

42

For the Feast of St Michael and All Angels
50 / 130 / 19 / 149

Unser lieben Frauen, Bremen

One only has to think of the *Sanctus* in the *B minor Mass* to realise that Bach took the Book of Revelation and the concept of the angelic hosts very seriously. Accordingly he believed in a cosmos charged with an invisible presence made of pure spirit, just beyond the reach of our normal faculties. As incorporeal beings, angels had their rightful place in the hierarchy of existence: humanity is ranked 'a little lower than the angels' in Psalm 8. The concept of a heavenly choir of angels was implanted in Bach as a schoolboy in Eisenach, when even the hymn books and psalters of the day gave graphic emblematic portrayal of this idea; the role of angels, he was instructed, was to praise God in song and dance, to act as messengers to human beings, to come to their aid, and to fight on

God's side in the cosmic battle against evil. Probably no composer before or since has written such a profusion of celestial music for mortals to sing and play. From the initial planning of the pilgrimage year I had marked September 29 as a red-letter day, and one to look forward to. A dazzling cluster of cantata-movements composed to honour the archangel Michael have survived from the most productive years of Bach's cantata composition, the 1720s.

Michael the archangel (the name means 'Who is like God?') is one of the few figures to appear in the Old and New Testaments, the Apocrypha and the Koran. He appears as protector of the children of Israel (Daniel 12:1), inspiring courage and strength, and was venerated both as the guardian angel of Christ's earthly kingdom and as patron saint of knights in medieval lore, and, significantly, as the being responsible for ensuring a safe passage into heaven for souls due to be presented before God (hence the Offertory prayer in the Catholic requiem mass: 'sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam' – 'may the holy standard-bearer Michael bring them into the holy light'). Since it was first established under the Roman Empire some time in the fifth century, Michaelmas (*Michaelisfest*) had become an important church feast, coinciding with one of the traditional quarter days on which rents are levied and agreed in northern Europe, the start for many of the new agricultural year, and in Leipzig, with one of its three annual trade fairs. When Lucifer, highest of the Seraphim, led a mutiny against God, he became transmogrified into the Devil, appearing either as a serpent or a ten-headed dragon; Michael, at the head of God's army in the great eschatological

battle against the forces of darkness, was the key figure in his rout.

And there was war in heaven: Michael and his angels fought against the dragon; and the dragon fought and his angels, and prevailed not; neither was their place found any more in heaven. And the great dragon was cast out, that old serpent, called the Devil, and Satan, which deceiveth the whole world: he was cast out into the earth, and his angels were cast out with him. And I heard a loud voice saying in heaven, Now is come salvation, and strength, and the kingdom of our God, and the power of his Christ: for the accuser of our brethren is cast down, which accused them before our God day and night. (Revelation 12:7-10)

In BWV 50 **Nun ist das Heil und die Kraft** Bach quotes the last of these verses from the Epistle for St Michael's day and makes it his text for one of his most impressive – actually breath-taking – works. Crammed into less than three and a quarter minutes, *Nun ist das Heil* draws on two vocal and three instrumental choirs (of trumpets, oboes and strings) to encapsulate the victory celebrations of the forces of Light. With no space for free episodes such as occur elsewhere in Bach's instrumental fugues, this is a 'permutation' fugue. It has just two consecutive expositions, each sixty-eight bars long, the first with eight permutations and an eight-bar epilogue, the second with seven permutations and a twelve-bar epilogue. The subject is given simultaneously 'direct' and in inverted form, with the counterpoint thickened by being presented in chords – one whole choir pitted against the rest. But then everything is exceptional

about this 'torso' – for it is surely not a proper cantata, but perhaps the opening or closing movement to one that is otherwise lost. This, and the fact that no autograph score has survived, is just the kind of thing to get musicologists excited. Typically they latch onto the outward features, the anomalies of its size, scoring, structure, voice-leading and so on. So, it is probably not by Bach at all (Rifkin), or it must have started out as a five-voiced original (Scheide) that was later tampered with and anonymously expanded into the eight-voiced piece we now know. Only Klaus Stein (*Bach Jahrbuch* 1999) takes the novel view that the unusual features might best be explained as products of Bach's imaginative response to the text, the words from Revelation being spoken by a 'loud voice... in Heaven' and Bach returning them from Earth in echoing assent. For who other than Bach amongst his German contemporaries could have come up with such an extreme compression of ideas, at the same time giving the impression of colossal spatial breadth and majesty?

BWV 130 **Herr Gott, dich loben alle wir**, from Bach's second Leipzig cycle, is based squarely on one of the set hymns for the day, Paul Eber's paraphrase of Melancthon's *Dicimus gratias tibi* (1539), and opens with a song of praise and gratitude to God for creating the angelic host. Using instrumental forces identical to those in BWV 50, Bach begins by presenting a tableau of the angels on parade: these are celestial military manoeuvres, some of them even danced, rather than the battle itself. That is reserved for the centrepiece of the cantata, a C major bass aria scored exceptionally for three trumpets, drums and continuo. The battle is

presented not as a past event, but as an ongoing danger from 'the ancient dragon [who] burns with envy and constantly devises new pain' intended to break up Christ's 'little flock'. Though there is brilliance aplenty in the steely glint of Michael's sword (fifty-eight consecutive semiquavers for the principal trumpet to negotiate – twice!), this is not an episode in a *Blitzkrieg*. Bach is more concerned to evoke two superpowers squaring up to one another, the one vigilant and poised to protect the 'kleine Häuflein' against assault (cue the *tremulant* throbbing of all three trumpets in linked quavers), the other wily and deceitful (one wonders whether the kettledrums and continuo are perhaps intended to be on the dragon's side?). The secure protection God offers the believer through His guardian angels is portrayed in a soothing duet for soprano and tenor with reference to past successes – Daniel in the lions' den and the three men in the fiery furnace. Gratitude for the services the angels provide is now expressed as a gavotte, with an aria for tenor and virtuosic flute symbolising perhaps the fleetness of angelic transport 'on Elijah's chariot'. Human and angelic praise are combined in the final chorale, with God's elect borne aloft by the angelic trumpets.

All Bach's music written for St Michael's day is immense in concept and sustained bravura. One senses that he was spurred on, inspired even, by the presence of a virtuosic group of trumpeters, the municipal *Stadt Pfeifer* of Leipzig under their 'Capo' Gottfried Reiche, just as Berlioz was a century or so later by the newly-available *cornets à pistons* and saxhorns. In BWV 19 **Es erhub sich ein Streit** Bach uses his brass instruments in highly contrasted ways:

at one extreme obliging the listener to experience the scale and significance of these apocalyptic encounters in the opening chorus, at the other, in the E minor tenor aria (No.5), evoking the ever-watchful protection afforded by the guardian angels wheeling around in the stratosphere. Alfred Dürr explains that when they heard the trumpet play the chorale melody of 'Herzlich lieb hab ich dich, O Herr' 'the churchgoers of Bach's day, familiar as they were with the text, could be in no doubt that the third verse of the hymn was intended: "Ah Lord, at the end of my life let Your dear angel carry my soul into Abraham's bosom"'. With unobtrusive skill Bach introduces this melody in counterpoint to the *siciliano* rhythms and the singer's tender plea 'Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!' ('Stay, ye angels, stay by me!').

Like *Nun ist das Heil*, BWV 19 opens without instrumental preamble. But here it is the 'war in heaven' itself which is described, not the victory celebration, and it is constructed as a monumental choral fugue with the singers as the main combatants. They lead the doubling instruments (strings and three oboes) into the fray with a ferocious confrontational swagger and impel the trumpets to follow in their wake. It is only when they pause for the first time in thirty-seven bars that the instruments really find their voice (in a four-bar *Nachspiel*). But that is only the 'A' section of an immense *da capo* structure. The 'B' section starts out with the advantage tilted in favour of the 'raging serpent, the infernal dragon' – another seventeen bars of 'furious vengeance' dominated by the choir. As the singers catch their breath again, the orchestra advances the story, ending with a tell-tale hemiola revealing this to be the turning-point in the

battle. Back come the choir, on their own now and in block harmony while the continuo rumbles on, to announce Michael's victory. But it doesn't end there: for the next twenty-five bars Bach shakes his kaleidoscope to give us a gleeful account of the final moments of the battle, the repulse of Satan's last attack by Michael's inner guard and a lurid portrayal of Satan's cruelty – a slow, screeching chromatic descent in the sopranos – before the whole battle is relived again from the beginning.

The fact that Picander had a hand in the text of both this cantata and the last which Bach composed for this day, BWV 149 **Man singet mit Freuden vom Sieg**, accounts for certain similarities, particularly in the inner movements. The reference to God sending 'horse and chariot' as well as providing a host of supportive angels occurs in both the soprano aria with two oboes d'amore in BWV 19 and in the alto recitative of BWV 149. Even if the soprano aria BWV 149 No.4 is no match for the ravishing tenor aria in BWV 19 with its imploring gestures, describing the watchfulness of the guardian angels, the underlying idea is basically the same. What separates *Man singet mit Freuden vom Sieg* from the other cantatas for St Michael's day is its tone of voice. For example, its opening chorus is festive rather than combative, while using the same apparatus of trumpets, drums, oboes and strings as all the others. This is as we might expect in a movement cleverly recycled by Bach from the closing chorus of his 'Hunt' cantata (BWV 208) composed in 1713, his first 'modern' cantata in that it employed both recitatives and *da capo* arias. Furthermore, the emphasis here is on the guardian angels as 'holy watchmen', which could

explain the robust bassoon obbligato added to the alto/tenor duet (No.6), as well as the opening chorus where the bassoon is required to function in dialogue with the principal trumpet, and (by implication at least) its appearance in the bass aria (No.2) to reinforce the image of that visionary 'great voice' referred to in Revelation, which now announces the Lamb 'that has defeated and banished Satan'.

Traditionally Michaelmas is a time of stocktaking as well as celebration. By performing these four cantatas both in Bremen and a couple of days later in the huge Mariendom at Neuges, a Catholic pilgrimage shrine near Düsseldorf, we were able to test the potency of Bach's music as it was transmitted to two very different audiences in two contrasted buildings in two very different atmospheres. The Neuges concert ended with 'Nun ist das Heil' to an almost pop-concert-like roar from the audience – something that poor old Bach never got from his stuffy green-grocers and disaffected clerics in Leipzig.

© John Eliot Gardiner 2006

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

Unser lieben Frauen, Bremen
Man braucht nur an das *Sanctus* in der *h-moll-Messe* zu denken, um zu erkennen, dass Bach die Offenbarung des Johannes sehr ernst genommen hat. So glaubte er an einen Kosmos, der von einer unsichtbaren Präsenz aus reinem Geist getragen werde und sich von unseren normalen Fähigkeiten nicht erfassen lasse. Als körperlose Wesen hatten Engel in der Hierarchie des Seins ihren rechtmäßigen Platz: Der Mensch rangiert in (der englischen Übersetzung von) Psalm 8 ‚ein wenig niedriger als die Engel‘, und ihr himmlischer Chor begegnete Bach, als er Schüler in Eisenach war, wo selbst die verwendeten Gesangbücher und Psalter diese Vorstellung mit bildhafter Symbolik begleiteten. Die Rolle der Engel, erfuhr er, bestand darin, Gott mit Gesang und Tanz zu loben, Botschaften zu den Menschen zu bringen, ihnen zu Hilfe zu kommen und im kosmischen Kampf gegen das Böse auf der Seite Gottes anzutreten. Wahrscheinlich hat kein Komponist vor oder seit Bach einen solchen Reichtum an himmlischer Musik zum Singen und Spielen für die Irdischen geschrieben. Bei der Planung der Pilgerreise hatte ich von Anfang an den 29. September als wichtigen Feiertag vorgemerkt – als einen Tag, auf den wir uns freuen konnten. Eine überwältigende Fülle von Kantatensätzen zu Ehren des Erzengels Michael ist aus Bachs fruchtbarsten Kantatenjahren, den 1720er Jahren, erhalten geblieben.

Der Erzengel Michael (der Name bedeutet ‚Wer ist wie Gott?‘) gehört zu den wenigen neuen Figuren, die Alten und Neuen Testament, den Apokryphen und im Koran auftauchen. Er erscheint als Beschützer der Kinder Israel (Daniel 12, 1), schenkt Mut und Kraft und wurde als Schirmherr der irdischen Herrschaft ebenso verehrt wie als Schutzengel der Ritter in der mittelalterlichen Überlieferung, beziehungsweise als das Wesen, das den Seelen, die vor Gott erscheinen müssen, einen sicheren Übergang in den Himmel garantiert (daher das Gebet im Offertorium der katholischen Requiemmesse: ‚sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam‘ – ‚sondern der Feldzeichen-träger, der heilige Michael, führe sie ins heilige Licht‘. Seit im 5. Jahrhundert im Römischen Reich dem Heiligen ein Festtag gewidmet wurde, hat sich der Michaelistag zu einem wichtigen Feiertag entwickelt und gewann, da er mit einem Quartalsende zusammenfiel, als Termin für Miet-, Pacht- und Zinszahlungen Bedeutung. In vielen Gegenden Nordeuropas galt Michaelis als Beginn eines neuen Bauernjahres – und in Leipzig fand zu diesem Zeitpunkt eine der drei jährlichen Messen statt. Als Luzifer, der Höchste der Seraphim, eine Meuterei gegen Gott anführte, wurde er in den Satan verwandelt und erschien nun entweder als Schlange oder als zehnköpfiger Drache; Michael, als Führer der himmlischen Heerscharen in der eschatologischen Schlacht gegen die Mächte der Finsternis, war die Schlüsselfigur in dieser Truppe.

Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen, und der Drache stritt und seine Engel und siegeten nicht, auch ward ihre Stätte nicht mehr funden im

Himmel. Und es ward ausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführet; und ward geworfen auf die Erden, und seine Engel wurden auch dahin geworfen. Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Himmel: Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unseres Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklaget Tag und Nacht für Gott. (Offenbarung 12, 7–10)

In BWV 50 **Nun ist das Heil und die Kraft** zitiert Bach die letzten dieser Verse aus der Epistel für den Michaelistag und nimmt sie als Textvorlage für eines seiner eindrucksvollsten – in der Tat atemberaubenden – Werke. Auf weniger als dreieinviertel Minuten konzentriert, setzt *Nun ist das Heil* zwei Vokal- und drei Instrumentalchöre (Trompeten, Oboen und Streicher) ein, um die Mächte des Lichts ihren Sieg feiern zu lassen. Diese ‚Permutationsfuge‘ lässt freien Episoden, wie sie sonst in Bachs Instrumentalfugen auftreten, keinen Raum. Sie enthält zwei aufeinander folgende Expositionen, jede achtund-sechzig Takte lang, von denen die erste acht Permutationen und einen achttaktigen Epilog aufweist, während die zweite mit ihren sieben Permutationen von einem zwöftaktigen Epilog abgeschlossen wird. Das Thema erscheint ‚direkt‘ und gleichzeitig invertiert mit einem Kontrapunkt, der durch Akkorde verdichtet ist – ein ganzer Chor wird gegen die übrigen Stimmen ausgespielt. Doch dann ist alles außergewöhnlich an diesem ‚Torso‘ – denn sicherlich war das keine richtige Kantate, sondern vielleicht der Anfangs- oder Schlusssatz

eines verloren gegangenen Werkes. Dies und der Umstand, dass das Autograph fehlt, sind genau die Dinge, die Musikwissenschaftler in Aufregung versetzen. Typischerweise wenden sie sich in solchen Fällen eilig den äußeren Merkmalen zu, den Besonderheiten im Hinblick auf Umfang, Besetzung, formale Anlage, Stimmführung und so weiter. So soll die Kantate überhaupt nicht von Bach sein, vermutet Rifkin, oder das Original habe fünfstimmig begonnen (Scheide), wurde später verunstaltet und anonym zu dem achtstimmigen Stück erweitert, das wir heute kennen. Nur Klaus Stein (*Bach-Jahrbuch* 1999) vertritt die neue Ansicht, die ungewöhnlichen Charakterzüge ließen sich am besten als Bachs einfallsreiche Antwort auf den Text erklären: Der Vers aus der Offenbarung werde von einer ‚großen Stimme... im Himmel‘ gesprochen, und Bach schicke sie zum Zeichen seiner Zustimmung als Echo zurück. Denn wer sonst als Bach unter seinen deutschen Zeitgenossen hätte eine dergleichen extreme Verdichtung der Gedanken ersinnen und gleichzeitig den Eindruck einer gewaltigen Breite und Majestät des Raums erwecken können?

BWV 130 **Herr Gott, dich loben alle wir**, aus Bachs zweitem Leipziger Zyklus, basiert direkt auf einem der für den Tag vorgesehenen Choräle, Paul Ebers Paraphrase von Melancthons *Dicimus gratias tibi* (1539), und beginnt mit einem Lied, das Gott lobt und dafür dankt, dass er die himmlischen Heerscharen geschaffen hat. Bach verwendet die gleiche instrumentale Besetzung wie in BWV 50 und eröffnet die Kantate mit einem Tableau der aufmarschierenden Engel – es sind im Himmel stattfindende militärische Manöver, von denen einige sogar getanzt werden,

keine Schlacht im eigentlichen Sinne. Diese ist dem Kernstück der Kantate vorbehalten, einer Bassarie in C-dur, die ausnahmsweise mit drei Trompeten, Trommeln und Continuo besetzt ist. Die Schlacht wird nicht als vergangenes Ereignis dargestellt, sondern als fortdauernde Gefahr von Seiten des ‚alten Drachen‘, denn dieser ‚brennt vor Neid / und dichtet stets auf neues Leid, / dass er das kleine Häuflein trenne‘. Obwohl der stählerne Glanz von Michaels Schwert oft genug aufblitzt (achtundfünfzig aufeinander folgende Sechzehntel, die von der ersten Trompete zu bewältigen sind – zweimal!), ist das keine Episode in einem Blitzkrieg. Bach ist mehr daran gelegen, zwei Supermächte aufzubauen, die einander direkt gegenüber stehen, die eine wachsam und abwehrbereit, um das ‚kleine Häuflein‘ gegen den Ansturm zu schützen (als Signal das tremulierende Dröhnen aller drei Trompeten in gebundenen Achteln), die andere gewieft und hinterlistig (man fragt sich, ob Pauken und Continuo nicht vielleicht auf der Seite des Drachens kämpfen sollten). Der sichere Schutz, den Gott durch seine Engel gewährt, wird in einem beschwichtigenden Duett für Sopran und Tenor geschildert, das auf frühere Erfolge verweist – Daniel in der Löwengrube und die drei Männer im Feuerofen. Die Dankbarkeit für den Beistand, den die Engel gewähren, kommt nun als Gavotte zum Ausdruck, in einer Arie für Tenor und virtuose Flöte, die vielleicht die Geschwindigkeit symbolisiert, mit der die Engel die Beförderung ‚auf Elias Wagen‘ bewerkstelligen. Den Dank der Menschen ‚wie auch der lieben Engel Schar‘ schildert der abschließende Choral, während Gottes Auserwählte von den himmlischen Trompeten empor getragen werden.

Die gesamte Musik, die Bach für den Michaelistag geschrieben hat, ist in ihrer Anlage und unvermindernten Bravour gewaltig. Man spürt, dass er durch die Gegenwart einer virtuos Gruppe von Trompetern, den Leipziger Stadtpfeifern unter ihrem ‚Capo‘ Gottfried Reiche, angespornt, wenn nicht gar inspiriert wurde, so wie Berlioz ungefähr ein Jahrhundert später durch die neuerdings erhältlichen *cornets à pistons* und Saxhörner. In BWV 19 **Es erhob sich ein Streit** verwendet Bach seine Blechblasinstrumente auf eine sehr gegensätzliche Weise: Einerseits zwingt er den Hörer, das Ausmaß und die Bedeutung dieser apokalyptischen Begegnungen im Eingangschor zu erleben, andererseits erinnert er, in der Tenorarie in e-moll (Nr. 5), an die stets wache, in der Atmosphäre wirbelnde Aufmerksamkeit der Schutzengel. Wenn die Kirchgänger zu Bachs Zeiten, so erklärte Alfred Dürr, die Choralmelodie von ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘ von der Trompete spielen hörten, konnte kein Zweifel bestehen, dass der dritte Vers des Liedes gemeint war, so vertraut waren sie mit dem Text: ‚Ach, Herr, lass dein‘ lieb‘ Engelein / am letzten End‘ die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen!‘. Unaufdringlich und geschickt führt Bach diese Melodie im Kontrapunkt zum Rhythmus eines Sicaliano und zu dem behutsam vorgetragenen Appell des Sängers ein: ‚Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!‘.

In gleicher Weise wie *Nun ist das Heil* beginnt auch BWV 19 ohne instrumentales Vorspiel. Aber hier wird der ‚Krieg im Himmel‘ direkt beschrieben, nicht die Feier des Sieges, und er ist als eine gewaltige Choralfuge gebaut, bei der die Sänger die wichtigsten Streitkräfte abgeben. Sie führen die Instrumente, von

den sie verdoppelt werden (Streicher und drei Oboen), mit wildem Gehabe dem Getümmel entgegen und nötigen die Trompeten, ihnen auf den Fersen zu folgen. Erst wenn die Instrumente in siebenunddreißig Takten zum ersten Mal innehalten, finden sie wirklich ihre eigene Stimme (in einem viertaktigen Nachspiel). Doch das ist nur der ‚A‘-Teil einer riesigen Da capo-Form. Der ‚B‘-Teil setzt mit einem Vorteil für die ‚rasende Schlange, den höllischen Drachen‘ ein – weitere siebzehn Takte ‚wütender Rache‘, die vom Chor beherrscht wird. Sobald die Sänger wieder Atem schöpfen können, führt das Orchester die Geschichte weiter und endet mit einer Hemiole, die auf den Wendepunkt des Kampfes hindeutet. Der Chor kehrt wieder, jetzt allein und in harmonischen Blöcken, während die Continuo Begleitung vorwärtsdonnert, um Michaels Sieg anzukündigen. Aber die Schlacht endet hier nicht: Während der nächsten fünfundzwanzig Takte schüttelt Bach sein Kaleidoskop, um uns schadenfroh von den allerletzten Augenblicken zu berichten, wenn Satans Attacke von der Schar, die Michael umringt, abgewehrt und Satans Grausamkeit auf gespenstische Weise offenbar wird – ein langsam absteigendes Kreischen in den Sopranstimmen –, bevor der ganze Kampf von vorn beginnt.

Dass ein Teil des Textes zu dieser Kantate und der letzten, die Bach für diesen Tage komponiert hat, BWV 149 **Man singet mit Freuden vom Sieg**, von Picander stammt, erklärt gewisse Ähnlichkeiten, vor allem in den Binnensätzen. Der Hinweis, dass Gott ‚Ross und Wagen‘ schickt und eine Schar helfender Engel bereitstellt, ist in der Sopranarie mit zwei Oboen d’amore in BWV 19 ebenso vorhanden wie im

Altrezitativ von BWV 149. Auch wenn die Sopranarie von BWV 149 Nr. 4 nicht die hinreißende Schönheit der Tenorarie in BWV 19 mit ihren flehenden, die achtsame Aufmerksamkeit der Schutzengel schildernden Gesten aufweist, liegt ihr doch die gleiche Idee zugrunde. *Was Man singet mit Freuden vom Sieg* von den anderen Kantaten für Michaelis unterscheidet, ist der Ton der Stimme. Der Anfangschor ist zum Beispiel eher festlich als kämpferisch, während der gleiche Apparat an Trompeten, Trommeln, Oboen und Streichern wie sonst benutzt wird. Das ist so, wie wir uns vorstellen können, bei einem Satz, bei dem sich Bach auf geschickte Weise des Materials aus dem Abschlusschor der 1713 komponierten Jagdkantate (BWV 208) bedient, seiner insofern ersten ‚modernen‘ Kantate, als sie neben Rezitativen auch Da capo-Arien enthält. Außerdem wird hier die Funktion der Schutzengel als ‚heilige Wächter‘ betont, und das könnte sowohl das kernige Obligato für Fagott, das zu dem Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 6) hinzugefügt wurde, als auch den einleitenden Chor erklären, wo das Fagott benötigt wird, um mit der ersten Trompete den Dialog aufzunehmen, und schließlich (zumindest implizit) das Auftauchen dieses Instrumentes in der Bassarie (Nr. 2), wo das Bild der visionären ‚großen Stimme‘ bekräftigt wird, von der die Offenbarung berichtet und die jetzt das Lamm ankündigt, ‚das bezwungen und den Satanas verjagt‘.

Traditionell ist Michaelis eine Zeit der Inventur und des Feierns. Durch die Aufführung dieser vier Kantaten in Bremen und ein paar Tage später in dem riesigen Mariendom in Neviges, einem katholischen Pilgerort nahe Düsseldorf, konnten wir das Potenzial

von Bachs Musik erkunden, da sie zwei verschiedenen Auditorien in zwei einander gegensätzlichen Gebäuden in unterschiedlicher Atmosphäre vorgestellt wurde. Das Konzert in Neuviges beendete ‚Nun ist das Heil‘ mit einem tosenden Beifall des Publikums, fast wie in einem Popkonzert – etwas, was der arme alte Bach von seinen sauerländischen Gemüsehändlern und der ihm gram gewordenen Geistlichkeit in Leipzig nie bekam.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Feast of St Michael and All Angels

CD 42

Epistle Revelation 12:7-12

Gospel Matthew 18:1-11

BWV 50

Nun ist das Heil und die Kraft

1 1. Coro

Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott.

Text: after Revelation 12:10

BWV 130

Herr Gott, dich loben alle wir (1724)

2 1. Coro (Choral)

Herr Gott, dich loben alle wir und sollen billig danken dir für dein Geschöpf der Engel schon, die um dich schweb'n um deinen Thron.

3 2. Recitativo: Alt

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt, wie Gott sich zu uns Menschen neigt, der solche Helden, solche Waffen vor uns geschaffen.

BWV 50

Now is come salvation and strength

1. Chorus

Now is come salvation and strength, and the kingdom of our God, and the power of His Christ: for the accuser of our brethren is cast down, which accused them before our God day and night.

BWV 130

Lord God, we all praise Thee

1. Chorus (Chorale)

Lord God, we all praise Thee, and should justly thank Thee for creating the angelic host that hovers around Thee and Thy throne.

2. Recitative

Their radiance and high wisdom show how God inclines Himself to man and fashioned for us such heroes and weapons.

Sie ruhen ihm zu Ehren nicht; ihr ganzer Fleiß ist nur dahin gerichtet, dass sie, Herr Christe, um dich sein und um dein armes Häuflein: Wie nötig ist doch diese Wacht bei Satans Grimm und Macht!

4 3. Aria: Bass

Der alte Drache brennt vor Neid und dichtet stets auf neues Leid, dass er das kleine Häuflein trennet.
Er tilgte gern, was Gottes ist, bald braucht er List, weil er nicht Rast noch Ruhe kennet.

5 4. Recitativo (Duetto): Sopran, Tenor

Wohl aber uns, dass Tag und Nacht die Schar der Engel wacht, des Satans Anschlag zu zerstören! Ein Daniel, so unter Löwen sitzt, erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt. Wenn dort die Glut in Babels Ofen keinen Schaden tut, so lassen Gläubige ein Danklied hören, so stellt sich in Gefahr noch itzt der Engel Hülfe dar.

6 5. Aria: Tenor

Lass, o Fürst der Cherubinen, dieser Helden hohe Schar immerdar deine Gläubigen bedienen, dass sie auf Elias Wagen sie zu dir gen Himmel tragen.

They do not cease to praise Him; they strive for one thing alone: that they, Lord Jesus, might ever surround Thee and Thy poor flock; how necessary is this vigil, in the face of Satan's rage and might!

3. Aria

The ancient dragon burns with envy and constantly devises new pain to break up that little flock.
He would gladly destroy all that is God's, and will soon resort to cunning, for he knows neither rest nor respite.

4. Recitative (Duet)

It is well for us that, day and night, the angelic host keeps watch to demolish Satan's onslaught! A Daniel, sitting amongst the lions, learns how the angel's hand protects him. When Babel's fiery furnace causes no injury, the faithful sing a hymn of praise; thus even in danger the angels' help is still at hand.

5. Aria

Grant, O Prince of the Cherubim, that this high host of heroes may evermore tend Thy believers; grant that the angels on Elijah's chariot may bear them up to Thee in Heaven.

7 6. Choral

Darum wir billig loben dich
und danken dir, Gott, ewiglich,
wie auch der lieben Engel Schar
dich preiset heut und immerdar.

Und bitten dich, wollst allezeit
dieselben heißen sein bereit,
zu schützen deine kleine Herd,
so hält dein göttlich's Wort in Wert.

Text: Paul Eber (1, 6); anon. (2-5)

BWV 19

Es erhob sich ein Streit (1726)

8 1. Coro

Es erhob sich ein Streit.

Die rasende Schlange, der höllische Drache
stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael bezwingt,
und die Schar, die ihn umringt,
stürzt des Satans Grausamkeit.

9 2. Recitativo: Bass

Gottlob! der Drache liegt.
Der unerschaffne Michael
und seiner Engel Heer
hat ihn besiegt.
Dort liegt er in der Finsternis
mit Ketten angebunden,
und seine Stätte wird nicht mehr
im Himmelreich gefunden.

6. Chorale

Therefore we justly praise Thee
and thank Thee, O God, eternally,
just as Thy dear angelic host
praises Thee now and evermore.

And we beseech Thee to bid
them always be prepared
to protect Thy small flock,
in fulfilment of Thy Word.

BWV 19

There arose a war

1. Chorus

There arose a war.

The raging serpent, the infernal dragon
storms against heaven with furious vengeance.
But Saint Michael is victorious,
and the throng that crowds around him
topples Satan's cruel might.

2. Recitative

Praise God! The dragon is laid low.
The uncreated Michael
and his angelic host
have conquered him.
There he lies in the darkness,
fettered with chains,
and he shall no longer dwell
in heaven's realm.

Wir stehen sicher und gewiss,
und wenn uns gleich sein Brüllen schrecket,
so wird doch unser Leib und Seel
mit Engeln zugedecket.

10 3. Aria: Sopran

Gott schickt uns Mahanaim zu;
wir stehen oder gehen,
so können wir in sich'rer Ruh
vor unsern Feinden stehen.
Es lagert sich, so nah als fern,
um uns der Engel unsers Herrn
mit Feuer, Ross und Wagen.

11 4. Recitativo: Tenor

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder.
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
dass er ihn nicht zu niedrig schätzet
und ihm die Himmelskinder,
der Seraphinen Heer,
zu seiner Wacht und Gegenwehr,
zu seinem Schutze setzet.

12 5. Aria con Choral: Tenor

Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!
Führt mich auf beiden Seiten,
dass mein Fuß nicht möge gleiten!
Aber lernt mich auch allhier
euer großes Heilig singen
und dem Höchsten Dank zu bringen!

We stand confident and sure,
and though his roaring frightens us,
our body and our soul
are guarded by angels.

3. Aria

God sends us to Mahanaim;
whether we wait or depart,
we can in sure repose
withstand our enemies.
All around us, near and far,
hovers the angel of the Lord
with fire, horse and chariot.

4. Recitative

What is vile man, that child of earth?
A worm, a wretched sinner.
See, how even the Lord comes to love him so,
that He does not esteem him too basely,
and sends him heaven's children,
the host of Seraphim,
to watch over and defend
and protect him.

5. Aria with instrumental chorale

Stay, ye angels, stay by me!
Lead me on either side,
that my foot may never stumble!
But instruct me here as well
to sing your mighty 'Holy'
and offer thanks to the Highest!

13 6. Recitativo: Sopran

Lasst uns das Angesicht
der frommen Engel lieben
und sie mit unsern Sünden nicht
vertreiben oder auch betrüben.
So sein sie, wenn der Herr gebeut,
der Welt Valet zu sagen,
zu unsrer Seligkeit
auch unser Himmelswagen.

14 7. Choral

Lass dein' Engel mit mir fahren
auf Elias Wagen rot
und mein' Seele wohl bewahren,
wie Laz'rum nach seinem Tod.
Lass sie ruhn in deinem Schoß,
erfüll sie mit Freud und Trost,
bis der Leib kommt aus der Erde
und mit ihr vereinigt werde.

Text: Picander (1-6); anon. (7)

6. Recitative

Let us love the countenance
of righteous angels,
and with our sins
not banish or even sadden them,
that they may be, when the Lord
commands us to bid the world farewell,
to our great delight,
our chariots to heaven.

7. Chorale

Let Thine angel travel with me
on Elijah's fiery chariot
and protect well my soul,
like Lazarus's, when he died.
Let my soul rest within Thy lap,
make it brim with comfort and joy,
till the body rises from earth
to be united with it.

BWV 149**Man singet mit Freuden vom Sieg (1728/1729)****15 1. Coro**

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der
Gerechten: Die Rechte des Herrn behält den Sieg,
die Rechte des Herrn ist erhöht, die Rechte des
Herrn behält den Sieg!

16 2. Aria: Bass

Kraft und Stärke sei gesungen
Gott, dem Lamme, das bezwungen
und den Satanas verjagt,
der uns Tag und Nacht verklagt.
Ehr und Sieg ist auf die Frommen
durch des Lammes Blut gekommen.

17 3. Recitativo: Alt

Ich fürchte mich
vor tausend Feinden nicht,
denn Gottes Engel lagern sich
um meine Seiten her;
wenn alles fällt, wenn alles bricht,
so bin ich doch in Ruhe.
Wie wär es möglich zu verzagen?
Gott schickt mir ferner Ross und Wagen
und ganze Herden Engel zu.

18 4. Aria: Sopran

Gottes Engel weichen nie,
sie sind bei mir allerenden.
Wenn ich schlafe, wachen sie,
wenn ich gehe,
wenn ich stehe,
tragen sie mich auf den Händen.

BWV 149**The voice of rejoicing and salvation****1. Chorus**

The voice of rejoicing and salvation is in the
tabernacles of the righteous: the right hand of the
Lord doeth valiantly. The right hand of the Lord is
exalted: the right hand of the Lord doeth valiantly!

2. Aria

Might and power be sung
to God, the lamb, that has defeated
and banished Satan,
who accused us day and night.
Honour and victory have come to the devout
through the blood of the lamb.

3. Recitative

I have no fear
of a thousand foes,
for the angels of God are encamped
all around me;
though all should fall, though all collapse,
I shall still be peaceful.
How could I ever despair?
God sends me also horse and chariot
and whole multitudes of angels.

4. Aria

The angels of God never retreat,
they are present all around me.
When I sleep, they keep watch,
when I go,
when I rise,
they bear me in their arms.

19 5. Recitativo: Tenor

Ich danke dir,
mein lieber Gott, dafür;
dabei verleihe mir,
dass ich mein sündlich Tun bereue,
dass sich mein Engel drüber freue,
damit er mich an meinem Sterbetage
in deinen Schoß zum Himmel trage.

20 6. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Seid wachsam, ihr heiligen Wächter,
die Nacht ist schier dahin.
Ich sehne mich und ruhe nicht,
bis ich vor dem Angesicht
meines lieben Vaters bin.

21 7. Choral

Ach Herr, lass dein lieb Engelein
am letzten End die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen,
den Leib in sei'm Schlafkämmerlein
gar sanft ohn ein'ge Qual und Pein
ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
dass meine Augen sehen dich
in aller Freud, o Gottes Sohn,
mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,
ich will dich preisen ewiglich!

*Text: Psalm 118:15-16 (1); Martin Schalling (7);
Picander (2-6)*

5. Recitative

I give Thee thanks,
my dear God, for this;
and grant that I
may repent my sins,
that my angel may rejoice at this,
and bear me when I die
to Thy heavenly bosom.

6. Aria (Duet)

Be wakeful, you holy watchmen,
the night is nearly spent.
I yearn and shall not rest
till I stand before the countenance
of my loving father.

7. Chorale

Ah Lord, let Thy dear angel
bear this soul of mine, when I die,
into Abraham's lap,
and let my body sleep in its resting-place
most gently, free of torment and pain,
until the Day of Judgement!
And then awaken me from death,
that my eyes may behold Thee
in sheer joy, O Son of God,
my Saviour and my throne of grace!
Lord Jesus Christ, hear me, O hear me,
I will praise Thee eternally!

*English translations by Richard Stokes
from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
Scarecrow Press, reproduced by permission.*

James Gilchrist *tenor*

'It's six years since the pilgrimage. I still feel a special connection with that time, and the recordings, as they come out, bring back often unexpected memories. I felt at the time ambivalent towards recordings being made, thinking that the whole point of the pilgrimage was very much in the living performance and the physical, musical and spiritual journey as it happened. But I am so struck by the immediate recollections and sense of the present in the discs, that I am very glad now.

Bremen is a town that I know. My mother's family (she emigrated to England shortly after the war) all settled nearby, having moved from the East. So I visited quite often as a child, and feel it's a bit of Germany that I have a connection with. Our performance in Bremen included BWV 19, with the aria 'Bleibt, ihr Engel'. I felt allowed – encouraged – truly to soar. This huge cry for the divine to stay with us on earth (rather than wish to hasten our departure to the hereafter) strikes me as both unusual and passionately heartfelt. I hope it comes across like that.

The friendships made six years ago still have a sense of having been forged out of something truly unusual, that none of us will be able to recapture – that changed us. I am very lucky to have been involved.'