte sehen‘ (von F-dur nach a-moll).

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 Choralphantasie 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 Opfern, 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 Klang-

farben 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.

© John Eliot Gardiner 2005–2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

**The Bach Cantata Pilgrimage**

**Patron**

His Royal Highness,  
The Prince of Wales

**Principal Donors**

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

**Donors**

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

**Corporate Sponsors**

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

**Charitable Foundations  
and Public Funds**

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

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

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

**The Recordings**

The release of the Bach Cantata Pilgrimage recordings was made possible by financial and other support from His Royal Highness the Prince of Wales, Countess Yoko Ceschina, Mr Kevin Lavery, The Nagaunee Foundation and many others who answered our appeal.

We cannot name them all, but we are enormously grateful to them. For the help and advice in setting up Monteverdi Productions, our thanks to: Lord Burns, Richard Elliston, Neil Radford and Fiona Kinsella at Freshfields Bruckhaus Deringer, Thomas Hoerner, Chaz Jenkins, John Kennedy, Stephen Revell, and Richard Schlagman and Amanda Renshaw of Phaidon Press.

Cover: Burma,  
Shwedagon Pagoda, 2010  
© Steve McCurry/Magnum Photos  
Design: Untitled  
Photo p.8: Catherine Rimer  
Übersetzung: Gudrun Meier

Edition by Reinhold Kubik  
published by Breitkopf & Härtel  
Series executive producer:  
Isabella de Sabata

© 2005-2010  
& this compilation © 2012  
The copyright in these sound recordings is owned by Monteverdi Productions Ltd  
© 2012 Monteverdi Productions Ltd  
Level 9, 25 Cabot Square  
Canary Wharf,  
London E14 4QA

Soli Deo Gloria