

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 12: Tooting/Winchester

CD 1 68:13 For the Twenty-second Sunday after Trinity

14:35 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht bwv 55

- 1 (6:08) 1. *Aria: Tenor* Ich armer Mensch, ich Sündenknecht
- 2 (1:22) 2. *Recitativo: Tenor* Ich habe wider Gott gehandelt
- 3 (4:46) 3. *Aria: Tenor* Erbarme dich!
- 4 (1:16) 4. *Recitativo: Tenor* Erbarme dich!
- 5 (1:02) 5. *Choral* Bin ich gleich von dir gewichen

11:17 Was soll ich aus dir machen, Ephraim? bwv 89

- 6 (3:55) 1. *Aria: Bass* Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
- 7 (0:45) 2. *Recitativo: Alt* Ja, freilich sollte Gott
- 8 (2:28) 3. *Aria: Alt* Ein unbarmherziges Gerichte
- 9 (1:07) 4. *Recitativo: Sopran* Wohlan! Mein Herze legt Zorn, Zank und Zwietracht hin
- 10 (2:14) 5. *Aria: Sopran* Gerechter Gott, ach, rechnest du?
- 11 (0:48) 6. *Choral* Mir mangelt zwar sehr viel

25:56 Mache dich, mein Geist, bereit bwv 115

- 12 (3:59) 1. *Coro (Choral)* Mache dich, mein Geist, bereit
- 13 (10:17) 2. *Aria: Alt* Ach schläfrige Seele, wie?
- 14 (1:07) 3. *Recitativo: Bass* Gott, so vor deine Seele wacht
- 15 (8:57) 4. *Aria: Sopran* Bete aber auch dabei
- 16 (0:41) 5. *Recitativo: Tenor* Er sehnet sich nach unserm Schreien
- 17 (0:55) 6. *Choral* Drum so lasst uns immerdar

16:05 O Ewigkeit, du Donnerwort II BWV 60

(for the Twenty-fourth Sunday after Trinity)

- 18 (4:59) 1. *Choral: Alt ed Aria: Tenor (Duetto)* O Ewigkeit, du Donnerwort
19 (2:14) 2. *Recitativo (Dialogo): Alt, Tenor* O schwerer Gang zum letzten Kampf
und Streite!
20 (2:46) 3. *Aria (Duetto): Alt, Tenor* Mein letztes Lager will mich schrecken
21 (4:36) 4. *Recitativo: Alt ed Arioso: Bass* Der Tod bleibt doch der menschlichen
Natur verhasst
22 (1:30) 5. *Choral* Es ist genug

CD 2 72:40 For the Twenty-third Sunday after Trinity

17:29 Wohl dem, der sich auf seinen Gott bwv 139

- 1 (5:08) 1. *Coro (Choral)* Wohl dem, der sich auf seinen Gott
 - 2 (5:06) 2. *Aria: Tenor* Gott ist mein Freund; was hilft das Toben
Second violin part reconstructed by Robert Levin
 - 3 (0:40) 3. *Recitativo: Alt* Der Heiland sendet ja die Seinen
 - 4 (4:58) 4. *Aria: Bass* Das Unglück schlägt auf allen Seiten
 - 5 (0:48) 5. *Recitativo: Sopran* Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir
 - 6 (0:48) 6. *Choral* Dahero Trotz der Höllen Heer!
-

14:29 Nur jedem das Seine! bwv 163

- 7 (4:03) 1. *Aria: Tenor* Nur jedem das Seine!
 - 8 (1:27) 2. *Recitativo: Bass* Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben
 - 9 (2:45) 3. *Aria: Bass* Lass mein Herz die Münze sein
 - 10 (2:40) 4. *Arioso (Duetto): Sopran, Alt* Ich wollte dir, o Gott
 - 11 (2:45) 5. *Aria (Duetto): Sopran, Alt con Choral* Nimm mich mir und gib mich dir!
 - 12 (0:48) 6. *Choral* Führ auch mein Herz und Sinn
-

14:55 Falsche Welt, dir trau ich nicht! bwv 52

- 13 (4:04) 1. *Sinfonia*
- 14 (1:03) 2. *Recitativo: Sopran* Falsche Welt, dir trau ich nicht!
- 15 (3:27) 3. *Aria: Sopran* Immerhin, immerhin
- 16 (1:08) 4. *Recitativo: Sopran* Gott ist getreu!
- 17 (4:15) 5. *Aria: Sopran* Ich halt es mit dem lieben Gott
- 18 (0:57) 6. *Choral* In dich hab ich gehoffet, Herr

25:25 Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140

(for the Twenty-seventh Sunday after Trinity)

- 19 (6:16) 1. *Coro (Chorale)* Wachet auf, ruft uns die Stimme
- 20 (0:50) 2. *Recitativo: Tenor* Er kommt, er kommt
- 21 (6:12) 3. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* Wenn kömmt du, mein Heil?
- 22 (3:37) 4. *Choral: Tenor* Zion hört die Wächter singen
- 23 (1:26) 5. *Recitativo: Bass* So geh herein zu mir
- 24 (5:12) 6. *Aria (Duetto): Sopran, Bass* Mein Freund ist mein
- 25 (1:50) 7. *Choral* Gloria sei dir gesungen



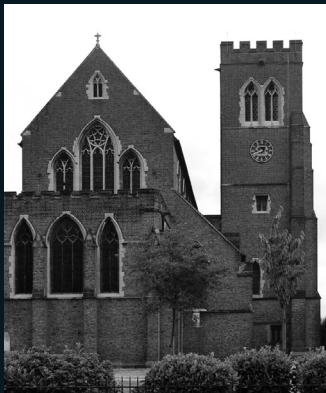
When we embarked on the Bach Cantata Pilgrimage in Weimar on Christmas Day 1999 we had no real sense of how the project would turn out. There were no precedents, no earlier attempts to perform all Bach's surviving church cantatas on the appointed feast day and all within a single year, for us to draw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

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

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

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

Cantatas for the Twenty-second
Sunday after Trinity



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 ('reiβet 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 at 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'.

Cantatas for the Twenty-third Sunday after Trinity



Winchester Cathedral

For our last English concert of the pilgrimage year we headed for Winchester, second only to Canterbury as a place of pilgrimage in medieval England. As with the previous week three cantatas by Bach have survived for this particular Sunday; to these we added one for the Twenty-seventh Sunday after Trinity (BWV 140), which occurred only twice in Bach's time in Leipzig (1731 and 1742) and not at all in 2000. The Gospel text for the Twenty-third Sunday after Trinity is from Matthew (22:15-22), in which the Pharisees question Jesus over the legitimacy of paying tribute to Caesar. For his first essay on this theme, **BWV 163 Nur jedem das Seine!**, Bach turned to a text by Salomo Franck, his habitual librettist from his Weimar days, who was also the Court numismatist and therefore in charge of

the ducal coin collection. Franck seizes on the allegorical potential of his trade – contrasting devalued or counterfeit coinage with the irresistible gleam of pure gold – and gives a vivid portrayal of both, images that are eagerly taken up by the young Bach. So, already in the second number we have the sentence ‘The heart shall all alone, Lord, be Thy tribute money. Alas, but alas, is that not worthless money? Satan has disfigured on it Thine image; this counterfeit has lost its value.’ Bach provides apt dissonances for the ‘schlechtes Geld’ and the ‘falsche Münz’, and more memorably in the ensuing bass aria (No.3), scored uniquely for two obligato cellos with continuo, he conjures up an irresistible picture of two coin-polishers at work, a sort of eighteenth-century sorcerer goading his apprentice (‘come, work, melt and stamp it’), or perhaps two hobgoblins poring over their hoarded treasure. As the two cellos polish away in contrary motion with wide intervallic leaps, one is reminded of Bach’s own interest in precious metals and coins. Was there a model to hand, a memory which fired his musical imagination here, perhaps a visit to the experimental porcelain factory in Meissen set up by Augustus the Strong, or rumours of its secret alchemical purpose, to turn base metal into gold? To what extent did Bach share his cousin Johann Gottfried Walther’s lifelong fascination for what he called this ‘supreme and most beautiful art’ and its occultist links to learned counterpoint and the solving of canonic puzzles, of which Bach was a master?

This cantata opens unusually with a *da capo* aria for tenor and strings in textures of dense imitation. It paraphrases Jesus’ reply to the Pharisees, ‘To each

only his due’ / ‘Nur jedem das Seine!’, an aphorism that finds an uncomfortable parallel with the supercription on the gates of Buchenwald concentration camp – ‘Jedem das Seine’ (literally ‘to each his own’, but figuratively ‘everyone gets what he deserves’) – just a few kilometres to the north of where Bach’s cantata was first heard. The mesmeric bass aria is followed by two unusual duets for soprano and alto, the first a recitative in *arioso* style, in two contrasted speeds, the second a triple-time ‘aria’ constructed as a chorale fantasia with an instrumental *cantus firmus* played in unison by violins and viola (Johann Heermann’s chorale ‘Meinen Jesum lass ich nicht’). According to the libretto, the last verse of a different chorale by Heermann (‘Wo soll ich fliehen hin’), to a tune by Christian Friedrich Witt, followed at this point. Marked ‘*Chorale in semplice stylo*’, all we have is the bass line. Andreas Glöckner discovered that this fits exactly to a version of the tune that appears in Witt’s hymnal.

Lost, too, is the autograph score of **BWV 139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott** with which we began our concert. An incomplete set of parts survives, used at the cantata’s first performance in November 1724. Thankfully these can be augmented by Bach’s own transposed figured continuo part of the last two movements made for a revival in 1732/5, by the obligato violin part written out by his future son-in-law JC Altnickol in 1744/7 for the bass aria (No.4), and by the convincing reconstruction Robert Levin made for us of the missing second violin part of the tenor aria (No.2). Such gaps in the source material of these occasional, ephemeral pieces are, alas, all too common. Fortunately we have all the necessary parts

for the opening chorus, a craftily constructed chorale fantasia in E major. Grounding his material on the three segments of the chorale's form (AAB), equal in length, Bach subtly varies the distribution of the melodic material shared between the three lower voices and the instruments (strings with two oboes d'amore) locked in vigorous *concertante* discourse. Yet what shines through is how strong Bach's music is in invention throughout. The pastoral lyricism that characterises the first segment portraying the child-like trust of the true believer gives way to a defiant evocation of 'all the devils [who] hate him' in the second, while for the concluding ('B') segment ('he nonetheless remains at peace') Bach equalises the structural proportions between the vocal and instrumental episodes to achieve a satisfying resolution.

He continues with a powerful tenor aria with two obbligato violins, in which the reiterated confidence-building claims that 'God is my friend' are belied by the tempestuous music for the enemy's raging, envy and hatred. It must be one of the few examples in baroque literature where facetiousness is attempted in music: 'Continue to speak the truth but sparingly. Be ever false – what is that to me? You who mock are no danger to me.' You sense Bach using all his resourcefulness in adapting an Italianate trio sonata style to the demands of this defiant text and to underpinning the tenor's dilemma. Still more arresting is the bass aria (No.4) for concertante violin set against two unison oboes d'amore and continuo, in which Bach switches from a gritty double-dotted texture – loud and fast – to the most nonchalant texture imaginable in 6/8 for the words 'But a helping hand suddenly appears'. This is achieved seamlessly (three times),

almost like a cinematic fade or dissolve, conjuring up God's outstretched hand as painted by Michelangelo in the Sistine Chapel. Not for long: this is a mere prelude to the return of the gritty rhythms of 'misfortune' and to two passages when the tempo slows, the concertante instruments drop out, an *arioso* describing 'the light of comfort [that] shines on me from afar.'

BWV 52 Falsche Welt, dir traue ich nicht!

is a cantata for solo soprano first performed on 24 November 1726. Its opening sinfonia comprises an early version of the first movement of Brandenburg Concerto No. 1, but without the piccolo violin. One could speculate endlessly on Bach's motive for recycling this splendid piece (was it just too good to ignore, perhaps?), even to the point of seeing in that outrageous writing for two whooping hunting horns a symbol of the 'false world' of the cantata's title, where the soul must 'dwell among scorpions and false serpents'. Clearly, whatever else is implied here, it is not conceivable that Bach is casting theological aspersions on his own (secular) music. No. At most he is seizing on the symbolic occupational functions and worldly associations of these *cors de chasse* as a launch pad for his solo soprano's opening tirade. The first of her two arias is in D minor with a continuo of bassoon and organ over which a pair of violins play now in unison, now in thirds, designed to highlight the contrast between 'Feind' (foe) and 'Freund' (friend). The second is a genial movement scored for three oboes, a rich texture which in Bach's hands sound like a primitive saxophone trio, smooth and euphonious in their parallel glidings and symbols of God's companionability – 'Gott mit mir, und ich mit Gott' /

'God is with me and I with God'. Bach brings back all the instruments of the opening sinfonia for his concluding four-voiced chorale, the first strophe of Adam Reusner's 'In dich hab ich gehoffet, Herr' (1533), familiar from its inclusion in the *Christmas Oratorio*.

For all the jaw-dropping surprises and discoveries of this year's survey of Bach's surviving church cantatas it was in a way a relief to have confirmation of just how good is the most famous and enduring of them all, **BWV 140 Wachet auf, ruft uns die Stimme**, first performed in Leipzig on 25 November 1731.

For Whittaker it represents the 'glorious ripeness of [Bach's] maturity... it is a cantata without weakness, without a dull bar, technically, emotionally and spiritually of the highest order'. Once again the autograph score is missing, though thankfully a full set of Bach's manuscript performing parts has survived. Judging by the number of manuscript copies of the score made in the half century after Bach's death, this cantata bucked the trend and held its place in the repertoire, as well as being among the first to appear in print, in 1847. The festive, expectant mood that he creates in his opening chorus is probably stronger and more palpable than anything else we have encountered this year. It is based on exploiting the inherent textural antiphony between his two 'choirs' of strings (two violins and viola) and double-reeds (two oboes, *taille* and a separate bassoon part), and on extrapolating the full majesty of the French overture style, double-dotted in triple rhythm. From this a rising syncopated figure emerges, taken up later on by the altos as they lead off with their funky 'alleluia' figure and adopted by all the other singers. If anyone

in the posh world of classical music ever doubted that JS Bach could also be considered the father of jazz, here is the proof. With its Gregorian origins, Philipp Nicolai's popular tune and poem (1599) form the bedrock of Bach's invention. The way that Bach hoists the whole tessitura of his forces in the second phrase is thrilling, an optimistic gesture guaranteed, you would think, to lift the faint-hearted out of their mid-winter blues. As in a number of other cantatas you sense that several time-frames are here being telescoped: an ageless appeal for watchfulness as 'the Bridegroom comes', an evocation of the historic Jerusalem, with the night-watchmen doing their rounds, and the contemporary framework of Bach's Leipzig, a buzzing commercial metropolis, as it prepares for Advent and the Christmas festive season.

The mood returns in the other two chorale settings, the tenors' 'Zion hört die Wächter singen' (No.4), with its beguiling violin/viola obbligato (with hints of the watchman's joy and a constant toying with one's expectations of downbeat/ half-bar emphasis) and the plain but gorgeously satisfying final chorale, 'Gloria sei dir gesungen'. The burnished sound of the horn doubling the sopranos in the flanking choruses is one of the most exhilarating features of these movements, as is the violins' octave doubling of the hymn tune in the final chorale in glorious technicolour imitation of a two-foot stop on the organ. Flanked by these public, pillar-like outbursts are two fine recitatives, one *secco* for tenor, the other an *accom-pagnato* for bass, and two intimate duets for soprano and baritone drawing heavily on references to *The Song of Solomon*. The first of these is a slow *siciliano* in which the flickering of lamps 'lit with burning oil'

finds perfect illustration in the arabesques of the violino piccolo. A rich tradition of similarly sensual musical allegories, including fine examples by Bach's own cousin, Johann Christoph, stands behind this ravishing number. The second duet (No.6), with its oboe obbligato, has a jauntier air. To reflect the union of bride and bridegroom Bach has no compunction in stealing the clothes of contemporary operatic love-duets in his use of chains of suspensions and parallel thirds and sixths.

At this crucial turning point in the Church year, the switch from this last Sunday in the Trinity season to Advent, there seem to be vestiges of pagan mythology lying behind these mid-winter celebrations, of which Bach shows that he was aware. This is the darkest time of the year when the autumn-sown cereals lie dormant in an appropriate state of what plant pathologists call 'vernalisation'.

Winchester Cathedral is a challenging venue in which to achieve carefully layered sound, let alone counterpoint of Bach's complexity. Cold and miserable though the weather was, we were made to feel welcome by the bishop and encouraged by the director of music and by the presence of some 1300 listeners seated in the candlelit nave and side aisles. What an impressively *solid*-feeling building this is! In fact the cathedral is built on a peat bog, and its thirteenth-century builders formed their foundations on a timber raft, which, by the twentieth century, was threatening to collapse. Between 1906 and 1911 an intrepid diver, William Walker, working alone and in virtual darkness, handled an estimated 25,800 bags of concrete and 114,900 concrete blocks to shore the foundations up. He saved the building, and above

ground the impression remains one of indestructible grandeur – yet plain at the same time, as a result of the solid nave walls and those tall shafts bowed to it that Pevsner describes as 'massive, like enormous tree-trunks'.

© 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 Châpe*). 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 Ärgernis 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 ernsten Themas des Textes – die Vielzahl der begangenen Sünden werden gegen die Tropfen erlösenden Blutes aufgerechnet, die Jesus vergessen 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 Erbärmlichkeit 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 Büber 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 Büber 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 Freysteins 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 ‚ermunter 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 hundertneun 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 gedundenen 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] flehen, [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 Gegenwicht – 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 zweieundfünfzig 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 ‚Höllendrachen‘ 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 inmunde, 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 Choral-Vertonung 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.

Winchester Cathedral

Zu unserem letzten Konzert in England in unserem Pilgerjahr führen wir nach Winchester, das im englischen Raum im Mittelalter als Pilgerziel gleich den Platz hinter Canterbury besetzte. Wie für den Sonntag der vergangenen Woche sind auch für diesen Sonntag von Bach drei Kantaten erhalten; diese ergänzten wir durch eine für den Siebenundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis bestimmte Kantate (BWV 140), die zu Bachs

Lebzeiten nur zweimal aufgeführt wurde (1731 und 1742), im Jahr 2000 überhaupt nicht. Der Text des Evangeliums für den Dreiundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis stammt aus Matthäus (22, 15–22), wo die Pharisäer Jesus fragen, ob es recht sei, dem Kaiser Steuern zu zahlen. Als sich Bach in **BWV 163 Nur jedem das Seine!** zum ersten Mal mit diesem Thema befasste, legte er einen Text von Salomo Franck zugrunde, der ihm in seiner Weimarer Zeit auch sonst hauptsächlich die Texte lieferte – und als Numismatiker das herzogliche Münzkabinett leitete. Franck nutzt das allegorische Potential seines Amtes, indem er ‚schlechtes Geld‘ und ‚falsche Münz‘ gegen den unwiderstehlichen Glanz reinen Goldes setzt, eine lebendige Schilderung, die der junge Bach begierig aufgreift. So begegnet uns bereits in der zweiten Nummer der Satz: ‚Das Herze soll allein / Herr, deine Zinsesmünze sein. / Ach! Aber ach! Ist das nicht schlechtes Geld? / Der Satan hat dein Bild verletzt, / die falsche Münz ist abgesetzt‘. Bach liefert treffende Dissonanzen

für das ‚schlechte Geld‘ und die ‚falsche Münz‘, und noch denkwürdiger in der folgenden Bass-Arie (Nr. 3), die, einzig in ihrer Art, zwei obligate Celli mit Continuo vorsieht, und er beschwört damit das unwiderstehliche Bild zweier Münzpolierer herauf, eine Art Zauberer des 18. Jahrhunderts, der am Werke ist und seinen Lehrlingen antreibt (‚komm, arbeite, schmelz und präge‘), oder vielleicht zweier Kobolde, die über ihren gehorteten Schatz nachgrübeln. Während die beiden Celli ihre Polierarbeit mit breiten Intervallsprüngen in gegensätzlicher Bewegung verrichten, kommt in Erinnerung, dass sich Bach ja selbst für kostbare Metalle und Münzen interessierte. Steckte hier etwas dahinter, was seine musikalische Phantasie beflügelte, vielleicht ein Besuch in der experimentellen Porzellanmanufaktur, die August der Starke in Meißen etabliert hatte, oder Gerüchte über ihre geheime alchimistische Absicht – unedles Metall in Gold zu verwandeln? In welchem Maße teilte Bach die lebenslange Begeisterung seines entfernten Vettters Johann Gottfried Walther für diese, wie er sie nannte, ‚allerhöchste und schönste Kunst‘ – und ihre okkulten Verbindungen zum gelehrten Kontrapunkt und zur Lösung kanonischer Rätsel, die Bach so meisterhaft beherrschte?

Diese Kantate beginnt unüblicherweise mit einer Dacapo-Arie für Tenor und Streicher in einem Gefüge dichter Imitation. Paraphrasiert wird Jesus' Antwort an die Pharisäer mit den Worten ‚nur jedem das Seine‘, einem Aphorismus, für den es eine unangenehm berührende Parallele (‚jedem das Seine‘) am Eingangstor des Konzentrationslagers Buchenwald gibt, nur wenige Kilometer nördlich von Weimar, wo das Werk zum ersten Mal zu hören war. Auf die

hypnotisierend wirkende Bass-Arie folgen zwei ungewöhnliche Duette für Sopran und Alt, das erste ein Rezitativ im Arioso-Stil und in gegensätzlichen Tempi, das zweite eine als Choralfantasie angelegte ‚Arie‘ im Dreiertakt mit einem instrumentalen Cantus firmus, der von Violinen und Viola unisono vortragen wird (Johann Heermanns Choral ‚Meinen Jesum lass ich nicht‘). Laut Libretto folgte an dieser Stelle der letzte Vers eines anderen Chorals von Heermann (‚Wo soll ich fliehen hin‘), zu einer Melodie von Christian Friedrich Witt. Außer dem Vermerk ‚*Chorale in semplice stylo*‘ haben wir nur die Basslinie. Andreas Glöckner fand heraus, dass diese genau zu einer Version der Melodie passt, die in Witts Gesangsbuch vorhanden ist.

Ebenfalls nicht mehr vorhanden ist das Autograph der Partitur zu der Kantate **BWV 139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott**, mit der wir unser Konzert begannen. Erhalten ist ein unvollständiger Satz von Stimmen, die bei der Uraufführung im November 1724 verwendet wurden. Zum Glück lassen sich diese ergänzen durch den figurierten Continuoart der letzten beiden Sätze, den Bach für eine Wiederaufführung zwischen 1732 und 1735 eigenhändig transponierte, durch den obligaten Violinpart, den sein zukünftiger Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol zwischen 1744 und 1747 für die Bass-Arie (Nr. 4) ausschrieb, sowie durch die überzeugende Rekonstruktion, die Robert Levin für den fehlenden zweiten Violinpart der Tenor-Arie (Nr. 2) für uns hergestellt hat. Solche Lücken finden sich im Quellenmaterial dieser vereinzelt, gelegentlich verwendeten Stücke leider allzu oft. Glücklicherweise haben wir alle notwendigen Stimmen für den Eingangsschor, eine

raffiniert gebaute Choralfantasie in E-dur. Aufbauend auf den drei gleich langen Segmenten der Choralform (A–A–B) variiert Bach geschickt die Verteilung des melodischen Materials, das den tiefen, mit den Instrumenten in einen heftigen konzertanten Diskurs verstrickten Stimmen (Streichern und zwei Oboen d’amore) gemeinsam ist. Doch überall scheint durch, welcher Einfallsreichtum Bachs Musik auszeichnet. Die pastorale Lyrik, die den ersten Abschnitt prägt, schildert das Vertrauen des wahren Gläubigen, ‚der sich auf seinen Gott / recht kindlich kann verlassen‘; ihr folgt im zweiten Teil der trotzige Verweis auf die Widrigkeiten der Welt und ‚alle Teufel [die ihn] hassent‘, während im abschließenden Abschnitt (B), wo er ‚dennoch wohlvergnügt‘ bleibt, Bach die Proportionen zwischen den vokalen und instrumentalen Episoden angleicht, um zu einer befriedigenden Auflösung zu gelangen.

Bach fährt mit einer mächtigen Tenor–Arie mit zwei obligaten Violinen fort, in der die Zuversicht schaffende, beharrlich wiederholte Behauptung ‚Gott ist mein Freund‘ durch die ungestüme Musik unterhöhlt wird, die den Feind schildert, der sich mit ‚Neid und Hass‘ gegen den Gläubigen erhebt. Es dürfte eines der wenigen Beispiele in der Barockliteratur sein, wo Scherzhaftigkeit in der Musik beabsichtigt ist: ‚Ja, redet nur die Wahrheit spärlich, / seid immer falsch, was tut mir das? / Ihr Spötter seid mir ungefährlich‘. Zu spüren ist, wie Bach seinen ganzen Einfallsreichtum ausschöpft, um den Stil einer italienischen Triosonate den Anforderungen dieses aufsässigen Textes anzupassen, um zu betonen, in welcher Zwickmühle sich der Tenor befindet. Noch viel fesselnder ist die Bass-Arie (Nr. 4)

für konzertierende Violine, die gegen zwei unisono geführte Oboen d'amore und Continuo gesetzt ist. Hier wechselt Bach bei den Worten ‚Doch plötzliche erscheint die helfende Hand‘ von einem bröseligen Gefüge mit doppelt punktierten Noten zu einer Textur im 6/8-Takt, wie sie unbekümmerter nicht sein kann. Das geschieht nahtlos (dreimal), wie ein Ausblenden oder Überblenden im Film, und lässt an die ausgestreckte Hand Gottes denken, die Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gemalt hat. Doch lange dauert das nicht, es ist nur ein Vorspiel bis zur Rückkehr der bröseligen Rhythmen des ‚Unglücks‘ und zwei Abschnitten, wo sich das Tempo verringert, die konzertierenden Instrumente ausscheiden und ein Arioso ‚des Trostes Licht‘ schildert, das von weitem scheint.

BWV 52 Falsche Welt, dir traue ich nicht! ist eine Kantate für Sopran solo, die am 24. November 1726 uraufgeführt wurde. Ihre einleitende Sinfonia enthält eine frühe Fassung des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzertes Nr. 1, doch ohne den Violino piccolo. Endlos ließe sich darüber spekulieren, warum Bach auf dieses herrliche Stück zurückgekommen ist (war es schlichtweg zu gut, um unbeachtet zu bleiben?) und warum er sogar so weit ging, in diesem ungeheuerlichen Satz für zwei gellende Jagdhörner ein Symbol zu sehen für die ‚falsche Welt‘ des Kantatentitels, in der die Seele ‚unter Skorpionen / und unter falschen Schlangen wohnen‘ muss. Welche Bezüge auch sonst noch enthalten sein mögen, es wäre kaum denkbar, dass Bach seine eigene (weltliche) Musik verleumden wollte. Nein. Bestenfalls greift er auf die symbolischen beruflichen Funktionen und weltlichen Assoziationen dieser *Cornes du Chaße*

als Startsignal für die Schimpfkanonade zurück, mit der die Sopranstimme einsetzt. Die erste ihrer beiden Arien steht in d-moll und hat als Continuo Begleitung Fagott und Orgel, über der zwei Violinen unisono oder im Terzabstand spielen, um den Gegensatz zwischen ‚Feind‘ und ‚Freund‘ herauszuarbeiten. Die zweite Arie ist ein lebenswürdiger Satz für drei Oboen, eine reiche Textur, die in Bachs Händen wie ein uraltes Saxophontrio wirkt, fließend und wohlklingend in ihrer parallelen Gleitbewegung und den Symbolen für Gottes Umgänglichkeit – ‚Gott mit mir, und ich mit Gott‘. Für seinen abschließenden vierstimmigen Choral, die erste Strophe von Adam Reusers Lied ‚In dich habe ich gehoffet, Herr‘ (1533), das aus dem *Weihnachtsoratorium* vertraut ist, holt Bach alle Instrumente der einleitenden Sinfonia zurück.

Bei allen atemberaubenden Überraschungen und Entdeckungen, die uns in diesem Jahr der Überblick über Bachs erhalten gebliebene Kirchenkantaten gebracht hat, war es in gewisser Weise eine Erleichterung, bestätigt zu bekommen, dass die berühmteste und beständigste von allen, **BWV 140 Wachet auf, ruft uns die Stimme**, uraufgeführt in Leipzig am 25. November 1731, schlicht und einfach gut ist. Für Whittaker repräsentiert sie die ‚glorreiche Vollen- dung von [Bachs] Reife... sie ist eine Kantate ohne Schwächen, ohne einen langweiligen Takt, technisch, emotional und geistlich von höchstem Rang‘. Wieder einmal fehlt das Autograph der Partitur, allerdings ist aus der Aufführung zum Glück ein voller Stimmensatz von Bachs Hand erhalten. Der Vielzahl der handschriftlichen Abschriften der Partitur nach zu urteilen, die in dem halben Jahrhundert nach Bachs Tod gefertigt wurden, konnte sich diese Kantate dem

Trend widersetzen und hielt ihren Platz im Repertoire, und als sie 1847 veröffentlicht wurde, gehörte sie zu den ersten, die überhaupt im Druck erschienen. Die festliche, erwartungsvolle Stimmung, die Bach in seinem Eingangsschor entstehen lässt, ist hier wohl stärker und deutlicher zu spüren als in allen anderen Werken, denen wir in diesem Jahr begegnet sind. Sie beruht auf der Verwendung zweier ‚Chöre‘ aus Streichern (zwei Violinen und Viola) und Doppelrohrblattinstrumenten (zwei Oboen, *Taille* und ein separater Fagottpart), aus der sich eine antiphonale Wirkung ergibt, die Bach hier ausschöpft, während er gleichzeitig mit doppelt punktierten Rhythmen im Dreiertakt die ganze Majestät des französischen Ouvertürenstils zur Geltung bringt. Aus diesem Gefüge erhebt sich eine synkopierte Figur, die später von den Altstimmen, wenn diese mit ihrer bangeren ‚Alleluja‘-Figur einsetzen, danach von allen anderen Sängern übernommen wird. Wenn irgendjemand in der noblen Welt der klassischen Musik je bezweifelt hat, dass J. S. Bach auch als Vater des Jazz gelten könnte, dann haben wir hier den Beweis. Bachs Erfindung liegt Philipp Nicolais Gedicht mit ihrer populären, auf gregorianische Ursprünge zurückgehenden Melodie (1599) zugrunde. Mitreißend ist, wie er in der zweiten Phrase den gesamten Tonbereich seiner musikalischen Kräfte in die Höhe hebt, eine Geste, möchte man meinen, die verzagte Menschen garantiert aus ihrer winterlichen Verstimmung reißt. Wie in einer Reihe anderer Kantaten spürt man auch hier, dass verschiedene Zeiträume ineinander geschoben sind: ein zeitloser Aufruf, wachsam zu sein, denn ‚der Bräutigam kömmt‘, ein Verweis auf das historische Jerusalem, wo die

Nachwächter ihre Runden gehen, und schließlich der zeitgenössische Hintergrund von Bachs Leipzig, einer geschäftigen Handelsmetropole, die sich auf Advent und die festliche Weihnachtszeit vorbereitet.

Die Stimmung kehrt in den beiden anderen Choralversionen wieder, im ‚Zion hört die Wächter singen‘ (Nr. 4) des Tenors, mit einem betörenden Obligato für Violine und Bratsche (mit Andeutungen der Freude des Wächters und einem ständiges Tändeln mit den Erwartungen des Hörers, dass ein Niedertakt/betonter Halbtakt folgen müsste) sowie in dem schlichten, doch wunderbar befriedigenden Schlusschoral ‚Gloria sei dir gesungen‘. Der polierte Klang des Horns, das in den flankierenden Chören die Sopranstimmen verdoppelt, ist eines der beglückendsten Merkmale dieser Sätze, ebenso die Violinen, die im Schlusschor in wunderbarer Technicolor-Imitation eines Zwei-Fuß-Registers der Orgel die Choralmelodie in der Oktave verdoppeln. Von diesen öffentlichen, Säulen ähnelnden Ausbrüchen eingefasst werden zwei schöne Rezitative, das eine *secco* für Tenor, das andere *accompagnato* für Bass, sowie zwei innige Duette für Sopran und Bariton, die deutlich auf das *Hohelied Salomos* Bezug nehmen. Das erste dieser Rezitative ist ein langsamer Siciliano, in dem die Arabesken des Violino piccolo die mit ‚brennendem Öl‘ flackernden Lampen anschaulich vor Augen führen. Eine reiche Tradition ähnlich sinnlicher musikalischer Allegorien, darunter schöne Beispiele von Bachs Cousin Johann Christoph, steht hinter dieser hinreißenden Nummer. Das zweite Duett (Nr. 6), mit obligater Oboe, gibt sich kecker. Um die Vereinigung zwischen Braut und Bräutigam zu schildern, hat Bach keine Skrupel,

sich mit den Ketten aus Vorhalten und parallelen Terzen und Sexten den Aufputz von Liebesduetten in den Opern seiner Zeit anzueignen.

An diesem wesentlichen Wendepunkt im Kirchenjahr, dem Übergang der Trinitatiszeit zum Advent, waren in diesen winterlichen Feierlichkeiten offenbar noch Reste heidnischer Mythologie erhalten geblieben, und Bach zeigt, dass er sich ihrer bewusst war. Es ist die dunkelste Zeit des Jahres, wenn sich das im Herbst gesäte Getreide in einem Ruhezustand befindet, den Pflanzenphysiologen als ‚Vernalisation‘ bezeichnen.

Winchester Cathedral ist ein Aufführungsort, wo es nicht so einfach ist, einen achtsam übereinander gelagerten Klang zu erzielen, gar nicht zu reden von der Komplexität des Bach'schen Kontrapunkts. In erbärmlich kaltem Wetter wurde uns warm durch den herzlichen Empfang, den uns der Bischof bereitete, durch die aufmunternden Worte des Musikalischen Leiters und die Anwesenheit eines Publikums von rund 1.300 Konzertbesuchern, die im Kerzenschein des Hauptschiffes und der Seitenschiffe saßen. Welch einen gewaltigen Eindruck von *solider* Bauweise vermittelte dieses Gebäude! In Wahrheit wurde die Kathedrale auf einer Torfschicht errichtet, ihre Erbauer im 13. Jahrhundert hatten das Fundament auf ein Holzfloß gesetzt, das Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich einzubrechen drohte. Zwischen 1906 und 1911 beförderte ein unerschrockener Taucher, William Walker, allein und praktisch in völliger Dunkelheit arbeitend, rund 25.800 Zementsäcke und 114.900 Zementblöcke in die Gruben unter dem Fundament der Kirche, um die Grundmauern zu stützen. Er rettete das Gebäude vor dem Einsturz, und über der Erde

blieb der Eindruck von unzerstörbarer Größe erhalten – aber auch von Schlichtheit, dank der soliden Wände des Hauptschiffs und jener hohen Pfeiler, die sich zu ihm neigen und die Pevsner als ‚gewaltig, wie riesige Baumstämme‘ beschrieben hat.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Winchester Cathedral:
rood screen and nave towards the southeast



For the Twenty-second Sunday after Trinity

CD 1

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. 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. 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. 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. 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 zurichten? 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. Recitativo

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 schrecket 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. Choral

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 bestricken;
 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. Recitativo

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. Choral

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 (Dialogo)*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.

Furcht

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;

Fear

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 Töten, 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 Töten, 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.

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.

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)*

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 with heaven's house,
I go with confidence and peace,
my great misery remains here on earth.
It is enough.

For the Twenty-third Sunday after Trinity

CD 2

Epistle Philippians 3:17-21 (Trinity 23)

I Thessalonians 5:1-11 (Trinity 27)

Gospel Matthew 22:15-22 (Trinity 23)

Matthew 25:1-13 (Trinity 27)

BWV 139

Wohl dem, der sich auf seinen Gott (1724)

1. Coro (Choral)

Wohl dem, der sich auf seinen Gott
recht kindlich kann verlassen!
Den mag gleich Sünde, Welt und Tod
und alle Teufel hassen,
so bleibt er dennoch wohlvergnügt,
wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.

2. Aria: Tenor

Gott ist mein Freund; was hilft das Toben,
so wider mich ein Feind erhoben!
Ich bin getrost bei Neid und Hass.

BWV 139

Happy is he who can trust his God

1. Chorus (Chorale)

Happy is he who, just like a child,
can trust his God!
Though sin, the world and death
and all the devils hate him,
he nonetheless remains at peace,
if he only makes God his friend.

2. Aria

God is my friend; what does
my enemy's rage avail!
Envy and hatred do not upset me.

Ja, redet nur die Wahrheit spärlich,
seid immer falsch, was tut mir das?
Ihr Spötter seid mir ungefährlich.

3. Recitativo: Alt

Der Heiland sendet ja die Seinen
recht mitten in der Wölfe Wut.
Um ihn hat sich der Bösen Rotte
zum Schaden und zum Spotte
mit List gestellt;
doch da sein Mund so weisen Ausspruch tut,
so schützt er mich auch vor der Welt.

4. Aria: Bass

Das Unglück schlägt auf allen Seiten
um mich ein zentnerschweres Band.
Doch plötzlich erscheint die helfende Hand.
Mir scheint des Trostes Licht von weitem;
da lern ich erst, dass Gott allein
der Menschen bester Freund muss sein.

5. Recitativo: Sopran

Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir,
die schwere Last der Sünden,
mein Heiland lässt mich Ruhe finden.
Ich gebe Gott, was Gottes ist,
das Innerste der Seelen.
Will er sie nun erwählen,
so weicht der Sünden Schuld,
so fällt des Satans List.

Continue to speak the truth but sparingly,
be ever false, what is that to me?
You who mock are no danger to me.

3. Recitative

The Saviour sends His own people
into the very midst of raging wolves.
The evil rabble,
with malice and with mockery,
have cunningly surrounded Him;
but since He utters such words of wisdom,
He protects me even from the world.

4. Aria

Misfortune overwhelms me on every side
with heavy chains.
But a helping hand suddenly appears.
The light of comfort shines on me from afar;
only then do I learn, that God alone
is man's best friend.

5. Recitative

Yea, though I bear within me the greatest foe,
the heavy weight of sin,
my Saviour permits me to find peace.
I render to God what is God's,
my innermost soul.
If He will accept it,
the guilt of sin vanishes,
Satan's cunning is confounded.

6. Choral

Dahero Trotz der Höllen Heer!
Trotz auch des Todes Rachen!
Trotz aller Welt! mich kann nicht mehr
ihr Pochen traurig machen!
Gott ist mein Schutz, mein Hilf und Rat;
wohl dem, der Gott zum Freunde hat!

Text: Johann Christoph Rube (1, 6); anon. (2-5)

BWV 163

Nur jedem das Seine! (1715)

7 1. Aria: Tenor

Nur jedem das Seine!
Muss Obrigkeit haben
Zoll, Steuern und Gaben
Man weigre sich nicht
der schuldigen Pflicht!
Doch bleibet das Herze dem Höchsten alleine.

8 2. Recitativo: Bass

Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben;
wir haben, was wir haben,
allein von deiner Hand.
Du, du hast uns gegeben
Geist, Seele, Leib und Leben
und Hab und Gut und Ehr und Stand!
Was sollen wir
denn dir
zur Dankbarkeit dafür erlegen,
da unser ganz Vermögen
nur dein und gar nicht unser ist?

6. Chorale

I therefore defy the host of hell!
Defy the jaws of death as well!
Defy the world! No longer can
its blows dismay me!
God is my shield, my help and counsel;
happy is he, who has God as a friend!

BWV 163

To each only his due!

1. Aria

To each only his due!
If rulers must have
toll, taxes and tributes,
let one not refuse
the debt that is owed!
But the heart is bound to God alone.

2. Recitative

Thou art, my God, the giver of all gifts;
we have what we have
from Thy hand alone.
Thou, Thou hast given us
spirit, soul, body and life
and wealth and goods and honour and rank!
What should we
then pay Thee
in gratitude for these things,
when our entire fortune
belongs to Thee alone and not to us at all?

Doch ist noch eins, das dir, Gott, wohlgefällt:
Das Herze soll allein,
Herr, deine Zinsemünze sein.
Ach! aber ach! ist das nicht schlechtes Geld?
Der Satan hat dein Bild daran verletzt,
die falsche Münz ist abgesetzt.

But there is one thing, God, that pleaseth Thee:
the heart shall all alone,
Lord, be Thy tribute money.
Alas, but alas! is that not worthless money?
Satan has disfigured on it Thine image;
this counterfeit has lost its value.

9 3. Aria: Bass

Lass mein Herz die Münze sein,
die ich dir, mein Jesu, steure!
Ist sie gleich nicht allzu rein,
ach, so komm doch und erneure,
Herr, den schönen Glanz bei ihr!
Komm, arbeite, schmelz und präge,
dass dein Ebenbild bei mir
ganz erneuert glänzen möge!

3. Aria

Let my heart be the coin
that I, my Jesus, pay Thee!
If it be not wholly pure,
ah! then come and renew,
Lord, its lovely gleam!
Come, work, melt and stamp it
that Thy exact likeness
may, fully new, gleam within me!

10 4. Arioso (Duetto): Sopran, Alt

Ich wollte dir,
o Gott, das Herze gerne geben;
der Will ist zwar bei mir,
doch Fleisch und Blut will immer widerstreben.
Dieweil die Welt
das Herz gefangen hält,
so will sie sich den Raub nicht nehmen lassen;
jedoch ich muss sie hassen,
wenn ich dich lieben soll.
So mache doch mein Herz mit deiner Gnade voll;
leer es ganz aus von Welt und allen Lüsten
und mache mich zu einem rechten Christen.

4. Arioso (Duet)

I would gladly give Thee,
O God, my heart;
I have the will,
but flesh and blood always resist.
While the world
holds the heart captive,
it will not let the spoils be taken from her;
yet I must hate the world,
if I am to love Thee.
Fill, therefore, my heart with Thy blessing;
drain from it all worldly longings
and make me a true Christian.

11 5. Aria (Duetto): Sopran, Alt con Choral

Nimm mich mir und gib mich dir!
Nimm mich mir und meinem Willen,
deinen Willen zu erfüllen;
gib dich mir mit deiner Güte,
dass mein Herz und mein Gemüte
in dir bleibe für und für,
nimm mich mir und gib mich dir!

12 6. Choral

Führ auch mein Herz und Sinn
durch deinen Geist dahin,
dass ich mög alles meiden,
was mich und dich kann scheiden,
und ich an deinem Leibe
ein Gliedmaß ewig bleibe.

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

BWV 52

Falsche Welt, dir trau ich nicht! (1726)

13 1. Sinfonia

14 2. Recitativo: Sopran

Falsche Welt, dir trau ich nicht!
Hier muss ich unter Skorpionen
und unter falschen Schlangen wohnen.
Dein Angesicht,
das noch so freundlich ist,
sinnt auf ein heimliches Verderben:
Wenn Joab küsst,
so muss ein frommer Abner sterben.

5. Aria (Duet) with instrumental chorale

Take me from myself and give me to Thee!
Take me from myself and my will,
that Thy will be accomplished;
make Thee mine with Thy goodness,
that my heart and my spirit
abide in Thee for evermore,
take me from myself and give me to Thee!

6. Choral

Lead both my heart and mind
through Thy spirit hence,
that I may shun all things
which could sever me from Thee,
and that I may ever remain
a member of Thy body.

BWV 52

False world, I do not trust you!

1. Sinfonia

2. Recitative

False world, I do not trust you!
Here I must dwell among scorpions
and false serpents.
Your countenance,
though outwardly so friendly,
secretly plots ruin:
when Joab kisses,
a righteous Abner must die.

Die Redlichkeit ist aus der Welt verbannt,
die Falschheit hat sie fortgetrieben,
nun ist die Heuchelei
an ihrer Stelle geblieben.
Der beste Freund ist ungetreu,
o jämmerlicher Stand!

15 3. Aria: Sopran

Immerhin, immerhin,
wenn ich gleich verstoßen bin!
Ist die falsche Welt mein Feind,
o so bleibt doch Gott mein Freund,
der es redlich mit mir meint.

16 4. Recitativo: Sopran

Gott ist getreu!
Er wird, er kann mich nicht verlassen;
will mich die Welt und ihre Raserei
in ihre Schlingen fassen,
so steht mir seine Hülfe bei.
Auf seine Freundschaft will ich bauen
und meine Seele, Geist und Sinn
und alles, was ich bin,
ihm anvertrauen.

17 5. Aria: Sopran

Ich halt es mit dem lieben Gott,
die Welt mag nur alleine bleiben.
Gott mit mir, und ich mit Gott,
also kann ich selber Spott
mit den falschen Zungen treiben.

Honesty has been banished from the world,
falseness has driven it out,
hypocrisy now
remains in its stead.
The best of friends is untrue,
O wretched state!

3. Aria

No matter, no matter,
though I be driven out!
Though the false world be my foe,
oh, God still remains my friend
and is well-meaning toward me.

4. Recitativo

God is faithful!
He shall not, He cannot abandon me;
if the world in its frenzy would
seize me in its coils,
His help is always nigh.
I shall build on His friendship
and give my soul, spirit and mind
and everything I am
into His keeping.

5. Aria

I put my faith in God,
let the world remain alone.
God is with me and I with God,
thus can I myself scorn
false tongues.

18 6. Choral

In dich hab ich gehoffet, Herr,
 hilf, dass ich nicht zuschanden werd,
 noch ewiglich zu Spotte!
 Das bitt ich dich,
 erhalte mich
 in deiner Treu, Herr Gotte!

Text: Adam Reusner (6); anon. (1-5)

BWV 140

Wachet auf, ruft uns die Stimme (1731)
 (for the Twenty-seventh Sunday after Trinity)

18 1. Coro (Chorale)

Wachet auf, ruft uns die Stimme
 der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
 wach auf, du Stadt Jerusalem!
 Mitternacht heißt diese Stunde;
 sie rufen uns mit hellem Munde:
 Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
 Wohlauf, der Bräutigam kömmt;
 steht auf, die Lampen nehmt!
 Alleluja!
 Macht euch bereit
 zu der Hochzeit,
 ihr müsset ihm entgegengehn!

20 2. Recitativo: Tenor

Er kommt, er kommt,
 der Bräutigam kömmt!
 Ihr Töchter Zions, kömmt heraus,
 sein Ausgang eilet aus der Höhe

6. Chorale

In Thee have I placed my hope, O Lord,
 grant that I be not ruined
 or mocked eternally!
 This I beg Thee,
 preserve me
 in Thy true love, Lord God!

BWV 140

Wake up, cries the watchmen's voice

1. Chorus (Chorale)

Wake up, cries the watchmen's voice
 high up on the battlements;
 wake up, city of Jerusalem!
 This is the midnight hour;
 they call to us with ringing voices:
 where are you, wise virgins?
 Make haste, the Bridegroom comes;
 rise up, and take your lamps!
 Alleluia!
 Prepare yourselves
 for the wedding,
 you must set out to meet Him!

2. Recitative

He comes, He comes,
 the Bridegroom comes!
 Go forth, O ye daughters of Zion,
 the dayspring hastens from on high

in euer Mutter Haus.
Der Bräutigam kommt, der einem Rehe
und jungen Hirsche gleich
auf denen Hügeln springt
und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wacht auf, ermuntert euch!
Den Bräutigam zu empfangen!
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

into your mother's house.
The Bridegroom comes, like a roe
or a young hart,
skipping upon the hills
and bringing you the wedding feast.
Awaken, be of good cheer,
to welcome the Bridegroom here!
There, see, behold Him coming!

21 3. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Seele
Wenn kömst du, mein Heil?
Jesus
Ich komme, dein Teil.
Seele
Ich warte mit brennendem Öle.
Jesus
Ich öffne den Saal
Seele
Eröffne den Saal
Beide
zum himmlischen Mahl!
Seele
Komm, Jesu!
Jesus
Ich komme; komm, liebliche Seele!

3. Aria (Duet)

Soul
When wilt thou come, my Salvation?
Jesus
I am coming, a part of you.
Soul
I wait, my lamp lit with burning oil.
Jesus
I open the hall
Soul
Open the hall
Both
for the heavenly feast!
Soul
Come, Jesus!
Jesus
I come; come, beloved soul!

22 4. Choral: Tenor

Zion hört die Wächter singen,
das Herz tut ihr vor Freuden springen,
sie wachet und steht eilend auf.
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.

4. Chorale

Zion hears the watchmen singing,
her heart throbs with joy,
she wakens and rises with haste.
Her friend descends from heaven in splendour,
strong in mercy, mighty in truth,
her light grows bright, her star ascends.

Nun komm, du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn!
Hosianna!
Wir folgen all
zum Freudensaal
und halten mit das Abendmahl.

23 5. Recitativo: Bass

So geh herein zu mir,
du mir erwählte Braut!
Ich habe mich mit dir
in Ewigkeit vertraut.
Dich will ich auf mein Herz,
auf meinem Arm gleich wie ein Siegel setzen
und dein betrübtes Aug ergötzen.
Vergiss, o Seele, nun
die Angst, den Schmerz,
den du erdulden müssen;
auf meiner Linken sollst du ruhn,
und meine Rechte soll dich küssen.

24 6. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Seele

Mein Freund ist mein,
Jesus
und ich bin sein.

Beide

Die Liebe soll nichts scheiden.

Seele

Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,

Jesus

Du sollst mit mir in Himmels Rosen weiden,

Beide

da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Come, now, Thou worthy crown,
Lord Jesus, the Son of God!
Hosanna!
We shall all follow
to the hall of rejoicing
and join the Lord's Supper.

5. Recitative

So, enter in to me,
you, my chosen bride!
I have wedded myself to you
for all eternity!
I would set you on my heart
and on my arm as a seal
and gladden once more your troubled eye.
Forget now, O soul,
the fear and grief
you have had to bear;
on my left hand shall you rest,
and my right hand shall embrace you.

6. Aria (Duet)

Soul

My friend is mine,
Jesus
and I am his!

Both

Nothing shall divide this love.

Soul

I shall partake with Thee of Heaven's rosy pastures,

Jesus

You shall partake with me of Heaven's rosy pastures,

Both

where there will be joy in abundance, and bliss!

25 7. Choral

Gloria sei dir gesungen
mit Menschen- und englischen Zungen,
mit Harfen und mit Zimbeln schon.
Von zwölf Perlen sind die Pforten,
an deiner Stadt sind wir Konsorten
der Engel hoch um deinen Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
kein Ohr hat je gehört
solche Freude.
Des sind wir froh,
io, io!
ewig in dulci júbilo.

Text: Philipp Nicolai (1, 4, 7); anon. (2, 3, 5, 6)

7. Chorale

Glory now be sung to Thee
with tongues of angels and mankind,
with harps and with cymbals.
The portals are made of twelve pearls,
in Thy city we are consorts
of the angels high about Thy throne.
No eye has ever seen,
no ear has ever heard
such joy.
Therefore we are glad,
io, io,
eternally in dulci júbilo.

*English translations by Richard Stokes
from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
Scarecrow Press, reproduced by permission.
Translations in other languages are available at
www.bach-cantatas.com*

Bach Cantatas
Gardiner



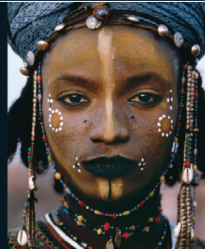
Vol 1 / SDG 101

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 4 / SDG 156

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 7 / SDG 124

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 2 / SDG 165

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 5 / SDG 147

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 8 / SDG 104

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 3 / SDG 141

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 6 / SDG 134

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 9 / SDG 159

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 10 / SDG 110

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 13 / SDG 162

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 16 / SDG 137

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 11 / SDG 168

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 14 / SDG 113

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 17 / SDG 150

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 12 / SDG 171

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 15 / SDG 127

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 18 / SDG 174

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 19 / SDG 115

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 22 / SDG 128

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 25 / SDG 144

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 20 / SDG 153

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 23 / SDG 131

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 26 / SDG 121

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 21 / SDG 118

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 24 / SDG 107

Bach Cantatas
Gardiner



Vol 27 / SDG 138

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 remarkable cantatas amply repay this commitment, and the vivid timbres become central to his astonishing musical 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 performances have been released, but also for how we feel about being granted the unique gift of taking part in them.