

50

For the Twenty-second Sunday after Trinity
55 / 89 / 115 / 60

All Saints, Tooting

Bach's three cantatas for the Twenty-second Sunday after Trinity – BWV 89, 115 and 55 – all take their lead from the parable of the unjust steward as recounted in the Gospel of the day (Matthew 18:23-35). The earliest of the three, BWV 89 **Was soll ich aus dir machen, Ephraim?**, was first performed in Leipzig in 1723 and may possibly have been based on older material from Bach's Weimar years. God's anger – more wistful than explosive – is a major factor in the opening aria for bass, two oboes, strings and hunting horn ('Corne du Chaße'). The text here comes from Hosea 11:8, in which God's wrath is directed against Ephraim and his fellow worshippers of false gods in Israel. It is evoked in the turbulent semiquaver movement of the continuo, while above this the

plaintive cries of God's chosen targets emerge in the parallel thirds of the oboes. In effect, God is weighing up whether Israel is *worth* preserving – perhaps for now, but in the future if they re-offend? Should they be destroyed like Admah and Zeboim, the wicked cities of the plain along with Sodom and Gomorrah? The violins convey this lingering question in the way their five-note upward arpeggio ends with a drooping downward fifth, ninth or seventh. The three instrumental motifs, so central to the overall mood-painting, combine, collide and swap over, but without resolution. Meanwhile the music comes to a temporary halt at the end of each anguished question posed by the bass singer, representing God's divided mind. His tone softens with the words 'Aber mein Herz ist anders Sinnes' (literally, 'my heart is of another mind'), though Bach cleverly leaves the outcome in doubt by persisting with his orchestral mutterings.

The theme now switches to the parable of the unjust steward, with both alto recitative and aria (Nos 2 and 3) characterised by fiery trills, dramatic gestures and a relentless denunciation of the sinning creditor. It takes a soprano recitative (No.4) to remind us that we are duty bound to 'forgive them that trespass against us'. A shudder of guilt for past sins precedes a contrite turning back to Jesus in a slow arioso section. Given the seriousness of the text – a balance sheet of sins committed against the drops of Jesus' redeeming blood – the ensuing aria for soprano and oboe (6/8 in B flat) seems astonishingly secular in its gaiety and Scarlattian euphony. The concluding chorale sets the seventh stanza of Johann Heermann's Lenten hymn 'Wo soll ich fliehen hin'

in G minor, remarkable for its soprano-dominated sonority doubled by horn, both oboes and violin I.

There are stronger grounds for supposing a Weimar origin for BWV 55 **Ich armer Mensch, ich Sündenknecht**, Bach's only extant cantata for solo tenor – or at least to its three concluding movements, which might have stemmed from a lost Passion cantata. The autograph score and the original parts suggest that only the first aria and its recitative sequel were newly composed in Leipzig in 1726. For this opening tableau Bach seems to have in mind the unjust steward ('a slave to sin') summoned before his master, approaching with faltering steps and a despairing heart. Voice and instruments (an unusual coalescence of flute, oboe d'amore, paired violins and basso continuo) rarely double each other, so that six-part writing is the norm. Only Bach could carry this off so naturally, with great intensity but no gratuitous show of erudition. Four ideas alternate: a four-bar woodwind passage in sixths, expressive of utter wretchedness, a derived waving figure for the violins in thirds, a slowly climbing phrase for the flute and oboe d'amore, and an expansion of the waving figure in thirds creeping up by semitones. It is Bach with pre-echoes of Schumann. The opening vocal phrase is weighed down with deep anguish. The twin statements ('Er ist gerecht, ich ungerecht' / 'He is just, unjust am I') are purposely contrasted: if one clause moves up the other moves down and vice versa, helping us to trace the process whereby the flint-hearted creditor is transformed into a penitent.

The second aria is in D minor with an elaborate flute obbligato. It is one of Bach's striking 'Erbarme dich' / 'have mercy' pieces, and the same words recur

in the ensuing accompanied recitative with a motif similar to the one Bach was to use in the alto recitative (No.51) in the *St Matthew Passion*. When we were rehearsing I found the two keyboard players, Howard Moody and Paul Nicholson, in intense discussion over the missing figuring of the aria's bass line: should it reinforce the flattened supertonic on the second quaver beat or leave it 'open' so that the flute E flat is left to clash with and contradict the bass D on its own? What other great composer could elicit such passionate debate on the lacunae of his musical notation, I wonder? Beautiful as are the two recitatives and this second aria, it is the closing chorale-harmonisation in B flat of the sixth strophe of Johann Rist's 'Werde munter, mein Gemüte' that draws the ear. Bach's harmonisation is so perfectly appropriate for its setting that no other would have done – not even the glorious one in A major from the *St Matthew Passion* (No.40) –, while at the same time managing to assure the listener that the penitent has at last found peace.

The pick of these three cantatas, unquestionably, is BWV 115 **Mache dich, mein Geist, bereit** from Bach's second Leipzig cycle. Ten stanzas of Johann Burchard Freystein's hymn (1695) condensed into six numbers ensure that the cantata is fat-free ('no encumbrance of unnecessary or problematic matter', comments Whittaker). In the opening G major chorale fantasia the orchestra is four-part, comprising flute, oboe d'amore, unison violins and violas and basso continuo, with a cornetto notated in G added to double the detached hymn-tune given in long notes by the sopranos. The instrumental writing is subtle and needs very careful balancing, particularly as the

unison violins and violas can easily overpower the flute and d'amore. The strings lead off with an octave leap, later associated with the injunction to 'prepare yourself, my soul' presented by the three lower voices of the choir. There is a canon 4 in 2 at the seventh and fourth below between flute, oboe and the entwined violins and viola. This serves as a ritornello between the lines of the text, often broken mid-sentence, the thought carried over each of the gaps. Despite the implied warnings of the text this is an assured portrayal of the believer trusting and refusing to be blown off course by 'Satan's cunning' (conveyed by a vigorous semiquaver *bariolage* figure) or the sounding of the last trump.

Original and robust though this chorale fantasia undoubtedly is, the two da capo arias which follow are both long, immensely demanding and utterly spellbinding: one for alto, a slow *siciliano* in 3/8 in E minor with oboe d'amore and strings, the other in B minor, even slower (molto adagio), for soprano with flute and piccolo cello. In the first aria the barely pulsating quavers of repeated Es in the bass line depict the heavy sleep of the soul. Above this the oboe d'amore initially doubles the first violin then aspires to break free, weaving a rising and falling figure like the involuntary stretching motions of a dreamer. The singer seems to stand both for the slumbering soul and the admonishing observer, a poignant overlapping of roles which makes the command to 'rouse yourself' all the more effortful as it is sung as though from a deep sleep. This injunction spurs the basso continuo to leap up an octave five times 'as if the slothful one were being forcibly shaken' (Whittaker). After 109 bars the music shifts

to allegro for twenty-two bars of spirited warnings of the price to be paid for lack of vigilance – this is nothing less than the prospect of everlasting oblivion, conveyed now back in adagio in tortuous and sombre harmonies, the alto climbing to a high D over a 7/5 chord on E sharp. The pathos, somnolence and inner struggle within this superb *siciliano* is hypnotising. But did it make its mark with Bach's Sunday congregation in Leipzig: did they listen in rapt attention (as did our audience in both Bath Abbey and Eton Chapel), as though signifying a shift from passivity to participation, or did it take the brusque harangue of the bass soloist (No.3) to rouse them? 'The whole world and all its members are naught but a false brotherhood,' he declaims, 'but your own flesh and blood seek naught but flattery from them.'

Still more beautiful is the soprano aria (No.4), in which the emphasis has shifted from the necessity for watchfulness to that for prayer. It would be hard to imagine a subtler and more exquisitely diversified palette of timbres than that of soprano, flute and piccolo cello: in combination they evoke the infinite yearning of the soul for divine mercy. The continuo does little except mark the beats, leaving the trio to float free. To me the way these three combined – Joanne Lunn in rapt stillness and with an angelic purity of tone on her repeated pleas of 'Bete' and 'Bitte', Rachel Beckett's glorious yet fragile baroque flute, and David Watkin's magical piccolo cello – was one of the high points of the pilgrimage so far: three fine musicians utterly caught up in the unfolding of their task, each with the requisite technical mastery and sensitivity to one another. The listening musicians and audience were visibly captivated. After this the

final chorale seemed all the more effective on account of its dignified simplicity and the injunction perpetually to 'watch, beseech, pray, for fear, distress and danger draw ever nearer.'

With Easter occurring so late in 2000 we had a bit of a backlog of cantatas written for the end of the Trinity season, and here was an opportunity to include BWV 60 **O Ewigkeit, du Donnerwort**, composed in 1723 for the Twenty-fourth Sunday after Trinity. Bach labels it a 'dialogue between Fear and Hope', a title which reflects its unusual concentration on just two solo voices (an alto and a tenor) exemplifying the divided soul, the one wracked by fear of death and shaken by the terrifying sound of eternity's 'word of thunder', the other sustained by simple trust in God's mercy – 'the Saviour's hand will protect me'. Such a rigid theological dichotomy couched in such bald allegorical terms may at first glance fail to strike a chord with many listeners. Nowadays this tension might be expressed more conventionally as one between the breezy truisms of the natural optimist, and the pessimist attempting to fend off the chilly realities of life's disappointments by growing an extra layer of protective skin. Bach almost hints at such a more contemporary, nuanced interpretation. As so often in the cantatas the signs of what we might call 'progressiveness' show up in the complexity of his thought and a willingness (perhaps even a need) to combine the old with the new.

The opening chorale fantasia is arresting. The written-out semiquaver tremolo figures in the upper strings, plainly linked to the personification of Fear, seem to pick up where Monteverdi's *stile concitato* (agitated style) leaves off, and simultaneously to

look forward to Beethoven (the jittery reiterations in the lower strings of the figure we associate with the opening of the Fifth Symphony). Imposing, too, is the extra shimmer the horn brings to the alto's delivery of the chorale melody. These two elements combine to create an atmosphere of intense fear at the outset. By contrast, and more *hope*-ful, is the cascading figuration introduced in canonic imitation by the two oboes d'amore. The tenor soloist responds with Jacob's deathbed oration: 'Lord, I wait for Thy salvation'. But this 'gripping dramatisation of existential angst' (as Stephen A. Crist puts it) leads nowhere: Hope alone cannot overcome Fear; only faith in Christ can lead man to salvation.

The two solo instruments in the duet (No.3) have clearly differentiated roles: Hope's ally, the violin, attempts through its gentle arabesques to soften the edges of the oboe d'amore locked in *fear*-ful rhythmic liaison with the continuo. Dürr points out that the alto and tenor parts, which at first glance seem thematically at opposite poles, are in fact related through variation. This is symptomatic of the way Bach engineers that the forward motion of the cantata and the intense interaction between Fear and Hope are entwined. There are no verbal da capos; Hope always has the last word, and manages to resolve Fear's chromatic instability with soothing diatonic harmonies. The duet ends with synchronised parallel motion, Fear's scalar descent in the oboe dismissed as it were by the violin's upward gesture, like the wafting of a silk scarf.

In the penultimate recitative/arioso (No.4), Fear trudges on alone, death having almost dragged Hope into the depths ('reißet fast die Hoffnung ganz zu

Boden'). A bass soloist now enters for the first time in the cantata as the *Vox Christi*, with the consoling words from Revelation 14:13, 'Selig sind die Toten' ('Blessed are the dead'). In the course of this new dialogue, extending to fifty-two bars, one can trace the way Bach mirrors the painful process by which the quaking soul is finally soothed (or converted) thanks to the quiet insistence of the bass's mysterious interventions. Initially both of Fear's utterances lead to an upward shift from one minor key to another: E minor to F sharp minor, then, still more intensely, F sharp minor climbing to G sharp minor (rare in Bach), symbolising extreme fear of hell and eternal damnation. Yet with each response of the *Vox Christi*, introducing the consolations of faith, there is a satisfying completion of the initial idea in the form of a move to the major key (D major in the first shift, E major in the second). Now comes a change of direction: resuming in E major, Fear moves from anticipation of everlasting damnation to the terrors of death itself (dominant of E minor). Re-entering for the last time the bass proclaims the full text from Revelation, culminating with the words 'von nun an' ('from henceforth'). Fear is able at last to grasp the implications of this momentous message. Hope is beckoned and restored and the soul can glance into eternity with 'confidence and peace' and even gain a foretaste of that life in the here-and-now through the agency of the Holy Spirit.

Expectations are set for a positive ending to the cantata's 'arduous path to the final combat and struggle', referred to at the outset by Fear. It duly comes in an upward shift of tonality, a fifth higher than it began, in the closing movement, but not before a

rare old tussle and an almost Schoenbergian interlocking of the two chorales on which the cantata is based: Rist's 'O Ewigkeit' (1642) and Franz Joachim Burmeister's 'Es ist genug' (1662). The last four tones of the first phrase of the first chorale are reused in a distorted form as the first four tones of the second, with the final D now changed into a D sharp. This was anticipated in the opening phrase of Fear's first recitative, 'O schwerer Gang', the additional sharps ('Kreuz' in German) a punning device to mark the way of the cross. Eric Chafe devotes twelve pages to discussing the twenty bars of the final chorale, 'Es ist genug', analysing its tonal and modal aspects, its daring and mysterious harmonies. Bach retains the opening sequence of three whole tones (A-B-C sharp-D sharp) that form the forbidden tritone known as 'Diabolus in musica', and amplifies their qualities in ways that Vopelius and even Telemann modify or skirt around. Alban Berg was also fascinated by its whole-tone sequence (even though he seems to have consulted a faulty source for Bach's harmonisation) and chose this chorale setting as the principal musical symbol for his violin concerto of 1935, a milestone in the history of Bach reception. At the second of our two concerts the composer Hugh Wood pointed out to me that the second line of the 'Es ist genug' chorale resembles line three of the opening chorale 'O Ewigkeit' in retrograde, so that besides the complementary nature of the two chorale texts there is a purely musical rationale for their pairing here by Bach. This bears out Chafe's overall conclusion that 'in developing and intensifying traditional, even archaic, ways of understanding music [...] Bach carried them far into the future,

opening up questions for the analysis, interpretation, and composition of music that are very much with us and are probably timeless.'

These were two stirring, emotionally charged concerts, the first in Bath Abbey, the second in Eton College Chapel, its superb acoustics periodically wrecked by passenger jets flying out of Heathrow directly overhead. For this reason it was fortunate that we decided for the only time this year to pre-record all four cantatas the preceding Friday in All Saints, Tooting, simulating concert conditions by long 'takes'.

© John Eliot Gardiner 2010

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

All Saints, Tooting

Bachs drei Kantaten für den Zweiundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis – BWV 89, 115 und 55 – gehen alle auf das Gleichnis vom Schalksknecht oder unbarmherzigen Gläubiger zurück, wie es im Tagesevangelium (Matthäus 18, 23–35) erzählt wird. Das früheste der drei Werke, BWV 89 **Was soll ich aus dir machen, Ephraim?**, wurde 1723 in Leipzig uraufgeführt und basierte möglicherweise auf älterem Material aus Bachs Weimarer Jahren. Gottes Zorn – eher wehmütig als aufbrausend – ist ein wesentlicher Faktor in der Anfangsarie für Bass, zwei Oboen, Streicher und Jagdhorn (*Corne du Chaße*). Der Text hier stammt aus Hosea 11, 8, wo sich Gottes Zorn gegen Ephraim richtet, der mit seinen Stammesgenossen in Israel Götzen anbetet. Er findet Ausdruck in der ungestümen Sechzehntelbewegung der ContinuoBegleitung, aus der in parallelen Terzen der Oboen die Klagerufe der Menschen aufsteigen, die von Gottes Grimm betroffen sind. Praktisch wägt Gott also ab, ob Israel es *wert* sei, verschont zu werden – vielleicht jetzt, doch wie soll er in Zukunft verfahren, wenn diese Leute wieder Ärger erregen? Sollten sie vernichtet werden wie Adama und Zeboim, die sündhaften Städte in der Jordanebene neben Sodom und Gomorra? Die Violinen deuten diese unterschwellige Frage in der Weise an, wie ihr fünfnotiges aufwärts gerichtetes Arpeggio mit einer erschlaffenden Quinte, None oder Septime endet. Die drei instrumentalen

Motive, die für die Schilderung der Grundstimmung von so entscheidender Bedeutung sind, finden zusammen, prallen aufeinander oder wechseln einander ab, ohne dass eine Lösung erfolgte. Am Ende jeder beklommenen Frage, die der Bassist als Sprachrohr der Unschlüssigkeit Gottes stellt, hält die Musik einen Augenblick inne. Bei den Worten ‚Aber mein Herz ist anders Sinnes‘ wird der Ton sanfter, allerdings lässt Bach das Ergebnis geschickt offen, indem er unbeirrt mit dem Gemurmel im Orchester fortfährt.

Das Thema wendet sich nun dem Gleichnis vom Schalksknecht zu: Alt-Rezitativ und -Arie (Nr. 2 und 3) prangern mit heftigen Trillern und dramatischen Gesten die Sündhaftigkeit des unbarmherzigen Gläubigers an. Das Sopran-Rezitativ (Nr. 4) muss uns daran erinnern, dass wir die Pflicht haben, ‚denen zu vergeben, die wider uns sündigen‘. Ein schuld-bewusstes Erschauern über das ‚sündenvolle Leben‘ geht der reuevollen Rückwendung zu Jesus in einem langsamen Arioso-Abschnitt voraus. Angesichts des ernstesten Themas des Textes – die Vielzahl der begangenen Sünden werden gegen die Tropfen erlösenden Blutes aufgerechnet, die Jesus vergossen hat – wirkt die folgende Arie für Sopran und Oboe (6/8 in B-dur) in ihrer fröhlichen und gefälligen Scarlatti-Manier erstaunlich weltlich. Der abschließende Chor in g-moll, dem die siebte Strophe von Johann Heermanns Fastenchoral ‚Wo soll ich fliehen hin‘ zugrunde liegt, beeindruckt durch die Dominanz der Sopranstimmen, die vom Horn, beiden Oboen und der ersten Violine verdoppelt werden.

Gewichtigere Gründe sprechen dafür, dass BWV 55 **Ich armer Mensch, ich Sündenknecht**,

Bachs einzige noch vorhandene Kantate für Tenor solo, bereits in Weimar entstanden ist – oder wenigstens ihre drei abschließenden Sätze, die aus einer verloren gegangenen Passionskantate stammen könnten. Das Autograph der Partitur und die Originalstimmen deuten darauf hin, dass nur die erste Arie und das folgende Rezitativ 1726 in Leipzig neu komponiert wurden. Bei diesem Anfangstableau scheint Bach an den unbarmherzigen Gläubiger (‚Sündenknecht‘) gedacht zu haben, der vor seinen Herrn zitiert wird und sich ‚mit Furcht und Zittern‘ nähert. Singstimme und Instrumente (in der üblichen Verbindung von Flöte, Oboe d’amore, zwei Violinen und Basso continuo) verdoppeln einander selten, so dass ein sechsstimmiger Satz die Regel ist. Nur Bach konnte das so natürlich bringen, mit großer Intensität, doch ohne seine Gelehrsamkeit unnötig herauszustellen. Vier Gedanken wechseln einander ab: eine viertaktige Passage der Holzbläser in Sexten, als Ausdruck der Erbarmlichkeit des ‚armen Menschen‘, eine daraus abgeleitete wellenförmige Figur in Terzen für die Violinen, eine langsam ansteigende Phrase für die Flöte und die Oboe d’amore sowie eine Erweiterung der wellenförmigen Terzfigur, die in Halbtönen aufwärts kriecht. Das ist Bach, der Schumann ahnen lässt. Die einleitende vokale Phrase wird von tiefem Schmerz niedergedrückt. Die beiden Teile der zweigliedrigen Erklärung (‚Er ist gerecht, ich ungerecht‘) setzt Bach absichtsvoll gegeneinander: Bewegt sich ein Teil aufwärts, bewegt sich der andere nach unten und umgekehrt, und das hilft uns, die Entwicklung nachzuvollziehen, die den hartherzigen Gläubiger zum reuigen Büsser werden lässt.

Die zweite Arie steht in d-moll und enthält ein

kunstvoll angelegtes Flötenobligato. Sie gehört zu Bachs eindrucksvollen ‚Erbarme dich‘-Stücken, und die gleichen Worte kehren in dem folgenden begleiteten Rezitativ mit einem Motiv wieder, das Bach in ähnlicher Form in dem Alt-Rezitativ (Nr. 51) in der *Matthäus-Passion* verwenden würde. Während der Proben bemerkte ich, dass die beiden Tastenspieler Howard Moody und Paul Nicholson heftig über die fehlende Bezifferung in der Basslinie der Arie diskutierten: Sollte sie die erniedrigte Supertonika auf dem zweiten Viertelschlag verstärken oder besser ‚offen‘ lassen, so dass sich das Es der Flöte dem Bass-D allein stellen muss? Welcher andere große Komponist sonst noch könnte eine so heftige Diskussion über die Lücken in seiner musikalischen Notation auslösen, frage ich mich... So schön die zwei Rezitative und diese zweite Arie sind, es ist die abschließende Harmonisierung in B-dur der sechsten Strophe von Johann Rists Choral ‚Werde munter, mein Gemüte‘, die aufhorchen lässt. Bachs Harmonisierung passt so hervorragend zu ihrer Vertonung wie keine sonst – nicht einmal die wunderbare in A-dur in der *Matthäus-Passion* (Nr. 40) –, während dem Hörer gleichzeitig versichert wird, dass der Büsser endlich Frieden gefunden hat.

Die allerbeste dieser drei Kantaten ist fraglos BWV 115 **Mache dich, mein Geist, bereit** aus Bachs zweitem Leipziger Jahrgang. Zehn Strophen aus Johann Burchard Freystens Choral (1695), zu sechs Nummern verdichtet, sorgen dafür, dass sie keinen unnötigen Ballast enthält (‚keine Behinderung durch überflüssige oder problematische Inhalte‘, kommentiert Whittaker). In der einleitenden Choralfantasie in G-dur ist das Orchester vierstimmig und mit Flöte,

Oboe d'amore, unisono geführten Violinen und Bratschen sowie Continuo besetzt, außerdem einem in G notierten Zinken zur Verdopplung der Choralmelodie, die in langen Noten von den Sopranstimmen vorgetragen wird. Der Instrumentalsatz ist subtil und muss sehr sorgfältig ausbalanciert werden, da vor allem das Unisono der Violinen und Bratschen die Flöte und Oboe d'amore leicht in den Hintergrund drängen kann. Die Streicher übernehmen die Führung mit einem Oktavsprung, der später mit der Aufforderung der drei tieferen Stimmen des Chors ‚Mache dich, mein Geist, bereit‘ verknüpft wird. Ein vierstimmiger Kanon, mit zwei Themen in der Unterseptime und Unterquarte zwischen Flöte, Oboe und ineinander verschlungenen Violinen und Viola, dient als Ritornell zwischen den Textzeilen und bricht oft mitten im Satz ab, während der Gedanke über die Lücken weitergetragen wird. Trotz der im Text angelegten Warnungen ist das eine überzeugte Schilderung des Gläubigen, der zuversichtlich ist und sich dagegen wehrt, durch ‚Satans List‘ (ausgedrückt durch eine heftige Bariolage-Figur aus Sechzehnteln) oder das Erschallen der letzten Posaune aus der Bahn geworfen zu werden.

So originell und robust diese Choralfantasie ohne Frage ist, die beiden folgenden Dacapo-Arien sind beide lang, unglaublich anspruchsvoll und absolut faszinierend: die eine für Alt, ein langsamer Siciliano in e-moll im 3/8-Takt, mit Oboe d'amore und Streichern, die andere in h-moll, noch langsamer (molto adagio), für Sopran mit Flöte und Violoncello piccolo. In der ersten Arie schildern die in Viertelwerten wiederholten E in der Basslinie, die kaum einen Pulsschlag erkennen lassen, den tiefen Schlaf der Seele. Darüber

verdoppelt die Oboe d'amore zunächst die erste Violine, unternimmt dann Anstrengungen, sich zu befreien, indem sie eine steigende und wieder fallende Figur webt, den unwillkürlichen Streckbewegungen eines Träumenden ähnlich. Die Singstimme scheint den Standpunkt der schlummernden Seele wie auch des mahnenden Betrachters einzunehmen – eine ergreifende Überschneidung der Rollen, die den Aufruf ‚ermuntere dich doch‘ umso mühevoller macht, als er wie aus tiefem Schlaf gesungen wirkt. Diese Aufforderung spornt den Continuo dazu an, fünfmal eine Oktave aufwärts zu springen, ‚als würde der träge Schläfer mit aller Kraft geschüttelt‘ (Whittaker). Nach hunderteunem Takten wechselt die Musik zu Allegro, um in zweiundzwanzig Takten energisch davor zu warnen, welcher Preis für den Mangel an Wachsamkeit zu zahlen sein wird – das ist nichts weniger als die Aussicht auf ewiges Vergessen, jetzt wieder adagio in gewundenen und düsteren Harmonien kundgetan, wenn die Altstimme über einem Dominantseptakkord auf Eis zu einem hohen D klettert. Das Pathos, die Schläfrigkeit und der innere Kampf in diesem wunderbaren Siciliano sind hypnotisierend. Doch hat das auf Bachs Sonntagsgemeinde in Leipzig Eindruck gemacht? Haben sie mit gespannter Aufmerksamkeit zugehört (wie unser Publikum in Bath Abbey und auch in Eton Chapel), um erkennen zu lassen, dass sie willens sind, ihre Passivität zu verlassen und sich einzubinden, oder bedurfte es der barschen Strafpredigt des Bassisten (Nr. 3), um sie aufzuwecken? ‚Die ganze Welt und ihre Glieder / sind nichts als falsche Brüder‘, konstatiert er, ‚doch macht dein Fleisch und Blut hierbei / sich lauter Schmeichelei‘.

Noch viel schöner ist die Sopran-Arie (Nr. 4), in der sich der Akzent von der Notwendigkeit, wachsam zu sein, zum Gebet verlagert. Man kann sich kaum eine subtilere und abwechslungsreichere Palette an Klangfarben vorstellen als die von Sopran, Flöte und Cello piccolo: Gemeinsam geben sie kund, wie sehr sich die Seele nach der göttlichen Gnade sehnt. Der Continuo beschränkt sich darauf, die Taktschläge zu markieren, und lässt das Trio frei vorangehen. Für mich gehörte die Art, wie diese drei – Joanne Lunn in andächtige Stille versunken und mit einer engelhaften Reinheit des Klangs bei den wiederholten Appellen ‚bete‘ und ‚bitte‘, Rachel Becketts wunderbare, doch zarte Barockflöte und David Watkins zauberhaftes Cello piccolo – einander begegnen, zu den bisherigen Höhepunkten der ganze Pilgerreise: drei vorzügliche Interpreten, die völlig in ihrer Aufgabe aufgehen, jede(r) mit der erforderlichen Meisterschaft und Sensibilität füreinander. Die zuhörenden Musiker und das Publikum waren sichtlich fasziniert. Daran anschließend kam der Schlusschoral mit seiner würdevollen Schlichtheit und der Aufforderung, ‚immerdar [zu] wachen, [zu] fliehen, [zu] beten, / weil die Angst, Not und Gefahr / immer näher treten‘, umso wirkungsvoller zur Geltung.

Da Ostern im Jahr 2000 so spät gefallen war, hatten wir für das Ende der Trinitatiszeit einen kleinen Überhang an Kantaten, und hier bot sich die Gelegenheit, BWV 60 **O Ewigkeit, du Donnerwort** einzufügen, die 1723 für den Vierundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis komponiert worden war. Bach nannte sie einen ‚Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung‘, ein Titel, der die ungewohnte Konzentration auf nur zwei Solostimmen (Alt und Tenor) widerspiegelt.

Diese repräsentieren die Gespaltenheit der Seele, die einerseits von Todesfurcht gepeinigt und dem schreckenerregenden Klang des ‚Donnerworts‘ der Ewigkeit erschüttert und andererseits durch das schlichte Vertrauen in Gottes Gnade aufrecht erhalten wird – ‚mich wird des Heilands Hand bedecken‘. Eine derart rigide theologische Dichotomie, die in so kühne allegorische Begriffe eingebettet ist, mag auf den ersten Blick bei vielen Hörern keine Saite zum Klingen bringen. Heute ließe sich diese Spannung konventioneller ausdrücken als die Unvereinbarkeit der Einstellungen zwischen einem von Natur aus optimistischen Menschen mit seinen windigen Binsenweisheiten und einem Pessimisten, der sich müht, mit den herben Enttäuschungen der Lebenswirklichkeit zurecht zu kommen, und sich eine besonders dicke Haut zulegt. Bach zeigt fast mit dem Finger auf eine solche moderne, nuancierte Ausdeutung. Wie so oft in den Kantaten lassen sich in seinen komplexen Gedankengängen Anzeichen einer gewissen ‚Fortschrittlichkeit‘ erkennen, dazu eine Bereitschaft (vielleicht sogar ein Bedürfnis), das Alte mit dem Neuen zu verbinden.

Die einleitende Choralfantasie ist faszinierend. Die ausgeschriebenen Tremolofiguren aus Sechzehnteln in den hohen Streichern, deutlich an die Personifizierung der Angst gekoppelt, scheinen dort fortzufahren, wo Monteverdi mit seinen *stile concitato* (erregter Stil) aufgehört hatte, und gleichzeitig auf Beethoven zu verweisen (die nervösen Wiederholungen in den tiefen Streichern der Figur, die wir mit dem Beginn der Fünften Symphonie assoziieren). Beeindruckend ist auch der zusätzliche Glanz, den das Horn der Altstimme beim Vortrag der Choral-

melodie gibt. Diese beiden Elemente schaffen von Anfang an eine Atmosphäre tiefer Angst. Ein Gegengewicht – und ein wenig *Hoffnung* – liefert die stufenweise fallende Figuration, die in kanonischer Imitation von den beiden Oboen d'amore eingeführt wird. Der Tenor reagiert mit Jakobs Worten auf dem Sterbebett: ‚Herr, ich warte auf dein Heil‘. Doch diese ‚fesselnde Dramatisierung existentieller Angst‘ (wie es Stephen A. Crist ausdrückte) führt nirgendwohin: Hoffnung allein kann die Furcht nicht überwinden; nur der Glaube an Christus kann den Menschen die Rettung bringen.

Die beiden Soloinstrumente im Duett (Nr. 3) haben deutlich voneinander abgegrenzte Rollen: Die Verbündete der Hoffnung, die Violine, versucht mit sanften Arabesken die Kanten der Oboe d'amore, die in *furcht*-voller Liaison mit dem Continuo verkettet ist, ein wenig zu glätten. Dürr verweist darauf, dass Alt- und Tenorstimme, die auf den ersten Blick thematisch eine genau entgegengesetzte Position zu beziehen scheinen, in Wahrheit durch Variation miteinander verbunden sind. Das ist bezeichnend für die Art und Weise, wie Bach es schafft, die Vorwärtsbewegung der Kantate und die intensive Interaktion zwischen Furcht und Hoffnung ineinander zu verflechten. Es gibt keine verbalen Dacapos: Die Hoffnung hat immer das letzte Wort, und ihr gelingt es, die chromatische Instabilität der Angst durch besänftigende diatonische Harmonien aufzulösen. Das Duett endet in synchronisierter Parallelbewegung, der stufenartige Abstieg der Furcht, den die Oboe vorträgt, wird von der Violine mit einer aufwärts gerichteten Geste, wie mit einem wehenden Seidenschal, beiseite gefegt.

Im vorletzten Rezitativ/Arioso (Nr. 4) schleppt sich die Furcht weiter mühsam voran, ‚der Tod (...) reißt fast die Hoffnung ganz zu Boden‘. Ein Bass tritt nun zum ersten Mal in der Kantate auf, als *vox Christi*, und spricht die tröstenden Worte der Offenbarung 14, 13: ‚Selig sind die Toten‘. Im Verlauf dieses neuen Dialogs, der sich über zweiundfünfzig Takte erstreckt, lässt sich verfolgen, wie Bach die schmerzliche Entwicklung widerspiegelt, in der die zitternde Seele dank der ruhigen Beharrlichkeit der geheimnisvollen Interventionen des Bassisten schließlich besänftigt (oder bekehrt) wird. Anfangs führen beide Äußerungen der Furcht zu einer Aufwärtsrückung von einer Molltonart zur nächsten, von e-moll zu fis-moll, dann noch heftiger, wenn fis-moll zu gis-moll klettert (selten bei Bach) und höchste Angst vor dem ‚Höllensachen‘ und dem ‚ewigen Verderben‘ symbolisiert. Doch mit jeder Antwort der *vox Christi*, die auf die Tröstungen des Glaubens verweist, wird der Anfangsgedanke in Form eines Wechsels zur Durtonart (D-dur bei der ersten Rückung, E-dur bei der zweiten) auf befriedigende Weise weitergeführt. Nun wechselt die Richtung: Die Furcht, in E-dur fortfahrend, sinniert nach der allgemeinen Vorausschau auf das ‚ewige Verderben‘ konkret über die Schrecken des Todes (Dominante von e-moll). Bei seinem letzten Einsatz verkündet der Bass den vollständigen Text aus der Offenbarung, der in den Worten gipfelt: ‚von nun an‘. Die Furcht ist endlich imstande, die Bedeutung dieser folgenreichen Botschaft zu erfassen. Die Hoffnung wird herbeigewinkt und stellt sich wieder ein, die Seele kann den Leib ‚ohne Furcht im Schlafe ruhn‘ und den Geist sogar schon hier und jetzt ‚einen Blick in jene Freude tun‘ lassen.

Erwartungen werden geweckt, dass ‚der schwere Gang zum letzten Kampf und Streite‘, von dem die Furcht anfangs sprach, gut ausgehen wird. Sie stellen sich, wie es sich gehört, durch eine Aufwärtsrückung der Tonart im letzten Satz ein, eine Quinte höher als zu Beginn, aber nicht bevor es eine heftige Rauferei gegeben hat, bei der sich die beiden Choräle, auf denen die Kantate basiert – ‚O Ewigkeit‘ (1642) von Johann Rist und ‚Es ist genug‘ (1662) von Franz Joachim Burmeister –, auf fast Schönberg'sche Manier ineinander verzahnen. Die letzten vier Töne der Anfangsphrase des ersten Chorals werden in verzerrter Form als die vier Anfangstöne des zweiten verwendet, wobei das abschließende D zu einem Dis wird. Darauf deutete bereits die Anfangsphrase im ersten Rezitativ der Furcht, ‚O schwerer Gang‘, mit ihren zusätzlichen Erhöhungszeichen hin, die den Weg des Kreuzes augenfällig symbolisieren. Eric Chafe widmet der Diskussion der zwanzig Takte des letzten Chorals, ‚Es ist genug‘, volle zwölf Seiten, auf denen er ihre tonalen und modalen Aspekte, ihre kühnen und geheimnisvollen Harmonien analysiert. Bach behält die Anfangssequenz aus drei Ganztönen bei (A–H–Cis–Dis), jenen verbotenen, als *diabolus in musica* bekannten Tritonus, und erweitert ihre Eigenschaften in einer Weise, die Vopelius und sogar Telemann abwandeln oder umgehen. Alban Berg war ebenfalls von dieser Ganztonfolge fasziniert (obwohl er für Bachs Harmonisierung offenbar eine fehlerhafte Quelle konsultierte) und wählte diese Choralvertonung als grundlegendes musikalisches Symbol für sein Violinkonzert von 1935, einen Meilenstein in der Geschichte der Bach-Rezeption. In der zweiten unserer beiden Konzertaufführungen machte mich

der Komponist Hugh Wood darauf aufmerksam, dass die zweite Zeile des Chorals ‚Es ist genug‘ der dritten Zeile des Anfangschorals ‚O Ewigkeit‘ im Krebsgang ähnlich sei, so dass Bach über die Tatsache hinaus, dass sich die Texte der beiden Choräle ergänzen, für ihre Kopplung hier auch noch rein musikalische Gründe hatte. Das bekräftigt Chafe mit der Schlussfolgerung, Bach habe ‚durch die Weiterentwicklung und Intensivierung traditioneller, gar veralteter Wege der Musikauffassung [...] diese weit in die Zukunft getragen und damit im Hinblick auf die Analyse, Interpretation und Komposition von Musik Fragen aufgeworfen, die für uns sehr aktuell und vermutlich zeitlos sind‘.

Das waren zwei aufwühlende, emotionsgeladene Konzerte, das erste in der Bath Abbey, das zweite in der Eton College Chapel, deren wunderbare Akustik zeitweise durch Passagierflugzeuge beeinträchtigt wurde, die in Heathrow gestartet waren und direkt über uns flogen. Daher war es ein Glück, dass wir in diesem Jahr ausnahmsweise alle vier Kantaten schon am vergangenen Freitag in All Saints in Tooting aufgenommen und dabei durch lange ‚Takes‘ Konzertbedingungen simuliert hatten.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Twenty-second Sunday after Trinity

CD 50

Epistle Philippians 1:3-11 (Trinity 22);

Colossians 1:9-14 (Trinity 24)

Gospel Matthew 18:23-35 (Trinity 22);

Matthew 9:18-26 (Trinity 24)

BWV 55

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht (1726)

1 1. Aria: Tenor

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
ich geh vor Gottes Angesichte
mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht.
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht!

2 2. Recitativo: Tenor

Ich habe wider Gott gehandelt
und bin demselben Pfad,
den er mir vorgeschrieben hat,
nicht nachgewandelt.
Wohin? soll ich der Morgenröte Flügel
zu meiner Flucht erkiesen,

BWV 55

I, wretched man, a slave to sin

1. Aria

I, wretched man, a slave to sin,
I come before God's presence
with fear and trembling to be judged.
He is just; unjust am I.
I, wretched man, a slave to sin!

2. Recitative

I have offended against God,
and on the path
that He hath prescribed for me
I have not travelled.
Where now? If I choose the wings
of the morning for my flight,

die mich zum letzten Meere wiesen,
so wird mich doch die Hand des Allerhöchsten finden
und mir die Sündenrute binden.

Ach ja!

Wenn gleich die Höll ein Bette
vor mich und meine Sünden hätte,
so wäre doch der Grimm des Höchsten da.
Die Erde schützt mich nicht,
sie droht mich Scheusal zu verschlingen;
und will ich mich zum Himmel schwingen,
da wohnt Gott, der mir das Urteil spricht.

3 3. Aria: Tenor

Erbarme dich!
Lass die Tränen dich erweichen,
lass sie dir zu Herzen reichen;
lass um Jesu Christi willen
deinen Zorn des Eifers stillen!
Erbarme dich!

4 4. Recitativo: Tenor

Erbarme dich!
Jedoch nun
tröst ich mich,
ich will nicht für Gerichte stehen
und lieber vor dem Gnadenthron
zu meinem frommen Vater gehen.
Ich halt ihm seinen Sohn,
sein Leiden, sein Erlösen für,
wie er für meine Schuld
bezahlet und genung getan,
und bitt ihn um Geduld,
hinfüro will ich's nicht mehr tun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

which would take me to the uttermost parts of the sea,
the hand of the Almighty would still find me
and chastise me with the rods of sin.

Ah yes!

Even if hell had a bed
for me and my sins,
the wrath of God would still be there.
The earth does not protect me,
it threatens to devour that monster that I am;
and if I soar to heaven,
God is there, who judges me.

3. Aria

Have mercy!
Let my tears move Thee,
let them reach into Thy heart;
let, for the sake of Jesus Christ,
Thy zealous wrath grow calm!
Have mercy!

4. Recitative

Have mercy!
However,
I console myself
that I shall not stand trial,
but rather go before the throne of grace
to my righteous Father.
I shall hold up to Him His Son,
His Passion, His redemption,
and how He paid for my sin
and did all he could,
and I shall beg Him to forbear,
I shall henceforth sin no more.
Thus shall God take me again into His grace.

5. Choral

Bin ich gleich von dir gewichen,
stell ich mich doch wieder ein;
hat uns doch dein Sohn verglichen
durch sein Angst und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld,
aber deine Gnad und Huld
ist viel größer als die Sünde,
die ich stets bei mir befinde.

Text: Johann Rist (5); anon. (1-4)

BWV 89

Was soll ich aus dir machen, Ephraim? (1723)

6. 1. Aria: Bass

Was soll ich aus dir machen, Ephraim? Soll ich dich
schützen, Israel? Soll ich nicht billig ein Adama aus
dir machen und dich wie Zeboim zurechten? Aber
mein Herz ist anders Sinnes, meine Barmherzigkeit
ist zu brünstig.

7. 2. Recitativo: Alt

Ja, freilich sollte Gott
ein Wort zum Urteil sprechen
und seines Namens Spott
an seinen Feinden rächen.
Unzählbar ist die Rechnung deiner Sünden,
und hätte Gott auch gleich Geduld,
verwirft doch dein feindseliges Gemüte
die angebotne Güte
und drückt den Nächsten um die Schuld;
so muss die Rache sich entzünden.

5. Chorale

Though I have turned aside from Thee,
yet shall I return;
for Thy Son hath saved us
through His fear and pain of death.
I do not deny my guilt,
but Thy mercy and Thy grace
is much greater than my sins,
which I always find within me.

BWV 89

How shall I give thee up, Ephraim?

1. Aria

How shall I give thee up, Ephraim? how shall I deliver
thee, Israel? how shall I make thee as Admah? how
shall I set thee as Zeboim? mine heart is turned within
me, my repentings are kindled together.

2. Recitative

Yea, surely God should speak
a word of judgement
and take vengeance on His foes
for mocking His name.
The sum of your sins is endless,
and even though God forbear,
your hostile soul rejects
the offer of His kindness
and shifts the blame onto your neighbour;
thus must vengeance be kindled.

8. 3. Aria: Alt

Ein unbarmherziges Gerichte
wird über dich gewiss ergehn.
Die Rache fängt bei denen an,
die nicht Barmherzigkeit getan,
und machet sie wie Sodom ganz zunichte.

9. 4. Recitativo: Sopran

Wohlan! Mein Herze legt Zorn, Zank
und Zwietracht hin;
es ist bereit, dem Nächsten zu vergeben.
Allein, wie schreckt mich mein sündenvolles Leben,
dass ich vor Gott in Schulden bin!
Doch Jesu Blut macht diese Rechnung gut,
wenn ich zu ihm, als des Gesetzes Ende,
mich gläubig wende.

10. 5. Aria: Sopran

Gerechter Gott, ach, rechnest du?
So werde ich zum Heil der Seelen
die Tropfen Blut von Jesu zählen.
Ach! rechne mir die Summe zu!
Ja, weil sie niemand kann ergründen,
bedeckt sie meine Schuld und Sünden.

11. 6. Choral

Mir mangelt zwar sehr viel,
doch, was ich haben will,
ist alles mir zugute
erlangt mit deinem Blute,
damit ich überwinde
Tod, Teufel, Höll und Sünde.

*Text: Hosea 11:8 (1);
Johann Heermann (6); anon. (2-5)*

3. Aria

A judgement without mercy
shall be pronounced upon you.
Vengeance will begin with those
who have shown no mercy,
and shall reduce them, like Sodom, to nothingness.

4. Recitative

So be it! My heart shall lay wrath, wrangling
and discord aside;
it is prepared to forgive its neighbour.
Yet, how my sinful life appals me,
that I must stand before God in guilt!
But the blood of Jesus redresses the account,
if I turn to Him, the law's foundation,
in faith.

5. Aria

Ah, just God, dost Thou judge?
Then I shall, for my soul's redemption,
count the drops of Jesus' blood.
Ah! Put the sum to my account!
Yea, since no-one can fathom them,
they conceal my guilt and sins.

6. Chorale

Though I lack much,
all that I would have
has already been achieved
by Thy blood,
that I might overcome
death, devil, hell and sin.

12 1. Coro (Choral)

Mache dich, mein Geist, bereit,
wache, fleh und bete,
dass dich nicht die böse Zeit
unverhofft betrete;
denn es ist
Satans List
über viele Frommen
zur Versuchung kommen.

13 2. Aria: Alt

Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?
Ermuntre dich doch!
Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken
und, wo du nicht wachest,
im Schläfe des ewigen Todes bedecken.

14 3. Recitativo: Bass

Gott, so vor deine Seele wacht,
hat Abscheu an der Sünden Nacht;
er sendet dir sein Gnadenlicht
und will vor diese Gaben,
die er so reichlich dir verspricht,
nur offene Geistesaugen haben.
Des Satans List ist ohne Grund,
die Sünder zu bestücken;
brichst du nun selbst den Gnadenbund,
wirst du die Hilfe nie erblicken.
Die ganze Welt und ihre Glieder
sind nichts als falsche Brüder;

1. Chorus (Chorale)

Prepare yourself, my soul,
watch, beseech and pray,
lest the evil day
overtake you unawares;
for
Satan's cunning
has led many devout men
into temptation.

2. Aria

Ah, somnolent soul, are you still slumbering?
Rouse yourself!
Damnation may suddenly awaken you,
and if you are not watchful,
cover you with the sleep of eternal death.

3. Recitative

God, who watches over your soul,
detests the night of sin;
He sends you the light of His grace
and desires, in return for these gifts,
which He promises you in abundance,
but openness of spirit.
Satan's cunning in bewitching sinners
is boundless;
if you now break the covenant of grace
you will never be succoured.
The whole world and all its members
are naught but a false brotherhood;

doch macht dein Fleisch und Blut hierbei
sich lauter Schmeichelei.

15 4. Aria: Sopran

Bete aber auch dabei
mitten in dem Wachen!
Bitte bei der großen Schuld
deinen Richter um Geduld,
soll er dich von Sünden frei
und gereinigt machen!

16 5. Recitativo: Tenor

Er sehnet sich nach unserm Schreien,
er neigt sein gnädig Ohr hierauf;
wenn Feinde sich auf unsern Schaden freuen,
so siegen wir in seiner Kraft:
Indem sein Sohn, in dem wir beten,
uns Mut und Kräfte schafft
und will als Helfer zu uns treten.

17 6. Choral

Drum so lasst uns immerdar
wachen, flehen, beten,
weil die Angst, Not und Gefahr
immer näher treten;
denn die Zeit
ist nicht weit,
da uns Gott wird richten
und die Welt vernichten.

Text: Johann Burchard Freystein (1, 6); anon. (2-5)

but your own flesh and blood
seek naught but flattery from them.

4. Aria

Pray, then,
even as you wake!
Beseech in your grievous guilt
your Judge for His forbearance,
if He is to free you from sin
and purify you!

5. Recitative

He yearns for our cry of woe,
inclining towards it His gracious ear;
when the foe rejoices at our distress,
we are victorious through His strength:
for His son, through whom we pray,
gives us courage and strength,
and would come to us with help.

6. Chorale

Let us therefore evermore
watch, beseech and pray,
for fear, distress and danger
draw ever nearer;
for the day
is not far
when God shall judge us
and destroy the world.

O Ewigkeit, du Donnerwort II (1723)

(for the Twenty-fourth Sunday after Trinity)

*Dialogus**Furcht (Alt), Hoffnung (Tenor), Christus (Bass)***18 1. Choral: Alt ed Aria: Tenor (Duetto)***Furcht*

O Ewigkeit, du Donnerwort,
 o Schwert, das durch die Seele bohrt,
 o Anfang sonder Ende!
 O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
 ich weiß vor großer Traurigkeit
 nicht, wo ich mich hinwende;
 mein ganz erschrocknes Herze bebt,
 dass mir die Zung am Gaumen klebt.

Hoffnung

Herr, ich warte auf dein Heil.

19 2. Recitativo (Dialogo): Alt, Tenor*Furcht*

O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!

Hoffnung

Mein Beistand ist schon da,
 mein Heiland steht mir ja
 mit Trost zur Seite.

Furcht

Die Todesangst, der letzte Schmerz
 ereilt und überfällt mein Herz
 und martert diese Glieder.

Hoffnung

Ich lege diesen Leib vor Gott zum Opfer nieder.
 Ist gleich der Trübsal Feuer heiß,
 genug, es reinigt mich zu Gottes Preis.

Eternity, O word of thunder II*Dialogue**Fear (Alto), Hope (Tenor), Christ (Bass)***1. Chorale and Aria (Duet)***Fear*

Eternity, O word of thunder,
 O sword, that pierces our soul,
 O beginning with no ending!
 O eternity, O timeless time,
 with my great grief, I do not know
 which way I should turn;
 my terrified heart quakes so,
 that my tongue cleaves to my gums.

Hope

Lord, I wait for Thy salvation.

2. Recitativo (Dialogue)*Fear*

O arduous path to the final combat and struggle!

Hope

My help is at hand,
 for my Saviour is at my side,
 bringing consolation!

Fear

The fear of death, the final pain
 overtakes and overwhelms my heart
 and tortures my limbs.

Hope

I sacrifice my body before the Lord.
 And though affliction's fire may fiercely blaze,
 enough! It purifies me to God's own praise.

Doch nun wird sich der Sünden große Schuld
 vor mein Gesichte stellen.

Hoffnung

Gott wird deswegen doch kein Todesurteil fällen.
 Er gibt ein Ende den Versuchungsplagen,
 dass man sie kann ertragen.

20 3. Aria (Duetto): Alt, Tenor*Furcht*

Mein letztes Lager will mich schrecken,
Hoffnung
 mich wird des Heilands Hand bedecken,

Furcht

des Glaubens Schwachheit sinket fast,
Hoffnung
 mein Jesus trägt mit mir die Last.

Furcht

Das offene Grab sieht greulich aus,
Hoffnung
 es wird mir doch ein Friedenshaus.

21 4. Recitativo: Alt ed Arioso: Bass*Furcht, Christus*

Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhasst
 und reißet fast
 die Hoffnung ganz zu Boden.

Selig sind die Toten.

Ach! Aber ach, wie viel Gefahr
 stellt sich der Seele dar,
 den Sterbeweg zu gehen!
 Vielleicht wird ihr der Höllenrachen
 den Tod erschrecklich machen,
 wenn er sie zu verschlingen sucht;

But now I shall see my sins' great guilt process
 before my eyes.

Hope

God will on that account not sentence you to death.
 He will put an end to temptations' torments,
 that we may endure them.

3. Aria (Duet)*Fear*

My final resting-place will frighten me,
Hope
 the Saviour's hand will protect me,

Fear

my faith is weak and falters,
Hope
 my Jesus bears the burden with me.

Fear

The open grave fills me with horror,
Hope
 it will become for me a house of peace.

4. Recitativo and Arioso*Fear, Christ*

Death is detested by every mortal,
 and almost drags
 hope into the depths.

Blessed are the dead.

Ah! But alas! What danger
 will the soul have to face
 on the journey to death!
 Perhaps the jaws of hell
 will depict death as full of terror,
 when death attempts to devour the soul;

vielleicht ist sie bereits verflucht
zum ewigen Verderben.

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben.
Wenn ich im Herren sterbe,
ist denn die Seligkeit mein Teil und Erbe?
Der Leib wird ja der Würmer Speise!
Ja, werden meine Glieder
zu Staub und Erde wieder,
da ich ein Kind des Todes heiße,
so schein ich ja im Grabe zu verderben.

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben,
von nun an.

Wohlan! Soll ich von nun an selig sein:
So stelle dich, o Hoffnung, wieder ein!
Mein Leib mag ohne Furcht im Schläfe ruhn,
der Geist kann einen Blick in jene Freude tun.

22 5. Choral

Es ist genug;
Herr, wenn es dir gefällt,
so spanne mich doch aus!
Mein Jesus kommt;
nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus,
ich fahre sicher hin mit Frieden,
mein großer Jammer bleibt danieden.
Es ist genug.

*Text: Johann Rist 1642 and Genesis 49:18 (1);
Revelation 14:13 (4); Franz Joachim Burmeister (5);
anon. (2-4)*

perhaps the soul is already condemned
to everlasting damnation.

Blessed are the dead which die in the Lord.
If I die in the Lord,
can Salvation be my lot and portion?
For worms shall surely devour my body!
And my limbs shall return once more
to dust and earth,
since I am reckoned a child of death,
and seem, in truth, to perish in the grave.

Blessed are the dead which die in the Lord
from henceforth.

So be it! If from now on I shall be blest,
appear once more, O Hope, beside me!
My body may rest in peace, unfearing,
my spirit can gaze into that bliss.

5. Chorale

It is enough;
Lord, if it be Thy will,
free me from my burden!
My Jesus comes;
O world, good night!
I go to heaven's house,
I go with confidence and peace,
my great misery remains here on earth.
It is enough.

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

Annette Isserlis *viola*

I had been fortunate enough to be in the right place
at the right time when John Eliot Gardiner created the
English Baroque Soloists to accompany his unique
Monteverdi Choir. Those of us who searched out the
distinctive, fibrous sonorities of gut strings allied to
earthy wind and brass did so in an attempt to get
closer to the sounds baroque composers would have
had in their ears, and to discover how their music was
approached at the time of its creation. Bach's remark-
able cantatas amply repay this commitment, and the
vivid timbres become central to his astonishing musi-
cal imagery, clarifying and enhancing the text as well
as offering an insight into his own reaction to it.

As instrumentalists we are therefore embedded
in the substance of each cantata, as portrayers and
symbolists as well as accompanists, inhabiting
Bach's glorious harmonic language and revelling in
his textures and aptness of expression. This covers
a complete spectrum of challenges, stretching limits
in every direction, but it is a most rewarding and
moving experience to be a component in these
highly idiosyncratic creations.

John Eliot's visionary framework for the Bach
Cantata Pilgrimage added further dimensions to the
experience. The chronology relating to the church
year, the geographical venues and above all the
magnificent churches and cathedrals in which we
performed made this an exceptionally intense and
illuminating immersion in the music's context, as well
as reminding us of Bach's preeminence as a church
musician, his music remaining a culmination of all
that had preceded it and a benchmark for all that
came after.

Soli Deo Gloria is a fitting name not only for the
label under which the recordings of these perform-
ances have been released, but also for how we feel
about being granted the unique gift of taking part
in them.