

Bach Cantatas  
Gardiner



CD 1 50:01 **For Whit Tuesday**

---

1-3 12:07 Brandenburg Concerto No.3 BWV 1048  
in G major / G-dur

4-9 21:47 Erwünschtes Freudenlicht BWV 184

10-16 15:51 Er rufet seinen Schafen mit Namen BWV 175

Lisa Larsson *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*  
Christoph Genz *tenor*, Stephen Loges *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
Holy Trinity, Blythburgh, 13 June 2000

The Monteverdi Choir	The English Baroque Soloists	<i>Flutes</i> Marten Root Rachel Beckett
<i>Sopranos</i> Suzanne Flowers Gillian Keith Emma Preston-Dunlop Katharine Fuge Elisabeth Priday Rachel Wheatley Joanne Lunn	<i>First Violins</i> Kati Debretzeni Penelope Spencer Sarah Bealby-Wright Matthew Truscott Deirdre Ward	<i>Recorders</i> Rachel Beckett Marion Scott Catherine Latham
<i>Altos</i> Elinor Carter Mark Chambers Angus Davidson Charles Humphries	<i>Second Violins</i> Lucy Howard Rebecca Livermore Desmond Heath Steven Jones	<i>Trumpets</i> Mark Bennett Mike Harrison
<i>Tenors</i> Peter Butterfield Rory O'Connor Paul Tindall Nicolas Robertson	<i>Violas</i> Annette Isserlis Katie Heller Penny Veryard Pamela Cresswell	<i>Harpichord</i> Silas John Standage
<i>Basses</i> Julian Clarkson Charles Pott Robert Evans Michael McCarthy	<i>Cellos</i> David Watkin Ruth Alford Lynden Cranham	<i>Organ</i> Howard Moody
	<i>Double Bass</i> Cecelia Bruggemeyer	

### The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

The Monteverdi Choir	The English	<i>Flute</i>
<i>Sopranos</i>	Baroque Soloists	Rachel Beckett
Suzanne Flowers	<i>First Violins</i>	<i>Oboes</i>
Gillian Keith	Alison Bury	Edouard Wesley
Emma Preston-Dunlop	Penelope Spencer	Mark Baigent
Katharine Fuge	Catherine Martin	Jasu Moisiso
Elisabeth Priday	Debbie Diamond	<i>Bassoon</i>
Joanne Lunn	Jane Gillie	Philip Turbett
<i>Altos</i>	<i>Second Violins</i>	<i>Trumpets</i>
Elinor Carter	Lucy Howard	Mark Bennett
Mark Chambers	Matthew Truscott	Mike Harrison
Angus Davidson	Silvia Schweinberger	Paul Sharp
Charles Humphries	Desmond Heath	<i>Timpani</i>
<i>Tenors</i>	<i>Violas</i>	John Chimes
Rory O'Connor	Annette Isserlis	<i>Harpichord</i>
Paul Tindall	Katherine McGillivray	Howard Moody
Peter Butterfield	Colin Kitching	<i>Organ</i>
Nicolas Robertson	<i>Cellos</i>	Robert Quinney
<i>Basses</i>	Melanie Beck	
Julian Clarkson	Helen Verney	
Charles Pott	<i>Double Bass</i>	
Robert Evans	Valerie Botwright	
Michael McCarthy		

CD 2	61:26	<b>For Trinity Sunday</b>
1-6	18:49	Höchsterwünschtes Freudenfest BWV 194
7-12	10:29	Es ist ein trotzig und verzagt Ding BWV 176
13-18	12:54	O heil'ges Geist- und Wasserbad BWV 165
19-23	18:52	Gelobet sei der Herr, mein Gott BWV 129

Ruth Holton *soprano*, Daniel Taylor *alto*  
Paul Agnew *tenor*, Peter Harvey *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
St Magnus Cathedral, Kirkwall, 18 June 2000

## **The Bach Cantata Pilgrimage**

### **Patron**

His Royal Highness,  
The Prince of Wales

### **Principal Donors**

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

### **Donors**

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

### **Corporate Sponsors**

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

### **Charitable Foundations and Public Funds**

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

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

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

### **The Recordings**

The release of the Bach Cantata Pilgrimage recordings has been made possible by financial and other support from His Royal Highness the Prince of Wales, Countess Yoko Ceschina, Mr Kevin Lavery, The Nagaunee Foundation and many others who answered our appeal. We cannot name them all, but we are enormously grateful to them. For the help and advice in setting up Monteverdi Productions, our thanks to: Lord Burns, Richard Elliston, Neil Radford and Fiona Kinsella at Freshfields Bruckhaus Deringer, Thomas Hoerner, Chaz Jenkins, John Kennedy, Stephen Revell, and Richard Schlagman and Amanda Renshaw of Phaidon Press.

Recorded live at Holy Trinity, Blythburgh, on 13 June 2000, and St Magnus Cathedral, Kirkwall, on 18 June 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata

*Balance engineers:* Jean-Marie Geijsen (CD1), Everett Porter (CD2); Erdo Groot (Polyhymnia)

*Recording engineers:*

Carl Schuurbiers (CD1),  
Cees Heijkoop (CD2) (Polyhymnia);  
Mario Nozza (Eurosound)

*Tape editors:* Ientje Mooij,  
Erdo Groot

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

*Cover:* Ghazni, Afghanistan, 1990

© Steve McCurry/Magnum Photos

*Series design:* Untitled

*Booklet photos:* Steve Forrest (p.6);

© Stephen Wolfenden Photography  
(pp.8 & 25); Doug Houghton (p.11)

*Übersetzung:* Gudrun Meier

© 2008 The copyright in this  
sound recording is owned by  
Monteverdi Productions Ltd

© 2008 Monteverdi  
Productions Ltd

Level 2, Hertsmere House  
2 Hertsmere Road  
London E14 4AB

[www.solideogloria.co.uk](http://www.solideogloria.co.uk)

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas  
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750  
Cantatas Vol 27: Blythburgh/Kirkwall

CD 1 50:01 For Whit Tuesday

---

12:07 Brandenburg Concerto No.3 BWV 1048

---

in G major / G-dur

- 1 (5:35) 1. Allegro
- 2 (1:33) 2. Adagio
- 3 (4:59) 3. Allegro

21:47 Erwünschtes Freudenlicht BWV 184

---

- 4 (3:24) 1. *Recitativo: Tenor* Erwünschtes Freudenlicht
- 5 (8:17) 2. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Gesegnete Christen, glückselige Herde
- 6 (1:56) 3. *Recitativo: Tenor* So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!
- 7 (4:36) 4. *Aria: Tenor* Glück und Segen sind bereit
- 8 (1:17) 5. *Choral* Herr, ich hoff je
- 9 (2:16) 6. *Coro* Guter Hirte, Trost der Deinen

15:51 Er rufet seinen Schafen mit Namen BWV 175

---

- |    |        |                                                               |
|----|--------|---------------------------------------------------------------|
| 10 | (0:26) | 1. <i>Recitativo: Tenor</i> Er rufet seinen Schafen mit Namen |
| 11 | (4:35) | 2. <i>Aria: Alt</i> Komm, leite mich                          |
| 12 | (0:27) | 3. <i>Recitativo: Tenor</i> Wo find ich dich?                 |
| 13 | (3:07) | 4. <i>Aria: Tenor</i> Es dünket mich, ich seh dich kommen     |
| 14 | (1:05) | 5. <i>Recitativo: Alt, Bass</i> Sie vernahmen aber nicht      |
| 15 | (4:18) | 6. <i>Aria: Bass</i> Öffnet euch, ihr beiden Ohren            |
| 16 | (1:51) | 7. <i>Choral</i> Nun, werter Geist, ich folg dir              |



CD 2 61:26 For Trinity Sunday

---

18:49 Höchsterwünschtes Freudenfest BWV 194

---

- 1 (4:26) 1. *Coro* Höchsterwünschtes Freudenfest
- 2 (1:06) 2. *Recitativo: Bass* Unendlich großer Gott
- 3 (4:19) 3. *Aria: Bass* Was des Höchsten Glanz erfüllt
- 4 (1:26) 4. *Recitativo: Sopran* Wie könnte dir, du höchstes Angesicht
- 5 (5:33) 5. *Aria: Sopran* Hilf, Gott, dass es uns gelingt
- 6 (1:58) 6. *Choral* Heil'ger Geist ins Himmels Throne

10:29 Es ist ein trotzig und verzagt Ding BWV 176

---

- 7 (1:54) 1. *Coro* Es ist ein trotzig und verzagt Ding
- 8 (0:43) 2. *Recitativo: Alt* Ich meine, recht verzagt
- 9 (2:58) 3. *Aria: Sopran* Dein sonst hell beliebter Schein
- 10 (1:27) 4. *Recitativo: Bass* So wundre dich, o Meister, nicht
- 11 (2:21) 5. *Aria: Alt* Ermunert euch, furchtsam und schüchterne Sinne
- 12 (1:05) 6. *Choral* Auf dass wir also allzugleich

12:54 O heil'ges Geist- und Wasserbad BWV 165

---

- 13 (3:32) 1. *Aria: Sopran* O heil'ges Geist- und Wasserbad
- 14 (1:17) 2. *Recitativo: Bass* Die sündige Geburt verdammter Adamserben
- 15 (2:29) 3. *Aria: Alt* Jesu, der aus großer Liebe
- 16 (2:03) 4. *Recitativo: Bass* Ich habe ja, mein Seelenbräutigam
- 17 (2:58) 5. *Aria: Tenor* Jesu, meines Todes Tod
- 18 (0:34) 6. *Choral* Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl

18:52 Gelobet sei der Herr, mein Gott BWV 129

---

- 19 (3:48) 1. *Coro (Choral)* Gelobet sei der Herr
- 20 (3:37) 2. *Aria: Bass* Gelobet sei der Herr
- 21 (4:56) 3. *Aria: Sopran* Gelobet sei der Herr
- 22 (4:53) 4. *Aria: Alt* Gelobet sei der Herr
- 23 (1:38) 5. *Choral* Dem wir das Heilig itzt



Introduction  
John Eliot Gardiner

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 Whit Tuesday



### Holy Trinity, Blythburgh

For the third day of Pentecost we crossed Suffolk diagonally northeast from Long Melford and fetched up in Holy Trinity, Blythburgh, the 'Cathedral of the Marshes' on the estuary of the river Blyth. I remember coming here in the 1960s with my parents to hear concerts at the Aldeburgh Festival, including a magical performance of Schumann's *Scenes from Faust* conducted by Benjamin Britten. Quite how he managed to squish in a whole symphony orchestra, plus soloists and chorus, is utterly baffling, given that there is less than three and a half metres between the rood screen and the front pews. Even with our far more modest forces we had difficulty fitting everyone in for our concert.

With only two cantatas to have survived for Whit Tuesday, we decided to open our programme with Brandenburg Concerto No.3, the original of the opening sinfonia of BWV 174 which we performed the day before in Melford (see SDG Vol.26). At some stage, though not necessarily at the point of its inception, it is clear that Bach saw Trinitarian associations with this magnificent concerto composed on unusually democratic lines for a trinity of trinities: three violins, three violas and three cellos, giving each of them the chance to share the limelight.

Pressed for time at the end of a busy Whit weekend during his first year in Leipzig, Bach based BWV 184 **Erwünschtes Freudenlicht** on a hasty revision of a lost Cöthen secular cantata, of which only a few instrumental parts survive from the new (1724) Leipzig material, scored for two transverse flutes and strings. Bach and his anonymous librettist neatly combine ideas from the Epistle – the visitation of the Holy Spirit in Samaria (Acts 8:14-17) – and the Gospel – Jesus as the good shepherd (John 10:1-10). The long opening accompagnato for tenor has paired flutes playing an enchanting lilting triplet rhythm in thirds over the simple basso continuo. The string band joins the two flutes for a soprano/alto duet, 'Gesegnete Christen', cast as a pastoral minuet (and very possibly danced to when first given in secular form in Cöthen) despite scurrying, demisemiquaver scales (gambolling lambs or blessed spirits?) in which the two voices are fused in euphonious thirds and sixths. One might momentarily mistake it as the origin of the celebrated duet from *Lakmé*, before considering the long odds of Delibes ever having clapped eyes on this obscure piece. The extended

secco recitative (No.3) for tenor, after drawing a parallel with the hero of Judah (King David) and the effective way he deals with the enemy, culminates in an arioso twinning of voice and continuo to portray the 'perfect joy of heaven' ('vollkommne Himmelsfreude') that is available even to sinners. It is appropriate that the tenor should then develop the theme of Jesus as bringer of the 'golden age' in the ensuing aria (No.4), in minuet form with violin obbligato. Coming at this point the four-part chorale 'Herr, ich hoff je' (No.5) gives us a brief reminder that this is after all a church cantata, before it reverts for its final movement to a deliciously bucolic gavotte, a soprano/bass duet expanded to include the chorus in its rondo-like refrains.

The pastoral mood continues a year later in BWV 175 **Er rufet seinen Schafen mit Namen** (1725), this time three recorders displacing the flutes. This is a more elaborate work, the eighth of the nine consecutive texts Bach set by Christiane Mariane von Ziegler, the foremost bluestocking in Leipzig who, aged twenty-nine, had recently opened a literary salon which Bach is said to have frequented. She cast this cantata as a mini-oratorio, spreading the Gospel words through all seven of its movements and deriving her poetic commentary from the parable of the sheep called by name but fleeing from the stranger. The trio of recorders establish a stylised pastoral setting and a mood of benign trust both in the four introductory bars that set the scene (No.1) and in the alto aria (No.2) which describes a yearning for green pastures ('Komm, leite mich, es sehnet sich mein Geist auf grüner Weide!'). The mood remains personal and intimate throughout this portrait of

ovine contentment (in E minor and with continuous 12/8 figuration). From time to time anguished expressive gestures conveyed by means of chromatic sighing figures depict the believer's (or the sheep's) need for reassurance from the good shepherd.

This anguish comes to the surface in the dramatic six-bar recitative for tenor (No.3): 'Where can I find Thee? Ah, where art Thou hidden?' Six of the ten chords Bach uses here are dissonant. Now to convey the joyful anticipation of the shepherd's return Bach calls for a five-string violoncello piccolo to accompany the tenor aria (No.4). As with BWV 173 the previous day Bach rifles through the Cöthen birthday cantata he wrote a few years back for Duke Leopold (BWV 173a), with music far too good to be heard only once. Here he extracts an extended da capo bourrée, with the ordinary cello part now transposed up a minor third for the piccolo model. He takes the unusual step of fitting lines 3 and 4 of the new text to a repetition of the first section of the original aria, which entailed making several changes to the original, but no great harm is done in the process. As Dürr drily observes, evidently Bach's decision to parody an existing secular movement had not been discussed with Frau von Ziegler in advance.

A second narrative recitative (No.5) opens this time with the alto as evangelist ('But they understood not what things they were which he spake unto them'); the bass then presents Ziegler's commentary accompanied by strings, with paired semiquaver movement in the violins (who have hardly figured till now) in the same idiom as the pastoral recorders to indicate the gentle voice of Christ. In this unusual dual recitative Ziegler and Bach conspire to give a topical

gloss to the incomprehension of Jesus's listeners, both in his day and in theirs, one that is only tangentially implied in the Gospel. It is 'deluded reason' that makes us deaf to Jesus's words. As in other instances this year where we have come across pejorative references to 'reason', this is one way (Dürr calls it the contemporary Lutheran way) to 'ward off the incipient Age of Enlightenment and the atheism that followed in its train.'

Unusual in the extreme is the bass aria with two D trumpets (No.6) which follows: 'Öffnet euch, ihr beiden Ohren', in 6/8. How are we supposed to react to these majestic instruments in the context of a gentle pastoral cantata? The answer must surely lie in the text: 'dass er Teufel, Tod erlegt' ('that He hath laid low death and the devil'); in other words, a celebration of Christ's descent into hell and his victory over the grave which calls for heroic and martial instruments. The trumpet writing is peculiar, the second player sometimes acting almost as continuo to his colleague and section principal, and their joined fanfare motif sounding strangely bare without the expected drums. Finally, a G major presentation of the Pentecostal hymn we've heard a total of four times in the past three days, which with the return of the three recorders re-establishes the pastoral atmosphere of the opening two movements uniting in one person the shepherd (Gospel) and the Holy Spirit (Epistle).

Just before the concert I climbed up the five ladders that lead onto the roof of the church tower. Spectacular views opened up to the east over the Blyth estuary, to Southwold and the sea, and to the west over idyllic, pastoral landscapes with unnumbered sheep grazing green pastures in

typically English June weather. Several writers have tried to describe the particular atmosphere and beauty of this church. There is something dignified and satisfying in the simple proportions of the nave with its seven regular Gothic arches, the openness of the space, the whitewashed clerestory walls and the light streaming through the clear glass of its windows. Then there is the great span of the tie-beam wooden roof, unbroken from nave to chancel by any arch, with its back-to-back angels, once gaudily painted in red, green, gold and white, now elegantly faded and fashionably 'distressed'. These wooden angels seem to have faced many trials. Apparently the church was struck by lightning in 1577 when the spire collapsed, and legend has it that the angels were shot at by Puritan soldiers in 1644; or were they simply peppered with grapeshot in attempts to get rid of jackdaws in the roof? Most of them (the angels, that is) have survived and are partly responsible for the air of peace and solemnity you experience as soon as you enter this beautiful church.

## Cantatas for Trinity Sunday



St Magnus Cathedral, Kirkwall

Trinity Sunday does not register today as one of the more exciting of the church's festivals. Yet in Bach's day, it had a climactic importance: it marked the end of the *Temporale*, the first half of the liturgical year which celebrates the events in the life of Jesus. For Bach personally it signified the completion of the annual cantata cycles he composed in Leipzig (his first official cantata as Thomascantor in 1723 happening to be the first Sunday after Trinity), and not surprisingly drew from him works of summary significance: cantatas that were challenging even by his standards. For us in 2000 it was a half-way point, and thus a milestone to look forward to, especially as we were due to travel to the most northerly point on our pilgrimage route, to Kirkwall in Orkney.

June 17 was the only really hot day of summer and we spent it, all fifty of us, not as planned, travelling to Orkney, nor rehearsing productively in a cool studio, but kicking our heels at Stansted. The air traffic controllers' central computer near Heathrow had crashed, effectively paralysing all of London's airports. After a six-hour wait, it seemed as though we might finally be off. We hurried to board our charter plane and buckled up, only to be told that Kirkwall airport would close for the night at 7pm – ten minutes before we were due to land. Disconsolately we dispersed, some trekking back to London, others in pursuit of a dwindling number of local B&Bs. Not only had we lost a vital rehearsal for our concert programme the next day, but gone was any realistic chance for us to get properly acquainted with Orkney.

At 7am the next day we reconvened and boarded the charter, an old propellor craft known in the trade as a crop-sprayer. Arriving travel-stained at Kirkwall three hours later we were given a welcome buzz by the bracing air and crystal-clear light, and made straight for the cathedral. The pink and ochre sandstone put me in mind of Durham. With its disproportionately chunky pillars and narrow nave, it gives the impression of having been carved rather than built. I was relieved to find that for all its beauty and historical importance as a shrine, tourism had not flattened its batteries: it seemed to me a magical uncluttered place, well suited to meditation and worship – and, hopefully, to music.

We rehearsed for four hours in the cathedral, being obliged to concertina a normal rehearsal on the day in a brand-new venue with the forfeited



‘tutti’ rehearsal from the day before. There were four cantatas to prepare. Trinity Sunday is a watershed in the Lutheran liturgical year, a time when the ‘themes of the week’ shift to the several concerns of Christian life and conduct. Taking his cue from the set readings, Bach confronts the listener (and the performer!) with a range of knotty subjects, questions of doctrine and faith, challenging enough in themselves, but doubly so in his hands, though beautified by extraordinary multi-layered music.

His first cantata for Trinity Sunday, BWV 165 **O heil’ges Geist- und Wasserbad**, was composed in 1715 in Weimar, to a text by Salomo Franck. It is a true sermon-in-music, based on the Gospel account of Jesus’ night-time conversation with Nicodemus on the subject of ‘new life’, emphasising the spiritual importance of baptism. The plentiful references to water in this cantata seemed wonderfully apt to our geographical situation – ‘except a man be born of water and of the Spirit, he cannot enter into the kingdom of God’. Even on the briefest visit to Orkney you cannot escape the sense of layered history in this sea-dominated archipelago – Neolithic, Pictish and Norse – clear to the few of us who had made a rushed visit, sandwich in hand, to the Ring of Brodgar. The thing that struck me most about the opening aria for soprano entitled ‘Concerto’ was the ‘impossibility’ of some of its harmonies: there is a passage in the fugal play-out which, if you play it below a certain speed, sounds plain wrong – like Stravinsky in neo-baroque style, or even Webern. Those incongruities simply disappear when played at the ‘correct’ faster tempo, flowing by like stream water across and around rocks.

Another striking feature is the dramatic fade-out at the end of the long, impressive bass *accompagnato* (No.4), in which two types of serpent are contrasted: the ‘ancient’ serpent of sin, and the ‘fiery’ or blood-red serpent raised on a pole by Moses and later ‘exalted on the cross’. For the words ‘wenn alle Kraft vergehet’ (‘when all my strength has faded’) Bach weaves contrary-motion lines in the upper strings played *pianissimo*, soft to the point of extinction, leaving the final G to the bassoon and bass line ‘*senza accomp.*’ – bleak and alone. Bach’s imagination, stirred here by the dual image of the serpent, prompts shock tactics, forcing his listeners into a realisation that they daily break the pledge made on their behalf at baptism and therefore constantly need renewed forgiveness. To clinch the argument he follows this with an aria for tenor in which Christ is again referred to as the serpent. As Whittaker describes it, ‘the whole of the obbligato for violins in unison is constructed out of the image of the bending, writhing, twisting reptile, usually a symbol of horror, but in Bach’s musical speech a thing of pellucid beauty’. The closing chorale is a setting of Ludwig Helmbold’s ‘Nun lasst uns Gott, dem Herren’.

A grand French-style overture heralds the start of BWV 194 **Höchsterwünschtes Freudenfest**. The cantata seems to have begun life as a secular Cöthen piece some time between 1717 and 1723, and was then adapted for the dedication of the new organ at Störmthal (2 November 1723) and revived the following summer for Trinity Sunday as the culmination of Bach’s first Leipzig cycle (it was revived again for two further Trinity Sundays in 1726 and 1731). There is one huge problem: that of pitch.

Evidently the Störmthal organ must have been tuned to 'tiefer Cammerton' (A= +/-390), considerably lower than that of the Leipzig organs. How else would the trebles have coped with the top Cs in the opening chorus (unique in Bach) or the bass soloist with the multiple F sharp and Gs in his opening recitative? But then, why did Bach not transpose it down for his Leipzig revivals, as we were obliged to do? All he seems to have done is to transpose a few of the bass soloist's highest notes downwards, thereby side-stepping the overall problem.

Of its original twelve movements Bach retained just the first six for use on Trinity Sunday. Just as in his adaptation of the overture to the *Orchestral Suite No.4* for the Christmas cantata BWV 110, Bach holds back the entry of the chorus until the quick triple-time middle section. Then, instead of repeating the festive *entrée* – reeds first (three oboes and bassoon), strings next – he reverses the process, assigning the cascade of semiquavers to the oboe band before bringing the chorus back for a festive concluding flourish. Of the two arias, the first is for bass, one of those spacious, pastoral 12/8 movements (for oboe and strings) which Bach devised from time to time to convey the reassurance of God's protective care (here it is his 'light'); the other for soprano, a spirited gavotte for strings to celebrate the purifying effects of Pentecostal fire.

Bach's second Leipzig cantata cycle culminates with the last in the mini-cycle of nine cantatas to texts by Christiane Mariane von Ziegler, BWV 176 **Es ist ein trotzig und verzagt Ding**. This translates as 'There is something stubborn (or defiant or wilful) and fainthearted (or disheartened or despairing) about

the human heart'. Each permutation of these variant adjectives applies to Bach's setting. By interpreting the story of Nicodemus' furtive night-time visit as a general human tendency (hence the quote from Jeremiah) Ziegler had given Bach a chance to set up a dramatic antithesis between headstrong aggression and lily-livered frailty. Bach opens with a defiant, indignant presentation of this *Spruch*, a terse, four-part choral fugue set against a string fanfare reminiscent of *Brandenburg No.5*. That applies to the first half only, with a rushing melisma up to the minor ninth on 'trotzig' and then, at its peak, a melting and sighing figure over sustained strings to underscore the 'verzagt' side of things. This ascending and descending contour persists throughout the fugue, two and a half expositions without ritornellos, the voices doubled by the three oboes while the strings alternate between the vigorous *Brandenburg 5* motif and plaintive, sustained counterpoint. I wonder whether this arresting comment on the human condition reflected Bach's own views, particularly as regards the intractable attitude of the Leipzig Consistory? As with his other collaborations with Ziegler there is evidence of a productive dialogue between him and his librettist (often sadly lacking when he was confronted with a set text). Her printed versions differ sometimes in details, sometimes quite strikingly from those that Bach actually set to music.

The exploration of these twin facets of human behaviour continues all the way through this cantata: the juxtaposition of Nicodemus (night) and Jesus (day) presented in the alto recitative (No.2) is implied in the soprano aria-as-gavotte in B flat (No.3), in which the timid, hesitant yet happy believer is singled out

in contrast to the rebellious mind portrayed in the opening chorus. Nicodemus is personified in the bass recitative (No.4), to which Bach adds the words 'for whosoever believes in Thee, shall not perish' to Ziegler's text and sets them as an extended arioso to underline their significance. A trinity of oboes in symbolic unison accompany the alto in the final aria 'Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne' ('Have courage, fearful, timorous spirits'). The ascent/descent shaping persists even in the final chorale, with a melodic curve over the first four of its five phrases. Just when the unwary might imagine Bach is going to end right there on the subdominant, he breaks the symmetry by adding two more bars. With this dénouement at a far higher pitch, he asserts the essence of the Trinity, 'ein Wesen, drei Personen', and the remoteness of God from his relationship to humankind. He signs off his second Leipzig cycle with this cantata crammed with provocative thoughts and musical exegesis.

A year later, Bach's preference for Trinity Sunday was for an uncomplicatedly jubilant text. For BWV 129 **Gelobet sei der Herr, mein Gott** he chose five strophes from Johann Olearius' chorale of 1665, four of the five beginning with the title words. There are no recitatives or da capo arias; yet there is a plenty of variety, from the stirring chorale fantasia that opens the work, with flute, two oboes, three trumpets and drums added to the string band, to the three arias: one ritornello aria for bass with continuo in praise of the Son, a soprano aria with flute and low-lying violin obbligati addressed to the Holy Spirit and, the pick of the bunch, a pastoral dance for alto and oboe d'amore, inspired, perhaps in its imagery, by the

concept of 'den alles lobet, was in allen Lüften schwebet' ('praised by all things that move in the air'). No composer ever got more out of a tune than Bach when he chose, and this is one of the most glorious melodies he ever wrote (and one that has been a life-long companion ever since I first heard my mother sing it during my childhood). The cantata ends with a chorale setting such as the one that closes the *Christmas Oratorio*, punctuated by brass and orchestral fanfares.

It is a genial, uplifting work, and our performance of it was spirited. Yet the St Magnus Festival audience – and even the cathedral choir who joined with us in the chorales – seemed a little resistant to the music's charms, or even to those of our sopranos, deployed in a single row right in front of the orchestra in order to project their low-lying cantus firmus in the final work. Perhaps the fault lay with us travel-affected pilgrims, or perhaps with those blessed ATC computers in London, but certainly not with Bach.

© John Eliot Gardiner 2008

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

Einleitung  
John Eliot Gardiner

Als wir Weihnachten 1999 in Weimar unsere ‚Bach Cantata Pilgrimage‘, unsere Pilgerreise auf den Spuren Bachs antraten, hatten wir keine rechte Vorstellung davon, wie das Projekt ausgehen würde. Versuche, alle erhaltenen Kirchenkantaten Bachs an dem entsprechenden Feiertag und innerhalb eines einzigen Jahres aufzuführen, und Vorgänger, auf die wir uns hätten berufen oder die uns hätten leiten können, hatte es nicht gegeben. Wie bei der Planung einer Bergbesteigung oder der Überquerung eines Ozeans kann man sich noch so sorgfältig vorbereiten, die Route festlegen und die Ausrüstung in Ordnung bringen, letzten Endes hat man es mit

Gegebenheiten – Menschen und Umständen – zu tun, die völlig unvermutet begegnen.

Unsere wöchentlichen Vorbereitungen auf die Aufführung dieser einzigartigen Werke, ein Arbeitsrhythmus, den wir ein ganzes Jahr lang beibehielten, waren von verschiedenen Faktoren beeinflusst: Zeit (nie genug), Geographie (zunächst Spurensuche auf den Wegen Bachs in Thüringen und Sachsen), Architektur (die Kirchen, berühmte und weniger bekannte, in denen wir auftraten), der Einfluss der Musik einer Woche auf die nächste und die verschiedenen Veränderungen unter den Mitwirkenden, wenn Spieler und Sänger sich neu oder erneut der Pilgerreise anschlossen, und zwangsläufig auch die Unwägbarkeiten des Wetters, der Reise und unsere Müdigkeit. Wir sahen uns jede Woche neuen

Herausforderungen gegenüber, und jede Woche bemühten wir uns, sie zu bewältigen, den Blick auf die praktische wie auf die theoretische Seite gerichtet. Zuweilen mussten wir Kompromisse eingehen, um den Launen des Kirchenjahres zu begegnen (Ostern fiel 2000 ungewöhnlich spät, und das bedeutete, dass für die Kantaten der späten Sonntage nach Trinitatis der Platz knapp wurde und sie in anderen Programmen untergebracht werden mussten). Und wenn wir an einem Abend Kantaten gemeinsam aufführen wollten, die Bach über einen Zeitraum von über vierzig Jahren für den gleichen Tag komponiert hatte, mussten wir uns bei jedem Programm für einen einzigen Stimmtton (A = 415) entscheiden, weshalb die frühen Weimarer Kantaten, die den hohen Orgelton zugrunde legten, in der transponierten Fassung aufzuführen waren, die Bach für ihre – tatsächliche oder vermeintliche – Wiederaufführung in Leipzig vorgesehen hatte. Obwohl wir Reinhold Kubik mit einer neuen Edition der Kantaten beauftragt hatten, in der die jüngsten Quellenfunde berücksichtigt wurden, blieben hinsichtlich Instrumentierung, Tonlage, Bassfiguration, Stimmtypen, Textzuordnung usw. noch viele praktische Entscheidungen zu treffen. Auch den Luxus wiederholter Aufführungen, in denen wir verschiedene Lösungen hätten ausprobieren können, hatten wir nicht. Kaum war ein Feiertag vorbei, rückten die drei oder vier Kantaten, die wir aufgeführt hatten, in den Hintergrund, und schon hatten uns die nächsten im Griff – was in der Zeit um die hohen Feiertage wie Pfingsten, Weihnachten und Ostern ins Uferlose geriet.

Die Aufnahmen in dieser Folge sind ein Nebenprodukt der Konzerte, nicht ihre *raison d'être*.

Sie sind getreue Dokumente der Pilgerreise, waren jedoch nie als endgültige stilistische oder musikwissenschaftliche Statements gedacht. Jedem der Konzerte, die wir aufgenommen haben, war ein ‚Take‘ der Generalprobe in der leeren Kirche vorausgegangen, das uns gegen Störfaktoren wie Außenlärm, lautes Husten, Zwischenfälle oder wettermäßige Beeinträchtigungen während der Aufführung rückversichern sollte. Aber die Musik dieser Einspielungen ist insofern sehr ‚live‘, als sie genau wiedergibt, was an dem betreffenden Abend vor sich ging, wie die Ausführenden auf die Musik ansprachen (die für sie zuweilen vollkommen neu war) und wie der jeweilige Ort, wo sich die Kirche befand, und das Publikum unsere Reaktionen beeinflussten. Diese Serie ist eine Würdigung der erstaunlichen Musikalität und des Talentes aller beteiligten Spieler und Sänger und natürlich des Genies J.S.Bachs.

## Kantaten für Pfingstdienstag

Holy Trinity, Blythburgh  
Von Long Melford aus fuhren wir durch Suffolk in nordöstlicher Richtung und erreichten unser Ziel von Pfingstdienstag: Holy Trinity in Blythburgh, die ‚Kathedrale in den Sümpfen‘, im Mündungsgebiet des River Blyth gelegen. Ich erinnerte mich, dass ich in den 1960er Jahren mit meinen Eltern schon einmal hier gewesen war, um beim Aldeburgh Festival Konzerte zu hören, darunter eine wunderbare Aufführung von Schumanns *Szenen aus Faust*, die Benjamin Britten dirigierte. Wie er es geschafft hatte, in diesem beschränkten Raum ein ganzes Symphonieorchester unterzubringen, dazu Solisten und Chor, ist mir

rätselhaft, beträgt doch der Abstand zwischen dem Lettner und den vordersten Bankreihen keine dreieinhalb Meter. Selbst bei unserer sehr viel bescheideneren Zahl an Musikern hatten wir Mühe, bei unserem Konzert für jeden einen Platz zu finden.

Da für Pfingstdienstag nur zwei Kantaten erhalten sind, beschlossen wir, unser Programm mit dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 zu eröffnen, der Originalfassung der Sinfonia zu Beginn von BWV 174, die wir am Tag zuvor bereits in Melford aufgeführt hatten (s. SDG Vol. 26). Irgendwann, nicht unbedingt gleich zu Beginn, wird klar, dass Bach dieses wunderbare Konzert mit der Dreieinigkeit assoziierte. Es ist für eine Dreiheit von Dreihheiten komponiert – drei Violinen, drei Bratschen und drei Celli –, die auf ungewöhnlich demokratische Weise abwechselnd

Gelegenheit erhalten, im Rampenlicht zu stehen.

Nach einem hektischen Pfingstwochenende während seines ersten Jahres in Leipzig war Bach unter Zeitdruck und griff bei seiner Kantate BWV 184 **Erwünschtes Freudenlicht** auf eine weltliche Kantate aus seiner Köthener Zeit zurück, die er in aller Eile überarbeitete und von der in der neuen Leipziger Fassung (1724), für zwei Querflöten und Streicher, nur noch ein paar Instrumentalstimmen erhalten sind. Bach und sein anonymer Librettist verweben säuberlich Gedanken aus der Apostelgeschichte – der Empfang des Heiligen Geistes in Samaria (Apostelgeschichte 8, 14–17) – und dem Evangelium – Jesus als der gute Hirte (Johannes 10, 1–10). In dem einleitenden langen Accompagnato für Tenor spielen doppelte Flöten einen beschwingten Triolenrhythmus, der sich in Terzen über der schlichten Continuo Begleitung bewegt. Den beiden Flöten schließen sich im folgenden Duett für Sopran und Alt, ‚Gesegnete Christen‘, die Streicher an. Es ist trotz der huschenden Zweiunddreißigstelskalen (herumtollende Lämmer oder selige Geister?) als pastorales Menuett angelegt (und wurde in Köthen bei der Uraufführung als weltliches Werk vermutlich getanzt), in dem beide Singstimmen in wohlklingenden Terzen und Sexten miteinander verschmelzen. Man könnte es irrtümlich einen Augenblick lang für den Ursprung des berühmten Duetts aus *Lakmé* halten, bevor wir in Betracht ziehen, dass Delibes dieses unbekanntes Stück kaum zu Gesicht bekommen haben dürfte. Das ausgedehnte Seccorezitativ (Nr. 3) für Tenor zieht zunächst eine Parallele zu dem ‚Helden aus Juda‘ (König David), der den Feind bezwungen hat, und

gipfelt schließlich in einem Arioso, in dem Singstimme und Continuo gemeinsam die ‚vollkommene Himmelsfreude‘ schildern, der selbst Sünder teilhaftig werden können. Es ist folgerichtig, dass der Tenor in der folgenden Arie (Nr. 4), in Menuettform und mit obligater Violine, das Thema vertieft und Jesus als Überbringer der ‚güldnen Zeit‘ rühmt. Wenn wir an dieser Stelle angelangt sind, erinnert uns der vierstimmige Choral ‚Herr, ich hoff je‘ (Nr. 5) daran, dass dieses Werk immerhin eine Kirchenkantate ist – die in ihrem letzten Satz zu einer wunderbar bukolischen Gavotte zurückkehrt, ein erweitertes Duett für Sopran und Bass, das in seinen rondoartigen Refrains den Chor einschließt.

Die pastorale Stimmung setzt sich auch ein Jahr später fort, in BWV 175 **Er rufet seinen Schafen mit Namen** (1725), wo drei Blockflöten an die Stelle der Querflöten treten. Diesem Werk, das sorgfältiger ausgearbeitet ist, liegt der achte von neun aufeinander folgenden Texten von Christiane Mariane von Ziegler zugrunde, eine der ‚Teutschen Galanten Poetinnen‘, die Georg Christian Lehms in seinem Katalog auflistet. Die ‚Zieglerin‘, neunundzwanzig Jahre alt, hatte in Leipzig unlängst einen literarischen Salon eröffnet, den Bach ebenfalls frequentiert haben soll. Sie legte diese Kantate als ein Oratorium im Mininaturformat an, verteilte die Worte des Evangeliums auf alle sieben Sätze und entnahm den Stoff zu ihrem poetischen Kommentar dem Gleichnis von den Schafen, die von ihrem Hirten einzeln beim Namen gerufen werden, der Stimme eines Fremden jedoch nicht folgen. Die drei Blockflöten schaffen in den vier einleitenden Takten, die uns zum Schauplatz des Geschehens führen (Nr. 1), und in der Alt-Arie

(Nr. 2), wo sich der Geist auf grüner Weide den Hirten herbeisehnt, eine stilisierte pastorale Atmosphäre und eine Stimmung treuerherziger Zuversicht (in e-moll und mit fortwährender 12/8-Figuration), die persönlich und intim bleibt. Hier und dort vermitteln chromatische Seufzerfiguren den Eindruck beklemmender Unrast und deuten darauf hin, dass der Gläubige (oder das Schaf) des Trosts durch den guten Hirten bedarf.

Diese Pein fasst der Tenor in seinem dramatischen sechstaktigen Rezitativ (Nr. 3) in die Worte: ‚Wo find ich dich? Ach, wo bist du verborgen?‘. Sechs der zehn Akkorde, die Bach hier verwendet, sind dissonant. Um die Vorfreude auf die Begegnung mit dem Hirten auszudrücken, setzt Bach ein fünfsaitiges Violoncello piccolo ein, das die Tenor-Arie (Nr. 4) begleitet. Wie in BWV 173 am Tag zuvor verwertet Bach auch in diesem Werk Material aus der Köthener Geburtstagskantate, die er ein paar Jahre zuvor für Fürst Leopold (BWV 173a) komponiert hatte und deren Musik es durchaus verdient, mehr als einmal gehört zu werden. Hier übernimmt er eine ausgedehnte Da-Capo-Bourrée und transponiert für das Piccolomodell den vorhandenen Cellopart eine kleine Terz nach oben. Auf ungewöhnliche Weise propft er die dritte und vierte Zeile des neuen Texts auf den Da-Capo-Teil der ursprünglichen Arie, die entsprechend angepasst werden musste, doch ohne dass sie großen Schaden genommen hätte. Wie Dürr trocken bemerkt, hatte Bach seine Absicht, einen vorhandenen weltlichen Satz zu parodieren, mit Frau von Ziegler vorher nicht besprochen.

Ein zweites erzählerisches Rezitativ (Nr. 5) beginnt diesmal mit dem Alt in der Rolle des Evangelisten

(‚Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen gesagt hatte‘); der Bass antwortet ihm mit Zieglers Kommentar, von Streichern begleitet – die Violinen (die bisher kaum in Erscheinung getreten sind) bewegen sich in paariger Sechzehntelbewegung und – zum Ausdruck der sanften Stimme Christi – im gleichen Idiom wie die pastoralen Blockflöten voran. In diesem ungewöhnlichen Doppelrezitativ betonen Ziegler und Bach gemeinsam das Unverständnis, das die Hörer Jesu entgegenbringen, zu seiner wie auch zu ihrer Zeit, und das im Text des Evangeliums nur gleichnishaft angesprochen wird. Es ist die ‚verblendete Vernunft‘, die uns den Worten Jesu gegenüber taub macht. Wie bei anderen Gelegenheiten in diesem Jahr, als wir pejorativen Verweisen auf die ‚Vernunft‘ begegneten, ist dies eine Möglichkeit (Dürr verweist hier auf die damals übliche lutheranische Praxis), ‚der beginnenden Aufklärung und der beginnenden Gottesleugnung in ihrem Gefolge Paroli zu bieten‘.

Erst recht ungewöhnlich ist die sich anschließende Bass-Arie mit zwei Trompeten in D und im 6/8-Takt (Nr. 6): ‚Öffnet euch, ihr beiden Ohren‘. Wie sollen wir im Kontext einer zarten pastoralen Kantate auf diese majestätischen Instrumente reagieren? Die Antwort wird wohl der Text geben müssen: ‚Jesus hat euch zugeschworen, dass er Teufel, Tod erlegt‘; mit anderen Worten, Christi Abstieg in die Hölle und sein Sieg über den Tod, die hier gefeiert werden, erfordern heroische und martialische Instrumente. Der Trompetensatz ist eigenartig, der zweite Trompeter übernimmt gewissermaßen die Continuobegleitung für seinen Kollegen und den Hauptteil, und ihr gemeinsames

Fanfarenmotiv klingt merkwürdig leer ohne die erwarteten Pauken. Schließlich kehrt der Pfingstchoral, den wir in den vergangenen drei Tagen schon insgesamt viermal gehört haben, noch einmal in G-dur wieder, während die drei Blockflöten zu der pastoralen Stimmung der beiden Anfangssätze zurückführen, in der sich Hirte (Evangelium) und Heiliger Geist (Epistel) in einer Person vereinen.

Kurz vor dem Konzert kletterte ich die fünf Leitern hinauf, die auf das Dach des Kirchturms führen. Ein atemberaubender Blick bot sich nach Osten über die Mündung des Blyth River, Southwold und die Nordsee, nach Westen über idyllische pastorale Landschaften, wo unzählige Schafe auf grünen Weiden in einem typischen englischen Juniwetter grasten. Verschiedene Autoren haben die besondere Atmosphäre und Schönheit dieser Kirche zu beschreiben versucht. Die schlichten Proportionen des Hauptschiffs mit seinen sieben regelmäßig angeordneten Bögen, der weite Raum, der weiß getünchte Gaden und das Licht, das durch das klare Glas flutet, all das vermittelt den Eindruck von Würde und Wohlbehagen. Die Spannweite der hölzernen Dachbinderkonstruktion wird zwischen Schiff und Altarraum durch keinen Bogen unterbrochen. Die mit dem Rücken an den durchlaufenden Mittelbalken gehefteten Engel waren einst mit prächtigem Rot, Grün, Gold und Weiß bemalt und sind nun elegant verblasst, was sie vornehm ‚bekümmert‘ aussehen lässt. Diese hölzernen Engel scheinen viele Prüfungen bestanden zu haben. 1577 schlug offensichtlich der Blitz in die Kirche ein, der Turm brach zusammen, und es geht die Legende, Soldaten der Puritaner hätten 1644 versucht, die Engel herunterzuschießen;

oder wurden sie von Schrotkugeln durchlöchert, als man der unter dem Dach lebenden Dohlen Herr zu werden versuchte? Die meisten dieser Engel sind noch erhalten, und nicht zuletzt sie sind es, die uns auf Anhieb den Frieden und die feierliche Würde dieser schönen Kirche spüren lassen.



## Kantaten für den Trinitatissonntag

St Magnus Cathedral, Kirkwall  
Der Trinitatissonntag ist heute kein besonders attraktiver Feiertag mehr. Zu Bachs Zeiten jedoch gehörte er zu den Höhepunkten, denn mit dem Trinitatisfest endete die ‚Temporale‘ genannte erste Hälfte des Kirchenjahrs, die den Ereignissen im Leben Jesu gewidmet ist. Für Bach selbst bedeutete dieser Sonntag, dass er wieder einen seiner Leipziger Kantatenjahrgänge beendete (die erste Kantate, die er als Thomaskantor komponiert hatte, war für den ersten Sonntag nach Trinitatis bestimmt), und es überrascht nicht, dass er für diesen Tag Werke schuf, in denen er ein Resümee zog – mit Kantaten, die selbst

nach seinen Maßstäben anspruchsvoll waren. Für uns war 2000 dieser Sonntag die Halbzeit, also ein Meilenstein, auf den wir uns freuten, zumal wir uns zum nördlichsten Punkt unserer Pilgeroute, Kirkwall auf den Orkney-Inseln, begeben mussten.

Der 17. Juni war der einzige wirklich heiße Sommertag, und wir – alle fünfzig – verbrachten ihn nicht, wie geplant, mit der Reise auf die Orkneys, nutzten ihn auch nicht, um in einem kühlen Studio zu proben, sondern drehten Däumchen in Stansted. Der Zentralrechner der Flugsicherung in der Nähe von Heathrow war ausgefallen, und das brachte den Flugverkehr auf allen Londoner Flughäfen zum Erliegen. Nach sechsständiger Wartezeit sah es endlich so aus, als könnten wir tatsächlich starten. Wir bestiegen eilig unser Charterflugzeug und

schnallten uns an, nur um zu erfahren, dass der Flughafen Kirkwall um 19:00 schließen würde – zehn Minuten vor unserer geplanten Ankunftszeit. Bedrückt gingen wir auseinander, einige fuhren zurück nach London, andere versuchten, vor Ort eine der immer spärlicher werdenden Bed&Breakfast-Unterkünfte zu ergattern. Uns war nicht nur eine wertvolle Probe für unser Konzertprogramm am nächsten Tag entgangen, wir hatten nun auch keine realistische Chance mehr, die Orkneys richtig kennenzulernen.

Um 7:00 am folgenden Morgen kamen wir wieder zusammen und bestiegen das Charterflugzeug, eine alte Propellermaschine, die normalerweise wohl zur Schädlingsbekämpfung eingesetzt wurde. Als wir, verschmutzt von dieser Reise, drei Stunden später Kirkwall erreichten, begrüßte uns eine belebende Brise und kristallklare Luft, und wir machten uns sofort auf den Weg zur St Magnus Cathedral. Der blassrote und ockerfarbene Sandstein erinnerte mich an die Kathedrale von Durham im Nordosten Englands. Mit ihren unverhältnismäßig klobigen Säulen und dem engen Schiff erweckt sie den Eindruck, als wäre sie nicht aus Stein gebaut, sondern gemeißelt worden. Ich stellte erleichtert fest, dass der Tourismus ihre Schönheit und historische Bedeutung als Heiligtum nicht beeinträchtigt hatte. Sie erschien mir als ein wunderbar unberührter, für Andacht und Gottesverehrung idealer Ort – und hoffentlich auch für die Musik.

Wir probten in der Kathedrale vier Stunden, wobei die normale Standprobe am Tag der Aufführung an einem völlig neuen Ort mit der tags zuvor verpassten ‚Tutti‘-Probe gemeinsam absolviert werden musste.

Vier Kantaten waren vorzubereiten. Der Trinitatissonntag ist ein Wendepunkt im lutherischen Kirchenjahr, denn nun wechselt die Aufmerksamkeit von den ‚Themen der Woche‘ zu den Fragen, wie ein christliches Leben zu gestalten sei. Bach entnimmt sein Stichworte der vorgegebenen Lesung des Tages und konfrontiert seine Hörer (und Musiker!) mit einer Reihe kniffliger Themen, Fragen zur Lehre und zum Glauben, die an sich schon genügend Zündstoff bieten, auf doppelte Weise jedoch in seiner Hand, wenngleich ihre Brisanz durch seine ungewöhnlich vielschichtige Musik verbrämt wird.

Bach komponierte seine erste Kantate für den Trinitatissonntag, BWV 165 **O heil'ges Geist- und Wasserbad**, 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck. Sie ist eine wahre Predigt in Musik, basierend auf dem Bericht des Evangeliums über die nächtliche Begegnung zwischen Jesus und Nikodemus und beider Gespräch über das ‚neue Leben‘, bei dem Jesus die spirituelle Bedeutung der Taufe hervorhebt. Für diese Kantate mit ihren reichlich vorhandenen Bezügen zum Wasser schien dieser Ort, an dem wir uns befanden, der genau richtige zu sein: ‚Es sei denn, dass jemand geboren werde aus dem Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen.‘ Selbst bei einer sehr kurzen Reise auf die Orkneys kann man sich der von vielfältigen – jungsteinzeitlichen, piktischen und altnordischen – Einflüssen geprägten Geschichte dieser Inselgruppe nicht entziehen, und das wurde den wenigen von uns noch klarer, die mit einem Sandwich in der Hand noch schnell den Ring of Brodgar besuchten. Was mir an der ersten Arie für Sopran, die als ‚Concerto‘ betitelt ist und fugiert endet, besonders auffiel, waren einige

Harmonien, die ich ‚unmöglich‘ fand: Es gibt hier eine Passage, die einfach falsch klingt, wenn man sie unter einer bestimmten Geschwindigkeit spielt – wie Strawinsky im neobarocken Stil oder gar Webern. Dieser Missklang verschwindet, wenn sie in dem ‚richtigen‘ schnelleren Tempo gespielt wird, vorbeifließt, wie sich die Strömung über und um das Felsgestein herum bewegt.

Ein weiteres auffallendes Merkmal ist das dramatische Verklingen des langen, eindrucksvollen Bass-Accompagnatos (Nr. 4), das zwei Schlangen einander gegenüberstellt: die ‚alte‘ Schlange mit ihrem ‚Sündengift‘ und die ‚feurige‘ oder ‚blutrote‘ Schlange, die Moses an einer Stange befestigt hatte und die später ‚an dem Kreuz erhöht‘ wurde. Bei den Worten ‚wenn alle Kraft vergehet‘ verweht Bach sich in entgegengesetzter Richtung bewegende Linien in den oberen Streichern, die pianissimo spielen, bis sie völlig verklungen sind, während das abschließende ‚G‘ für das Fagott bleibt und die Basslinie ‚senza accomp‘ – nackt und bloß – allein im Raum steht. Bachs Phantasie, die hier vom doppelten Bild der Schlange geleitet wird, veranlasste ihn zu einem Überraschungsmanöver; er zwingt seine Hörer zu der Erkenntnis, dass sie ihr Gelöbnis ewiger Treue, das sie bei der Taufe geleistet haben, täglich brechen und daher darauf angewiesen sind, dass ihnen ständig neu vergeben wird. Um diese Erörterung zum Abschluss zu bringen, lässt er eine Arie für Tenor folgen, in der nun Christus als ‚Heilschlänglein‘ auftritt. ‚Das gesamte Obligato der unisono geführten Violinen‘, so lesen wir bei Whittaker, ‚gründet auf dem Bild der sich windenden, biegenden, krümmenden Schlange, die normalerweise ein Symbol des

Schreckens ist, in Bachs musikalischer Sprache jedoch von lichter Schönheit'. Der abschließende Choral ist eine Vertonung von Ludwig Helmbolds Lied ‚Nun lasst uns Gott, dem Herren‘.

Eine prächtige Ouvertüre im französischen Stil leitet BWV 194 **Höchsterwünschtes Freudenfest** ein. Bach hatte die Kantate vermutlich irgendwann zwischen 1717 und 1723 als weltliches Werk für Köthen komponiert und danach für die Weihe der neuen Orgeln in Störmthal (2. November 1723) adaptiert. Im Jahr darauf verwendete er sie am Trinitatissonntag als Krönung seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs (und später noch einmal zu Trinitatis 1726 und 1731). Mit ihr gibt es ein gewichtiges Problem: die Höhe des Stimmtons. Die Störmthaler Orgel war offensichtlich auf den ‚tiefen Cammerton‘ (A = +/-390) gestimmt, beträchtlich tiefer als die Leipziger Orgeln. Wie sonst hätten die Oberstimmen die hohen C im Anfangschor (einzigartig bei Bach) oder der Bass-Solist die zahlreichen Fis und G in seinem Eingangsrezitativ bewältigen sollen? Doch warum hat dann Bach die Kantate für seine Aufführungen in Leipzig nicht nach unten transponiert, so wie wir es tun mussten? Offensichtlich hat er nur ein paar der ganz hohen Noten des Bassisten tiefer gesetzt – und ging ansonsten dem ganzen Problem aus dem Wege.

Von den ursprünglichen zwölf Sätzen verwendete Bach für den Trinitatissonntag nur die ersten sechs. Wie in der Weihnachtskantate BWV 110, für die er die Ouvertüre zur Orchestersuite Nr. 4 benutzt, wartet er mit dem Einsatz des Chores bis zu dem schnellen Mittelteil im Dreiertakt. Statt dann das festliche Entree zu wiederholen – Rohrblattinstrumente zuerst (drei

Oboen und Fagott), dann Streicher –, kehrt er den Ablauf um und weist den Oboen die Kaskaden aus Sechzehnteln zu, bevor der Chor zu den abschließenden Jubelklängen ausholt. Die erste der beiden Arien ist für Bass bestimmt und gehört zu jenen ausladenden, pastoralen Sätzen im 12/8-Takt (für Oboe und Streicher), die Bach von Zeit zu Zeit ersann, um seinen Hörern zu versichern, dass Gottes Schutz und Fürsorge (hier sein ‚Glanz‘) allgegenwärtig sind; die andere Arie, für Sopran, eine lebhaftes Gavotte für Streicher, feiert die reinigende Kraft des Pfingstfeuers.

Bachs zweiter Leipziger Kantatenjahrgang erreicht seinen Höhepunkt mit der letzten Kantate des aus insgesamt neun Werken bestehenden Miniaturzyklus auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler: BWV 176 **Es ist ein trotzig und verzagt Ding**. Und das gilt nicht nur für ‚aller Menschen Herze‘, sondern auch für diese Vertonung. Ziegler interpretierte den Besuch, den Nikodemus Jesus heimlich nur bei Nacht abzustatten wagte, als eine typisch menschliche Neigung (daher auch das Zitat aus Jeremia) und gab somit Bach Gelegenheit, zwischen störrischer Aggression und feiger Schwäche einen dramatische Gegensatz zu schaffen. Bach eröffnet das Werk mit einer aufsässigen, entrüsteten Darbietung dieses Spruchs, einer kernigen vierstimmigen Choralfuge, die gegen eine, an das fünfte Brandenburgische Konzert erinnernde Streicherfanfare gesetzt ist. Das gilt allerdings nur für die erste Hälfte, wo die Verzierung der Melodie bis zu der verminderten None auf ‚trotzig‘ emporeilt, wo dann, auf der Höhe, eine schmelzende und seufzende Figur über einem beharrlichen Streicherfundament

die ‚trotzige‘ Seite der Dinge betont. Diese auf- und absteigende Silhouette bleibt während der ganzen Fuge, zweieinhalb Expositionen ohne Ritornelle lang bestehen, wobei die Stimmen von den drei Oboen verdoppelt werden, während die Streicher zwischen dem kraftvollen Motiv aus dem fünften Brandenburgischen Konzert und einem klagenden Kontrapunkt pendeln. Ich frage mich, ob dieser faszinierende Kommentar zur Situation des Menschen nicht Bachs eigene Meinung widerspiegelt, vor allem im Hinblick auf die widerborstige Haltung des Konsistoriums in Leipzig? Wie auch während seiner übrigen Zusammenarbeit mit Frau von Ziegler (die leider oft nicht verfügbar war, wenn er einen bestimmten Text vertonte) muss der Dialog zwischen Bach und seiner Textdichterin recht produktiv gewesen sein. Die Fassungen, die sie später veröffentlichte, weichen in einigen Details, manchmal beträchtlich von den Texten ab, die Bach vertont hatte.

Diese doppelte Facette im Verhalten des Menschen wird auch im weiteren Verlauf der Kantate erkundet: Die im Alt-Rezitativ (Nr. 2) geschilderte Begegnung zwischen Nikodemus (Nacht) und Jesus (Tag) ist auch in der als Gavotte gearbeiteten Sopran-Arie in B (Nr. 3) gegenwärtig, wo der befangene, unschlüssige und doch glückliche Gläubige dem rebellischen Geist gegenübergestellt wird, den der Anfangschor schildert. Nikodemus nimmt im Bass-Rezitativ (Nr. 4) Gestalt an, und Bach kommentiert Zieglers Text mit den Worten ‚weil alle, die nur an dich glauben, nicht verloren werden‘ in einem ausgedehnten Arioso, das ihre Bedeutung unterstreicht. Eine Dreierheit von Oboen begleitet in

symbolischem Unisono die Altstimme in der abschließenden Arie ‚Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne‘. Die auf- und absteigende Bewegung bleibt sogar im Schlusschoral erhalten, wo sich ein melodischer Bogen über die ersten vier von insgesamt fünf Phrasen erstreckt. Wenn der unachtsame Zuhörer zu dem Schluss gelangt sein sollte, die Kantate werde genau hier auf der Subdominante enden, zerstört Bach die Symmetrie und fügt zwei weitere Takte hinzu. Mit dieser Auflösung in sehr viel höherer Lage demonstriert er, wie sehr Gott ‚hoch über alle Götter‘ erhaben ist und in seiner Dreieinigkeit – ‚ein Wesen, drei Personen‘ – die Frommen beschützt und errettet. Zum Widerspruch herausfordernde Gedanken die Fülle und ihre musikalische Exegese beschließen somit diesen zweiten Leipziger Kantatenjahrgang.

Ein Jahr später bevorzugte Bach für den Trinitatissonntag einen in schlichter Manier frohlockenden Text. Für BWV 129 **Gelobet sei der Herr, mein Gott** übernahm er fünf Strophen des Chorals von Johann Olearius aus dem Jahr 1665, von denen vier mit den Worten des Titels beginnen. Wenngleich in dieser Kantate weder Rezitative noch Da-Capo-Arien vorhanden sind, weist sie eine große Vielfalt auf, angefangen bei der mitreißenden Choralfantasie zu Beginn des Werkes mit Flöte, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken zusätzlich zur Streichergruppe bis hin zu den drei Arien: eine Ritornellarie für Bass mit Continuo zum Lobpreis des Sohnes, eine Sopran-Arie mit Flöte und tief liegenden Violinobligati, die an den Heiligen Geist gerichtet ist, und schließlich, das Beste von allem, ein pastoraler Tanz für Alt und Oboe d’amore, in seiner Bilder-

sprache vielleicht inspiriert von dem, ‚den alles lobet, was in allen Lüften schwebet‘. Kein Komponist hat je mehr aus einer Melodie gemacht, sie ist die wunderbarste überhaupt, die Bach geschrieben hat – und sie hat mich ein Leben lang begleitet, seit ich sie zum ersten Mal als Kind von meiner Mutter singen hörte. Die Kantate endet mit einer Choralvertonung in der Art des Chorals, der das *Weihnachtsoratorium* beschließt, von Blechbläser- und Orchesterfanfaren durchsetzt.

Sie ist ein freundliches, erhebendes Werk, und unsere Aufführung war schwungvoll und lebendig. Das Publikum des St Magnus Festival allerdings – und sogar der Chor der Kathedrale, der mit uns die Choräle sang – schien dem Zauber dieser Musik gegenüber unempfänglich zu sein und konnte auch unseren Sopranistinnen nichts abgewinnen, die in einer einzelnen Reihe vor dem Orchester postiert waren, um in dem abschließenden Werk den Cantus firmus zu singen. Vielleicht lag der Fehler an uns Pilgern, die wir unter den Nachwehen der Reise litten, oder an diesen verflixten Computern der Luftsicherung in London, aber ganz sicher nicht an Bach.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch



## For Whit Tuesday

---

CD 1

Epistle Acts 8:14-17

Gospel John 10:1-10

---

**BWV 1048**

### **Brandenburg Concerto No.3**

- 1** 1. Allegro
- 2** 2. Adagio
- 3** 3. Allegro

---

**BWV 184**

### **Erwünschtes Freudenlicht (1724)**

- 4** **1. Recitativo: Tenor**  
Erwünschtes Freudenlicht,  
das mit dem neuen Bund anbricht  
durch Jesum, unsern Hirten!  
Wir, die wir sonst in Todes Tälern irrten,  
empfinden reichlich nun,

---

**BWV 184**

### **Longed-for light of joy**

- 1. Recitative**  
Longed-for light of joy  
which dawns with the new covenant  
through Jesus, our Shepherd!  
We, who were wont to wander in the valleys of death,  
perceive fully now

wie Gott zu uns  
den längst erwünschten Hirten sendet,  
der unsre Seele speist  
und unsern Gang durch Wort und Geist  
zum rechten Wege wendet.  
Wir, sein erwähltes Volk, empfinden seine Kraft;  
in seiner Hand allein ist, was uns Labsal schafft,  
was unser Herze kräftig stärket.  
Er liebt uns, seine Herde,  
die seinen Trost und Beistand merket.  
Er ziehet sie vom Eitlen, von der Erde,  
auf ihn zu schauen  
und jederzeit auf seine Huld zu trauen.  
O Hirte, so sich vor die Herde gibt,  
der bis ins Grab und bis in Tod sie liebt!  
Sein Arm kann denen Feinden wehren,  
sein Sorgen kann uns Schafe geistlich nähren,  
ja, kömmt die Zeit,  
durchs finstre Tal zu gehen,  
so hilft und tröstet uns sein sanfter Stab.  
Drum folgen wir mit Freuden bis ins Grab.  
Auf! Eilt zu ihm, verklärt vor ihm zu stehen.

**5 2. Aria (Duetto): Sopran, Alt**

Gesegnete Christen, glückselige Herde,  
kommt, stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!  
Verachtet das Locken der schmeichlenden Erde,  
dass euer Vergnügen vollkommen kann sein!

how God sends to us  
the long-awaited shepherd,  
who shall feed our souls  
and guide our steps through Word and spirit  
along the right path.  
We, His chosen people, are conscious of His might;  
in His hand alone is that which restores us  
and strengthens mightily our hearts.  
He loves us, His flock,  
who heed His comfort and support.  
He draws His flock away from earth's vanities,  
to gaze upon Him  
and rely on His favour always.  
O shepherd, who gives Himself for His flock  
and loves them unto the grave and death!  
His arm can ward off the foe,  
his caring can nurture us sheep in spirit,  
yea, when the time comes  
to walk through the dark valley,  
His gentle staff shall help and comfort us.  
We'll follow, then, with gladness to the grave.  
Rise! Hasten, to stand transfigured before Him.

**2. Aria (Duet)**

Blessed Christians, O happy flock,  
come, draw nigh to Jesus with gratitude!  
Despise the lure of flattering earth,  
that your pleasure might be complete!



**6 3. Recitativo: Tenor**

So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!  
Die Freude gründet sich in Jesu Herz.  
Dies Labsal kann kein Mensch erzählen.  
Die Freude steigt auch unterwärts  
zu denen, die in Sündenbanden lagen,  
die hat der Held aus Juda schon zuschlagen.  
Ein David steht uns bei.  
Ein Heldenarm macht uns von Feinden frei.  
Wenn Gott mit Kraft die Herde schützt,  
wenn er im Zorn auf ihre Feinde blitzt,  
wenn er den bitteren Kreuzestod  
vor sie nicht scheuet,  
so trifft sie ferner keine Not,  
so lebet sie in ihrem Gott erfreuet.  
Hier schmecket sie die edle Weide  
und hoffet dort vollkommne Himmelsfreude.

**7 4. Aria: Tenor**

Glück und Segen sind bereit,  
die geweihte Schar zu krönen.  
Jesus bringt die güldne Zeit,  
welche sich zu ihm gewöhnen.

**8 5. Choral**

Herr, ich hoff je, du werdest die  
in keiner Not verlassen,  
die dein Wort recht als treue Knecht  
im Herzn und Glauben fassen;  
gibst ihn' bereit die Seligkeit  
und lässt sie nicht verderben.  
O Herr, durch dich bitt ich, lass mich  
fröhlich und willig sterben.

**3. Recitative**

Rejoice, then, you chosen souls!  
Your joy is founded in Jesus' heart.  
No mortal can describe this comfort.  
This joy even reaches those below,  
who were lying in the bonds of sin,  
which the hero of Judah has now burst asunder.  
A David stands by us;  
a hero's arm frees us from the foe.  
If God shields the flock with might,  
if He hurls in wrath His bolt at the foe,  
if for them He does not shirk  
the bitter cross's death,  
no further woe can strike the flock,  
which shall live gladly in their God.  
Here it tastes the noble pasture  
and hopes up there for the perfect joy of heaven.

**4. Aria**

Fortune and joy are ready  
to crown the consecrated host.  
Jesus brings the golden age,  
once we come to know Him.

**5. Chorale**

Lord, I ever hope that Thou  
shalt not leave those in distress,  
who grasp Thy Word as true servants  
in heart and faith;  
Thou dost give them Thy bliss even now  
and keepest them from ruin.  
O Lord, through Thee I pray, let me  
die gladly and willingly.

**9 6. Coro**

Guter Hirte, Trost der Deinen,  
 lass uns nur dein heilsam Wort!  
 Lass dein gnädig Antlitz scheinen,  
 bleibe unser Gott und Hort,  
 der durch allmachtvolle Hände  
 unsern Gang zum Leben wende!

*Text: Anarg von Wildenfels (5); anon. (1-4, 6)*

**BWV 175**

**Er rufet seinen Schafen mit Namen (1725)**

**10 1. Recitativo: Tenor**

Er rufet seinen Schafen mit Namen und führet sie  
 hinaus.

**11 2. Aria: Alt**

Komm, leite mich,  
 es sehnet sich  
 mein Geist auf grüner Weide!  
 Mein Herze schmacht,  
 ächzt Tag und Nacht,  
 mein Hirte, meine Freude.

**12 3. Recitativo: Tenor**

Wo find ich dich?  
 Ach, wo bist du verborgen?  
 Oh! Zeige dich mir bald!  
 Ich sehne mich.  
 Brich an, erwünschter Morgen!

**6. Chorus**

Good shepherd, comfort of Thy people,  
 grant us only Thy life-giving word!  
 Let Thy gracious countenance shine brightly,  
 remain our God and refuge,  
 who through almighty hands  
 shall guide our steps to life!

**BWV 175**

**He calleth His own sheep by name**

**1. Recitative**

He calleth His own sheep by name, and He leadeth  
 them out.

**2. Aria**

Come, lead me,  
 my spirit longs  
 for green pastures.  
 My heart languishes,  
 groans day and night,  
 my shepherd, my joy.

**3. Recitative**

Where can I find Thee?  
 Ah, where are Thou hidden?  
 O, show Thyself soon to me!  
 I long for Thee.  
 Dawn, O long-awaited morning!

**13 4. Aria: Tenor**

Es dünket mich, ich seh dich kommen,  
du gehst zur rechten Türe ein.  
Du wirst im Glauben aufgenommen  
und musst der wahre Hirte sein.  
Ich kenne deine holde Stimme,  
die voller Lieb und Sanftmut ist,  
dass ich im Geist darob ergrimme,  
wer zweifelt, dass du Heiland seist.

**14 5. Recitativo: Alt, Bass**

*Alt*

Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen  
gesaget hatte.

*Bass*

Ach ja! Wir Menschen sind oftmals den Tauben zu  
vergleichen: Wenn die verblendete Vernunft nicht  
weiß, was er gesaget hatte.  
O! Törin, merke doch, wenn Jesus mit dir spricht,  
dass es zu deinem Heil geschicht.

**15 6. Aria: Bass**

Öffnet euch, ihr beiden Ohren,  
Jesus hat euch zugeschworen,  
dass er Teufel, Tod erlegt.  
Gnade, G'nüge, volles Leben  
will er allen Christen geben,  
wer ihm folgt, sein Kreuz nachträgt.

**4. Aria**

It seems to me, I see Thee coming,  
Thou goest in by the right door.  
Thou art received in faith,  
and must be the true Shepherd.  
I recognise Thy gracious voice,  
so full of love and gentleness,  
that I grow angry in my spirit  
with whoever doubts Thou art the Saviour.

**5. Recitative**

*Alto*

But they understood not what things they were  
which he spake unto them.

*Bass*

Ah, indeed! We mortals are often likened to the deaf:  
when our deluded reason does not understand what  
he has said.  
O foolish one, mark well that, when Jesus speaks  
to you, it is for your salvation.

**6. Aria**

Open both your ears,  
Jesus has sworn to you  
that He hath laid low death and the devil.  
Grace, sufficiency, abundant life  
will He give to all Christians  
who follow Him and bear His cross.

## 16 7. Choral

Nun, werter Geist, ich folg dir;  
hilf, dass ich suche für und für  
nach deinem Wort ein ander Leben,  
das du mir willst aus Gnaden geben.  
Dein Wort ist ja der Morgenstern,  
der herrlich leuchtet nah und fern.  
Drum will ich, die mich anders lehren,  
in Ewigkeit, mein Gott, nicht hören.  
Halleluja, halleluja!

*Text: Christiane Mariane von Ziegler (2-6);  
Johann Rist (7); John 10:3 (1); John 10:6 (5)*

## 7. Chorale

Now, worthy spirit, I follow Thee;  
help me ever to seek  
a new life, according to Thy Word,  
that Thou wilt graciously give me.  
Thy Word is truly the morning star,  
whose glory shines near and far.  
Therefore shall I ignore for ever  
those, my God, who teach me other doctrines.  
Alleluia, alleluia!

# For Trinity Sunday

---

CD 2

Epistle Romans 11:33-36

Gospel John 3:1-15

---

**BWV 194**

**Höchsterwünschtes Freudenfest (1723)**

**1 1. Coro**

Höchsterwünschtes Freudenfest,  
das der Herr zu seinem Ruhme  
im erbauten Heiligtume  
uns vergnügt begehnen lässt.  
Höchsterwünschtes Freudenfest!

**2 2. Recitativo: Bass**

Unendlich großer Gott, ach, wende dich  
zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,  
und zum Gebete deiner Knechte!  
Ach, lass vor dich  
durch ein inbrünstig Singen  
der Lippen Opfer bringen!

---

**BWV 194**

**O greatly longed-for feast of joy**

**1. Chorus**

O greatly longed-for feast of joy,  
that the Lord lets us happily celebrate  
for His glory  
in the sacred edifice.  
O greatly longed-for feast of joy!

**2. Recitative**

Endlessly mighty God, ah! turn  
to us, to Thine elected people,  
and to the prayers of Thy servants!  
Ah! let us offer Thee  
through our fervent singing  
our lips' oblation!

Wir weihen unsre Brust dir offenbar  
zum Dankaltar.  
Du, den kein Haus, kein Tempel fasst,  
da du kein Ziel noch Grenzen hast,  
lass dir dies Haus gefällig sein,  
es sei dein Angesicht  
ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.

**3 3. Aria: Bass**

Was des Höchsten Glanz erfüllt,  
wird in keine Nacht verhüllt,  
was des Höchsten heil'ges Wesen  
sich zur Wohnung auserlesen,  
wird in keine Nacht verhüllt,  
was des Höchsten Glanz erfüllt.

**4 4. Recitativo: Sopran**

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,  
da dein unendlich helles Licht  
bis in verborgne Gründe siehet,  
ein Haus gefällig sein?  
Es schleicht sich Eitelkeit allhie an allen Enden ein.  
Wo deine Herrlichkeit einziehet,  
da muss die Wohnung rein  
und dieses Gastes würdig sein.  
Hier wirkt nichts Menschenkraft,  
drum lass dein Auge offenstehen  
und gnädig auf uns gehen;  
so legen wir in heil'ger Freude dir  
die Farren und die Opfer unsrer Lieder  
vor deinem Throne nieder  
und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

We openly dedicate our hearts to Thee  
as thanksgiving.  
Thou, whom no house, no temple can contain,  
since Thou hast no end nor limit,  
may this house find favour with Thee,  
may Thy countenance  
be a true throne of grace, a light of joy.

**3. Aria**

What the Highest's light has filled  
shall never be veiled in night,  
what the Highest's holy nature  
has chosen for His dwelling  
shall never be veiled in night,  
what the Highest's light has filled.

**4. Recitative**

How could a house find favour with Thee,  
o highest countenance,  
when Thine unending, brilliant light  
doth penetrate dark corners?  
For vanity here steals up on us from all sides.  
Wherever Thy majesty doth enter,  
that dwelling must be pure  
and worthy of this guest.  
All human power is here in vain,  
may Thine eyes therefore be open  
toward this house, and full of grace;  
and we shall then with holy joy  
render before Thy throne  
the bullocks of our lips  
and in devotion raise our hopes to Thee.

**5 5. Aria: Sopran**

Hilf, Gott, dass es uns gelingt  
und dein Feuer in uns dringt,  
dass es auch in dieser Stunde  
wie in Esaias Munde  
seiner Wirkung Kraft erhält  
und uns heilig vor dich stellt.

**6 6. Choral**

Heil'ger Geist ins Himmels Throne,  
gleicher Gott von Ewigkeit  
mit dem Vater und dem Sohne,  
der Betrübten Trost und Freud!  
Allen Glauben, den ich find,  
hast du in mir angezündt,  
über mir in Gnaden walte,  
ferner deine Gnad erhalte.

Deine Hilfe zu mir sende,  
o du edler Herzensgast!  
Und das gute Werk vollende,  
das du angefangen hast.  
Blas in mir das Fünklein auf,  
bis dass nach vollbrachtem Lauf  
ich den Auserwählten gleiche  
und des Glaubens Ziel erreiche.

*Text: Johann Heermann (6); anon. (1-5)*

**5. Aria**

Grant, O God, that we succeed,  
and that Thy fire shall pierce us  
and that it preserves at this hour,  
as once in Isaiah's mouth,  
its effective power,  
and bring us purged before Thee.

**6. Chorale**

Holy Ghost enthroned in heaven,  
as God of eternity  
with the Father and the Son,  
the joy and comfort of the distressed!  
All the faith that I possess  
hast Thou kindled in me;  
govern over me with mercy  
and never let Thy mercy falter.

Send down Thy help to me,  
o noble guest of my heart!  
And complete the good work  
that Thou hast begun.  
Fan to flame the spark in me,  
till, when my course is run,  
I may resemble the chosen  
and attain the goal of faith.

BWV 176

Es ist ein trotzig und verzagt Ding (1725)

**7 1. Coro**

Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen  
Herze.

**8 2. Recitativo: Alt**

Ich meine, recht verzagt,  
dass Nikodemus sich bei Tage nicht,  
bei Nacht zu Jesu wagt.  
Die Sonne musste dort bei Josua so lange stille stehn,  
so lange bis der Sieg vollkommen war geschehn;  
hier aber wünschet Nikodem:  
O säh ich sie zu Rüste gehn!

**9 3. Aria: Sopran**

Dein sonst hell beliebter Schein  
soll vor mich umnebelt sein,  
weil ich nach dem Meister frage,  
denn ich scheue mich bei Tage.  
Niemand kann die Wunder tun,  
denn sein Allmacht und sein Wesen,  
scheint, ist göttlich auserlesen,  
Gottes Geist muss auf ihm ruhn.

**10 4. Recitativo: Bass**

So wundre dich, o Meister, nicht,  
warum ich dich bei Nacht ausfrage!  
Ich fürchte, dass bei Tage  
mein Ohnmacht nicht bestehen kann.  
Doch tröst ich mich, du nimmst mein Herz und Geist  
zum Leben auf und an,  
weil alle, die nur an dich glauben,  
nicht verloren werden

BWV 176

There is something stubborn and fainthearted

**1. Chorus**

There is something stubborn and fainthearted about  
the human heart.

**2. Recitative**

Truly fainthearted, I mean,  
that Nicodemus did not dare by day,  
but by night, to approach Jesus.  
The sun had to stand still for Joshua  
until the victory was fully won;  
here, though, Nicodemus wished:  
O could I see it set!

**3. Aria**

Thy dear light, usually so bright,  
shall be clouded over for me,  
when I go to seek the Master,  
for I am too fearful by day.  
No one can do these miracles,  
for His omnipotence and His being,  
it seems, are chosen by God,  
God's spirit must rest on Him.

**4. Recitative**

So do not marvel then, O Master,  
that I should question Thee by night!  
I fear that by day  
my weakness would not stand the test.  
Yet I comfort myself: Thou shalt accept  
and exalt my heart and spirit,  
for whosoever believes in Thee,  
shall not perish



**11 5. Aria: Alt**

Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne,  
erholet euch, höret, was Jesus verspricht:  
Dass ich durch den Glauben den Himmel gewinne.  
Wenn die Verheißung erfüllend geschicht,  
werd ich dort oben  
mit Danken und Loben  
Vater, Sohn und Heil'gen Geist  
preisen, der dreieinig heißt.

**12 6. Choral**

Auf dass wir also allzugleich  
zur Himmelsporten dringen  
und dermaleinst in deinem Reich  
ohn alles Ende singen,  
dass du alleine König seist,  
hoch über alle Götter,  
Gott Vater, Sohn und Heil'ger Geist,  
der Frommen Schutz und Retter,  
ein Wesen drei Personen.

*Text: after Jeremiah 17:9 (1); Paul Gerhardt (6);  
Christiane Mariane von Ziegler (2-5)*

---

**BWV 165****O heil'ges Geist- und Wasserbad (1715/6)****13 1. Aria: Sopran**

O heil'ges Geist- und Wasserbad,  
das Gottes Reich uns einverleibet  
und uns ins Buch des Lebens schreibt!  
O Flut, die alle Missetat

**5. Aria**

Have courage, fearful, timorous spirits,  
recover, hear what Jesus promises:  
that I through faith shall inherit heaven.  
When this promise is fulfilled,  
I shall up there in heaven,  
with thanks and praise,  
glorify the Father, Son and Holy Ghost,  
that is named the Trinity.

**6. Choral**

Glorify him, that we may immediately  
enter heaven's gates in a throng,  
and one day in Thy realm  
sing for ever more,  
that Thou alone art King  
excelling all other gods,  
God Father, Son and Holy Ghost,  
shield and Saviour of the devout,  
one being, but three persons.

---

**BWV 165****O sacred spring of water and the spirit****1. Aria**

O sacred spring of water and the spirit,  
which admits us to God's Kingdom  
and inscribes us in the book of life!  
O stream that drowns all evil deeds

durch ihre Wunderkraft ertränket  
und uns das neue Leben schenket!  
O heil'ges Geist- und Wasserbad!

**14 2. Recitativo: Bass**

Die sündige Geburt verdammter Adamserben  
gebietet Gottes Zorn, den Tod und das Verderben.  
Denn was vom Fleisch geboren ist,  
ist nichts als Fleisch, von Sünden angestecket,  
vergiftet und beflecket.  
Wie selig ist ein Christ!  
Er wird im Geist- und Wasserbade  
ein Kind der Seligkeit und Gnade.  
Er ziehet Christum an  
und seiner Unschuld weiße Seide,  
er wird mit Christi Blut, der Ehren Purpurkleide,  
im Taufbad angetan.

**15 3. Aria: Alt**

Jesu, der aus großer Liebe  
in der Taufe mir verschriebe  
Leben, Heil und Seligkeit,  
hilf, dass ich mich dessen freue  
und den Gnadenbund erneue  
in der ganzen Lebenszeit.

**16 4. Recitativo: Bass**

Ich habe ja, mein Seelenbräutigam,  
da du mich neu geboren,  
dir ewig treu zu sein geschworen,  
hochheil'ges Gotteslamm;  
doch hab ich, ach! den Taufbund oft gebrochen  
und nicht erfüllt, was ich versprochen,

through its wondrous power  
and bestows on us the new life!  
O sacred spring of water and the spirit!

**2. Recitative**

The sinful birth of Adam's cursed offspring  
spawns the wrath of God, death and ruin.  
For that which is born of the flesh  
is naught but flesh, infected by sin,  
poisoned and contaminated.  
How blest is a Christian!  
In the sacred spring of water and the spirit  
he becomes a child of grace and bliss.  
He clads himself in Christ  
and the white silk of innocence,  
he is dressed in Christ's blood,  
the purple robe of glory, when baptised.

**3. Aria**

Jesus, who out of great love  
hath assigned me in baptism  
life, salvation and true happiness,  
grant, that I be joyful  
and renew this bond of mercy  
in the whole of my life's span.

**4. Recitative**

For I have, O bridegroom of my soul,  
now that Thou hast born me anew,  
sworn to be ever faithful to Thee,  
most holy lamb of God;  
yet I have, alas, often broken the bond of baptism  
and have not fulfilled what I promised;

erbarme, Jesu, dich  
aus Gnaden über mich!  
Vergib mir die begangne Sünde,  
du weißt, mein Gott, wie schmerzlich ich empfinde  
der alten Schlangen Stich;  
das Sündengift verderbt mir Leib und Seele,  
hilf, dass ich gläubig dich erwähle,  
blutrotes Schlangenbild,  
das an dem Kreuz erhöht,  
das alle Schmerzen stillt  
und mich erquickt, wenn alle Kraft vergehet.

**17 5. Aria: Tenor**

Jesu, meines Todes Tod,  
lass in meinem Leben  
und in meiner letzten Not  
mir für Augen schweben,  
dass du mein Heilschlänglein seist  
vor das Gift der Sünde.  
Heile, Jesu, Seel und Geist,  
dass ich Leben finde!

**18 6. Choral**

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl  
dient wider allen Unfall,  
der Heil'ge Geist im Glauben  
lehrt uns darauf vertrauen.

*Text: Salomo Franck (1-5); Ludwig Helmbold (6)*

have mercy, Jesus,  
be gracious to me!  
Forgive me the sins I have committed.  
Thou dost know, my God, how painfully I feel  
the ancient serpent's sting;  
sin's poison corrupts my body and soul.  
Grant that I, faithful, choose Thee,  
o blood-red serpent's form,  
now exalted on the cross,  
which assuages every pain  
and restores me, when all my strength has faded.

**5. Aria**

Jesus, death of my own death,  
let me in my life  
and in my final agony  
realise  
that Thou art my little serpent of healing  
against the poison of sin.  
Heal, O Jesus, my soul and spirit,  
that I may discover life!

**6. Chorale**

His Word, His baptism, His supper  
help to thwart every disaster,  
the Holy Spirit in our belief  
teaches us to trust therein.

**19 1. Coro (Choral)**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, mein Licht, mein Leben,  
mein Schöpfer, der mir hat  
mein Leib und Seel gegeben,  
mein Vater, der mich schützt  
von Mutterleibe an,  
der alle Augenblick  
viel Guts an mir getan.

**20 2. Aria: Bass**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, mein Heil, mein Leben,  
des Vaters liebster Sohn,  
der sich für mich gegeben,  
der mich erlöset hat  
mit seinem teuren Blut,  
der mir im Glauben schenkt  
sich selbst, das höchste Gut.

**21 3. Aria: Sopran**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, mein Trost, mein Leben,  
des Vaters werter Geist,  
den mir der Sohn gegeben,  
der mir mein Herz erquickt,  
der mir gibt neue Kraft,  
der mir in aller Not  
Rat, Trost und Hülfe schafft.

**1. Chorus (Chorale)**

Praised be the Lord,  
my God, my light, my life,  
my Creator, who has given me  
my body and my soul,  
my Father, who has protected me  
since my mother's womb,  
who has always done  
such good for me.

**2. Aria**

Praised be the Lord,  
my God, my salvation, my life,  
the Father's dearest Son,  
who gave Himself for me,  
who has redeemed me  
with His precious blood,  
and who gives me in faith  
Himself, the greatest good.

**3. Aria**

Praised be the Lord,  
my God, my comfort, my life,  
the Father's priceless Spirit,  
given me by the Son,  
who quickens my heart  
and gives me new strength,  
who, when I am in distress,  
counsels me, comforts and helps me.

**22 4. Aria: Alt**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, der ewig lebet,  
den alles lobet, was  
in allen Lüften schwebet;  
gelobet sei der Herr,  
des Name heilig heißt,  
Gott Vater, Gott der Sohn  
und Gott der Heil'ge Geist.

**23 5. Choral**

Dem wir das Heilig itzt  
mit Freuden lassen klingen  
und mit der Engel Schar  
das Heilig, Heilig singen,  
den herzlich lobt und preist  
die ganze Christenheit:  
Gelobet sei mein Gott  
in alle Ewigkeit!

*Text: Johann Olearius*

**4. Aria**

Praised be the Lord,  
my God, who lives for ever,  
praised be all things  
that move in the air;  
praised be the Lord,  
whose name is holy,  
God the Father, God the Son  
and God the Holy Ghost.

**5. Chorale**

To Him, for whom we now  
joyously sing the Sanctus,  
and join the angelic host  
in singing Holy, Holy,  
He, to whom all Christendom  
offers heartfelt laud and praise:  
praised be my God  
in all eternity!

*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](http://www.bach-cantatas.com)*

## **Forthcoming titles**

### **Cantatas Vol 2: Paris/Zurich**

For the Second Sunday after Trinity

BWV 2 / 10 / 76

For the Third Sunday after Trinity

BWV 135 / 21

### **Cantatas Vol 4: Ansbach/Haddington**

For the Sixth Sunday after Trinity

BWV 170 / 9

For the Seventh Sunday after Trinity

BWV 186 / 107 / 187

### **Cantatas Vol 5: Rendsburg/Braunschweig**

For the Eighth Sunday after Trinity

BWV 136 / 178 / 45

For the Tenth Sunday after Trinity

BWV 46 / 101 / 102

### **Cantatas Vol 9: Lund/Leipzig**

For the Seventeenth Sunday after Trinity

BWV 148 / 114 / 47

For the Eighteenth Sunday after Trinity

BWV 96 / 169 / 116

### **Cantatas Vol 11: Genoa/Greenwich**

For the Twentieth Sunday after Trinity

BWV 162 / 49 / 180

For the Twenty-first Sunday after Trinity

BWV 109 / 38 / 98 / 188

### **Cantatas Vol 12: Bath/Winchester**

For the Twenty-second Sunday after Trinity

BWV 60 / 55 / 89 / 115

For the Twenty-third Sunday after Trinity

BWV 163 / 139 / 52 / 140

### **Cantatas Vol 13: Cologne/Lüneburg**

For the First Sunday in Advent

BWV 61 / 62 / 36

For the Fourth Sunday in Advent

BWV 70 / 132 / 147

### **Cantatas Vol 17: Berlin**

For New Year's Day

BWV 143 / 41 / 16 / 171

For the Sunday after New Year

BWV 153 / 58

### **Cantatas Vol 18: Leipzig/Hamburg**

For Epiphany

BWV 123 / 65 / 63

For the First Sunday after Epiphany

BWV 154 / 32 / 217 / 124

### **Cantatas Vol 20: Naarden/Southwell**

For Septuagesima

BWV 144 / 84 / 92

For Sexagesima

BWV 18 / 181 / 126

### **Cantatas Vol 25: Dresden/Sherborne**

For the Fifth Sunday after Easter

BWV 86 / 87 / 97

For the Sunday after Ascension Day

BWV 44 / 183

**Also available**

**Bach Cantatas Vol 1: City of London**

For the Feast of St John the Baptist

BWV 167 / 7 / 30

For the First Sunday after Trinity

BWV 75 / 39 / 20

**Bach Cantatas Vol 6: Köthen/Frankfurt**

For the Twelfth Sunday after Trinity

BWV 69a / 35 / 137

For the Thirteenth Sunday after Trinity

BWV 77 / 164 / 33

**Bach Cantatas Vol 7: Ambronay/Bremen**

For the Fourteenth Sunday after Trinity

BWV 25 / 78 / 17

For the Feast of St Michael and All Angels

BWV 50 / 130 / 19 / 149

**Bach Cantatas Vol 8: Bremen/Santiago**

For the Fifteenth Sunday after Trinity

BWV 138 / 99 / 51 / 100

For the Sixteenth Sunday after Trinity

BWV 161 / 27 / 8 / 95

**Bach Cantatas Vol 10: Potsdam/Wittenberg**

For the Nineteenth Sunday after Trinity

BWV 48 / 5 / 90 / 56

For the Feast of the Reformation

BWV 79 / 192 / 80

**Bach Cantatas Vol 14: New York**

For Christmas Day

BWV 91 / 110

For the Second Day of Christmas

BWV 40 / 121

**Bach Cantatas Vol 15: New York**

For the Third Day of Christmas

BWV 64 / 151 / 57 / 133

**Bach Cantatas Vol 16: New York**

For the Sunday after Christmas Day

BWV 225 / 152 / 122 / 28 / 190

**Bach Cantatas Vol 19: Greenwich/Romsey**

For the Second Sunday after Epiphany

BWV 155 / 3 / 13

For the Fourth Sunday after Epiphany

BWV 26 / 81 / 14 / 227

**Bach Cantatas Vol 21: Cambridge/  
Walpole St Peter**

For Quinquagesima

BWV 22 / 23 / 127 / 159

For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi

BWV 182 / 54 / 1

**Bach Cantatas Vol 22: Eisenach**

For Easter Sunday

BWV 4 / 31

For Easter Monday

BWV 66 / 6

For Easter Tuesday

BWV 134 / 145

**Bach Cantatas Vol 23: Arnstadt/Echternach**

For the First Sunday after Easter

BWV 150 / 67 / 42 / 158

For the Second Sunday after Easter

BWV 104 / 85 / 112

**Bach Cantatas Vol 24: Altenburg/Warwick**

For the Third Sunday after Easter

BWV 12 / 103 / 146

For the Fourth Sunday after Easter

BWV 166 / 108 / 117

**Bach Cantatas Vol 26: Long Melford**

For Whit Sunday

BWV 172 / 59 / 74 / 34

For Whit Monday

BWV 173 / 68 / 174

**For further information, to join the mailing list  
and to buy online, visit [www.solideogloria.co.uk](http://www.solideogloria.co.uk)**



Paul Agnew *tenor*

During my teens my father spotted me reading *Middlemarch*. He said how lucky I was to be reading it for the first time. You can only have the excitement of reading it for the very first time once, with wide eyes. For me it was a similar experience with the Cantata Pilgrimage. Cantata after astonishing cantata. Can you have wide ears?

I would have thought I knew Bach quite well. I can almost sing the Passions from memory, and I can hum the concertos and even play some of the slower preludes and fugues on the piano if I am sure no-one can hear. I like listening to the partitas in the car and I once conducted the Brandenburg Concertos at college. All that was missing from my knowledge was... well, nearly everything. The most important body of Bach's works. The compositions that define him and that occupied him throughout his life.

Who really *knows* the cantatas? A few scholars, a couple of harpsichordists, and some bearded Bach extremists with towering CD collections? It is certainly impossible to get to know them from live performances since there are so very few. Working with a music that has lost its context, like so much of 'early music', it is sometimes a philosophical battle between being the bearers of a sacred flame and the peddlers of an historic anachronism. Some music looks so wonderful on the page but crumbles to a dusty pile as the notes are played. The cantatas, without exception for me, held a truth and a knowledge that informed as much our burgeoning twenty-first century as I imagine they did Leipzig's original congregation.

I think everyone involved in the Cantata Pilgrimage came to know a new Bach. A composer as dramatic as any opera composer, as melodic as any song composer and a man of an imagination for colour and orchestration to match anyone before or since. I will be 86 years old in 2050 if I am lucky enough still to be here. If I am I will most certainly be on a Bach Pilgrimage, again to appreciate Bach's dramatic life though his most dramatic music and to get to know him a little better; to contemplate the passing feasts of the church and the passing seasons and to see them, if ever so obliquely, through the eyes of one of the world's most extraordinary men.

Johann Sebastian Bach 1685 -1750  
Cantatas Vol 27: Blythburgh/Kirkwall

CD 1 50:01 For Whit Tuesday

---

Brandenburg Concerto No.3 BWV 1048  
Erwünschtes Freudenlicht BWV 184  
Er rufet seinen Schafen mit Namen BWV 175

Lisa Larsson *soprano*, Nathalie Stutzmann *alto*  
Christoph Genz *tenor*, Stephen Loges *bass*

CD 2 61:26 For Trinity Sunday

---

Höchsterwünschtes Freudenfest BWV 194  
Es ist ein trotzig und verzagt Ding BWV 176  
O heil'ges Geist- und Wasserbad BWV 165  
Gelobet sei der Herr, mein Gott BWV 129

Ruth Holton *soprano*, Daniel Taylor *alto*  
Paul Agnew *tenor*, Peter Harvey *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage  
Holy Trinity, Blythburgh, 13 June 2000  
St Magnus Cathedral, Kirkwall, 18 June 2000



Soli Deo Gloria

---

Volume 27 SDG 138  
© 2008 Monteverdi Productions Ltd  
© 2008 Monteverdi Productions Ltd  
www.solideogloria.co.uk  
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel  
Manufactured in Italy LC13772

