

9

For Septuagesima  
144 / 84 / 92

Grote Kerk, Naarden

With Lent only a few weeks away – a time of fasting, sackcloth and ashes – it is appropriate that the Gospel for the day should turn to the parable of the labourers in the vineyard as recounted in St Matthew. The moral drawn by Bach's librettist is unequivocal: accept and be satisfied with your lot, however unfair it may seem at the time. It permeates all six movements of Bach's offering from his first Leipzig cycle, BWV 144 **Nimm, was dein ist, und gehe hin**. It is hard to imagine a balder, more uncompromising opening to a cantata than this. From a standing start – there is absolutely no instrumental preamble – the tenors launch into the *Spruch*, the start of a fugal motet, with two oboes and strings doubling the voice lines over a partly independent basso continuo. Ten years after

his death, at a time when not many people outside the charmed circle of his ex-pupils knew or could remember anything of his astonishing Sunday menu of church cantatas, it comes as a surprise to find an educated voice extolling the virtues of Bach's fugal writing for voices. In 1760 the Berlin music theoretician Friedrich Wilhelm Marpurg singled out the opening of this cantata, admiring the 'splendid declamation which the composer has applied to the main section and to a special little play on the words, "gehe hin!"' And it is admirable the way Bach sets up a simple-seeming contrast between the syllabic statement of his first theme (in minims and crotchets) and this urgent, rhythmically propelled counter-subject. It is also proof, as Robert Marshall showed in his study of the sketches and manuscripts, that Bach, typically, didn't compose fugal expositions 'answering to a mechanical, predictable routine', but in order to give a special character to the text he was setting. In fact, it is a brilliant example of Bach's economical, circuitry procedure with his material that he manages to introduce the 'gehe hin' figure no less than sixty times in sixty-eight bars. The effect is not so much that of a curt dismissal – 'go thy way!' – as a playful exhortation to take whatever life has to offer on the chin. It is also the perfect riposte to Charles Burney who, preferring Handel, wrote, 'I never have seen a fugue by the learned and powerful author [Bach] upon a *motivo* that is natural and *chantant*'. There is of course a subtle difference between Bach the famed writer of fiendishly difficult keyboard fugues and the composer of these choral fugues. True, some of the latter are fiendish, too, (just think of the 'fecit potentiam' subject that the tenors are required to lead

off with in his *Magnificat*); but more often than not they are manageable and singable, as well as conforming to what Marpurg calls 'truth, essence, and [with] an exactly suited "rightness" to the text'.

The first aria is set as a minuet for alto over a pulsating string accompaniment to represent the mutterings of dissatisfied Christians. According to Kirnberger's copy of the score, it should also feature two oboes doubling the violins; but since these plunge well below the lowest range of the standard baroque oboe, we felt the most plausible option was to have a single oboe da caccia to double the first violin line. It certainly gives it an extra plangency. Bach's response to the injunction not to complain is in some ways ear-catching (the gentle lullaby with its 'murmuring' lower-string accompaniment), in other ways quite irritating (its four-square repetitiveness). All in all there is something a little facile in the neat way he inverts the sound of the opening two 8-bar segments so as to ensure that the 'murmuring' is always heard at the lower pitch, while the 'lieber Christ' (a figure clearly reminiscent of the 'gehe hin' motif in No. 1) appears at the higher pitch. Look a little deeper and you sense that Bach has deliberately searched for an annoying way of fixing in the minds of his listeners what Germans describe as 'meckern und motzen' – the grumbings of dissatisfied labour. For behind the mutterings of the aggrieved vineyard workers stands St Paul's injunction to the Corinthians, 'Neither murmur ye, as some of them also murmured, and were destroyed of the destroyer' (1 Corinthians 10:10), and, further back, the God of the Old Testament, exasperated beyond endurance by the moaning of the ungrateful Israelites whom he had safely shepherded out of captivity in

Egypt, 'How long shall I bear with this evil congregation, which murmur against me?' (Numbers 14:27). Bach reminds us in a passage he underlined in his Calov Bible commentary that he himself was no stranger to the injustices of contractual employment: 'Lord, I attend to my duties and do what you have commanded me, and I will gladly work and do what you will have me do, only help me also to manage my household and help me to regulate my affairs' – something he evidently found difficult to achieve. In fact the highest number of annotations and under-scorings in his Calov copy come from *Ecclesiastes*, a book that frequently refers to acceptance of one's lot being more important than worldly acclaim, and to the idea that intelligent people are in for a life of suffering, but nowhere that talent is praiseworthy beyond the demands of meeting one's official duties.

Sandwiched between two fine harmonisations of sturdy hymns by Samuel Rodigast (No. 3) and Albrecht von Brandenburg (No. 6) is a tenor recitative which ends by repeating the words 'Was Gott tut, das ist wohlgetan' of the previous chorale, and an aria for soprano with oboe d'amore obbligato. Here Bach makes the most of the attractive irregularity of phrasing. In place of the expected *da capo* he contrives that the third and longest portion of the aria should encompass a restatement of the whole text but without a literal reprise of the associated music. By this means he is able to vary the convention so successfully that, what with the contrapuntal interweaving of oboe and voice and the way the final oboe *ritornello* is ushered in while the voice still has four more bars to go, one gains the impression of the aria having been made up of a free sequence of variations.

The engaging five-movement work for solo soprano, oboe and strings, BWV 84 **Ich bin vergnügt mit meinem Glücke**, is actually labelled 'Cantata' (most unusual in Bach's sacred *oeuvre*). Most probably it was performed for the first time on 9 February 1727, set to an anonymous libretto but with links to an earlier one that Erdmann Neumeister provided for Telemann's Eisenach cycle, and, still more closely, to one that Picander would go on to publish in 1728. The actual text that lay on Bach's desk waiting to be set was once again anchored in the vineyard parable, though this time there is no mention of the disgruntled work-force, only of being 'content with my good fortune that dear God bestows on me'. Matthew's Gospel for the day concludes 'So the last shall be first, and the first last: for many be called, but few chosen' (20:16), implying that the contract of employment holds good regardless of whether other parallel contracts are more favourable to the recipient. Since Bach was alert throughout his career to the danger of dropping behind the going rate for the job before he agreed to a new contract, he might have found the homily of this cantata's text quite hard to swallow. To be 'content with my good fortune' is one thing – just one notch above obediently 'accepting my calling' (as in the Calov quote he underlined). But both Neumeister and Picander go a step further, speaking of being satisfied or happy with 'the *station*' bestowed. Was Bach content with the 'station' he found himself in Leipzig? Everything we can glean from his troubled cantors'hip suggests a permanent inner struggle between the desire to do his job to the utmost of his abilities on the one hand (to the glory of God and the betterment of his neighbour, as he

would have put it) and, on the other hand, the need to put up with 'almost continual vexation, envy and persecution' (as he described it in a letter to a friend). Was it Bach, then, who engineered this change to the text? Hard to say. But even with this shift of emphasis, to look for an unequivocal portrayal of equanimity in the long opening E minor aria would not just clash with everything we might glean from his situation in Leipzig, but would underestimate the ambivalence and complexity of music – especially *his* music – and its ability to give nuanced depictions of mood. Contentment is perhaps a rather static state of mind, whereas Bach's music here suggests something dynamic and fluctuating. The florid intertwining of voice and oboe, the prevalent lilting dotted rhythms and expressive syncopations, the way the opening *ritornello* returns again and again in various guises while the soprano initiates fresh motifs: all these contribute to the enchantment of the music and to its elusive moods – wistful, resigned, elegiac even?

Due to its sheer high spirits, the second aria ('Ich esse mit Freuden mein weniges Brot'), for solo oboe, violin and continuo, is attractive in a far less sophisticated way. With its upward leap of a sixth it suggests an unconscious kinship to Galatea's 'As when the dove' from Handel's masque *Acis and Galatea*. The following string-accompanied recitative (No.4) moves the cantata back towards minor keys, mirroring the text's calm presentiments of death, and provides a perfect bridge to the concluding chorale: the twelfth strophe of a hymn by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, set to Georg Neumark's haunting melody. It bears the rubric *a soprano solo e a 3 ripieni*, implying that none of the four vocal

parts was intended to be doubled by instruments. Accordingly we sang it *a cappella* and rather quietly. 'Ich leb indes in dir vergnüget / und sterb ohn alle Kummernis' ('I live meanwhile content in Thee / and die, all sorrow laid aside'). I found it very affecting.

The third of Bach's surviving cantatas for this Sunday is BWV 92 **Ich hab in Gottes Herz und Sinn** of 1725, a nine-movement chorale cantata based on a hymn by Paul Gerhardt. Unlike the previous two cantatas, the text, dating from 1647, does not relate specifically to either of the appointed Bible readings, but exhorts the congregation to surrender to God's heart and mind and to trust in Him through good and ill. This might account for the similarity of the initial melodic outline and mood of the opening oboe theme to the tender soprano aria 'Komm in mein Herzenshaus' from BWV 80. The opening chorale fantasia is elaborately constructed with a lot of imitative cut-and-thrust in the lower three voices. You hunt in vain for traces of the chorale melody until you realise that their material is derived from the instrumental *ritornellos* that punctuate the lines of the chorale. The second movement is an audacious experiment by Bach in which the bass interrupts his own measured singing of the second hymn strophe no less than nine times with his own glosses in free recitative, illustrated by vivid word painting in the continuo. In fact, it is all a bit like a scripture lesson: the Sunday School teacher patiently explains that when the going gets tough 'it is only because [God] wishes to test me', hence the passing allusions to Jonah and the whale, which we are helped to identify from the submarine rumblings in the continuo, and to St Peter's 'rock-hard faith', expressed in the singer's angular, crampon-assisted

scramble to the summit (top E). Meanwhile Bach signals to his listeners each time the main hymn strophe is about to resume by announcing (or simultaneously presenting) its outline in diminution in the continuo. There is a danger of the listener being overwhelmed by too much information, like those confusing signposts that motorists are expected instantly to decipher at road intersections, and the whole number is difficult to bring off.

No such problems with the tenor aria that follows, 'Seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt'. It finds Bach in apocalyptic mood. Here the word-painting shifts onto a much larger canvas: huge vigour is generated by the boldly sweeping Rubens-like brush strokes, the *tirades* in the first violins (with wide leaps and jagged rhythms) alternating with four-note motifs for the two inner voices and the contrary-moving continuo. All contribute to conveying the fragility of life and how all things 'snap, break and fall' when 'not held by God's own mighty arm'. It is virtuosic in the extreme for the singer; impressive but deliberately unlovely. The chorale tune now returns scantily decorated in the fourth movement, which extols God's 'wisdom and reason' as the supreme time-keeper ('He knows the time, the place, the hour / in which to act or not to act'). It is more objectively presented here than in equivalent models, and suggested to me unison rather than solo treatment for the altos placed behind the instrumental ensemble. As a result the backdrop – two oboes d'amore locked in fugal exchange (with no official place to breathe in fifty-five bars) and creating a type of three-part invention with the continuo – now becomes the foreground.

Gale force winds return in the sixth movement,

evoked in vigorous exchanges between cello and bass singer. Bach is here pillaging an idea from his very first cantata (BWV 150, No.5) where the same motif served to describe cedar trees buffeted by the storm. Here the simile is used to reinforce the message of the B section – how the cross’s ‘turmoil’ bears fruit for Christians. (One of the meanings of ‘Ungestüm’ is ‘violence’, referring, I suppose, to the brutality of death by crucifixion.) To me the image of ‘roaring, cruel winds’ leading to ‘full ears [of corn]’ is a puzzling one. Wind usually has the opposite effect for farmers: one of the things we most dread at harvest-time is a freakish gale flattening the standing corn and wrecking the potential yield. For a second time Bach now breaks up the hymn stanza (No.7) with commentary in recitative passing from the lowest to the highest voice. Just at the point where the hymn text becomes intensely personal (‘Ah, my God, I come to Thee, comforted’) and would lead one to expect solo treatment (as in No.2), Bach arranges it as a four-part chorale over a partially independent continuo line.

Balm returns in the pastoral soprano aria with oboe and pizzicato strings, ‘Meinem Hirten bleib ich treu’ (No.8). There is a delicious ambiguity of rhythmic emphasis: Bach sets you up to expect a sequence of two-bar units, then he suddenly braces four bars together. At its enchanting conclusion – ‘Amen: Vater, nimm mich an!’ – innocence, trust and fragility are all rolled into one.

The late fifteenth-century church of St Vitus in Naarden in northern Holland is a celebrated magnet for concerts, and it is slightly puzzling to find coffee and alcohol being served during the interval and

post-concert reception in the Sanctuary. Yet the high-vaulted wooden roof with its Dürer-inspired painted panels of scenes from the Old and New Testaments facing one another, together with the characteristic Dutch church furnishings, help to retain the devotional atmosphere, one that is conducive to music-making of this sort. The Dutch audience listened to our programme of cantatas with rapt concentration.

© John Eliot Gardiner 2009

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

## Kantaten für Septuagesima

### Grote Kerk, Naarden

Wenn die Passionszeit näher rückt, vierzig Tage des Fastens, der Besinnung und Buße, wendet sich das Tagesevangelium mit gutem Grund den Arbeitern im Weinberg zu, von denen Matthäus berichtet. Die Lehre, die Bachs Librettist aus diesem Gleichnis zieht, ist eindeutig: Nimm dein Schicksal an und murre nicht, wie ungerecht es dir im Augenblick auch erscheinen mag. Und sie ist in allen sechs Sätzen von BWV 144 **Nimm, was dein ist, und gehe hin** aus Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang präsent. Kühner und unerbittlicher als diesen kann man sich den Anfang einer Kantate kaum vorstellen. Aus dem Nichts – ohne das

geringste instrumentale Vorspiel – schleudern die Tenorstimmen das Motto hervor, den Beginn einer fugierten Motette, in der zwei Oboen und Streicher über einem teilweise unabhängigen Basso continuo die Gesangslinien verdoppeln. Zehn Jahre nach Bachs Tod, zu einer Zeit, als außerhalb des Kreises seiner begeisterten ehemaligen Schüler nicht mehr viele Menschen dieses erstaunliche sonntägliche Menü von Kirchenkantaten kannten oder sich daran erinnern konnten, meldet sich überraschend eine gebildete Stimme zu Wort und preist die Vorzüge seiner Fugenkompositionen für Singstimmen. 1760 rühmte der Berliner Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg am Beispiel des Beginns dieser Kantate die ‚vortreffliche Deklamation [...], die (notabene) der Componist im Hauptsatze und in

einem kleinen besonderen Spiele mit dem ‚gehe hin‘ angebracht hatte‘. Und es ist in der Tat bewundernswert, auf welche Weise Bach zwischen dem syllabischen Vortrag seines ersten Themas (in halben und Viertelnoten) und diesem energischen, rhythmisch getriebenen Gegen Thema einen einfach wirkenden Kontrast aufbaut. Und klar ist auch, wie Robert Marshall in seiner Untersuchung der Entwürfe und Manuskripte gezeigt hat, dass Bach in seinen Fugenexpositionen nicht ‚einer mechanischen, vorhersehbaren Routine‘ zu folgen pflegte, sondern dass er sie zu dem Zweck komponierte, dem zu vertonenden Text einen besonderen Charakter zu geben. Tatsächlich haben wir hier ein vorzügliches Beispiel für Bachs Methode, sein Material auf ökonomische Weise immer wiederkehren zu lassen, und so gelingt es ihm, die ‚gehe hin‘-Figur in achtundsechzig Takten nicht weniger als sechzigmal unterzubringen. Und sie wirkt nicht wie ein knappes Wort zum Abschied – ‚geh deinen Weg!‘ –, sondern wie eine spielerische Aufforderung, alles, was das Leben bereithalten mag, mit Fassung zu tragen. Sie ist auch die passende Antwort auf die Äußerung des englischen Musikhistorikers Charles Burney, der Händel bevorzugte und schrieb: ‚Ich habe von dem gelehrten und mächtigen Autor [Bach] nie eine Fuge auf ein *motivo* gesehen, das natürlich und *chantant* ist.‘ Natürlich besteht zwischen Bach, dem berühmten Autor teuflisch schwieriger Klavierfugen, und dem Komponisten dieser Choralfugen ein kleiner Unterschied. Zwar sind von letzteren auch einige teuflisch schwer (man denke an das ‚fecit potentiam‘-Thema, mit dem er die Tenorstimmen in seinem *Magnificat* einsetzen lässt); aber meist sind sie zu

bewältigen und sangbar, dazu so treffend auf den Text abgestimmt, dass Marpurg ihre ‚Wahrheit, natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit‘ lobte.

Die erste Arie, ein Menuett für Alt über pulsierenden Streicherbegleitung, schildert das Murren der unzufriedenen Christen. Der Partitur zufolge, die Kirnberger zur Verfügung hatte, müssten zur Verdopplung der Violinen eigentlich auch noch zwei Oboen vorhanden sein; da diese jedoch sehr viel tiefer gehen, als es der untere Tonbereich der üblichen Barockoboe gestattet, hielten wir es für die plausibelste Lösung, die Linie der ersten Violine von einer einzelnen Oboe da caccia verdoppeln zu lassen. Auf jeden Fall gibt sie ihr eine wehleidige Note. Bachs Antwort auf die Anweisung an die Christen, sich nicht zu beklagen, ist einerseits sehr eingängig (das sanfte Wiegenlied, von ‚murrenden‘ tiefen Streichern begleitet), andererseits recht irritierend (die hartnäckigen Wiederholungen). Alles in allem wirkt die Art, wie er den Klang der beiden einleitenden achttaktigen Segmente ganz einfach invertiert, damit das ‚Murren‘ immer in der tieferen Lage zu hören ist, während der Abschnitt ‚lieber Christ‘ (eine Figur, die an das ‚gehe hin‘-Motiv in Nr. 1 erinnert) in der höheren Lage erscheint, recht oberflächlich. Wenn wir ein wenig genauer hinsehen, merken wir, dass Bach nach einer Möglichkeit gesucht hat, das Meckern und Nörgeln über nicht hinreichend vergoltene Arbeit auf höchst unerquickliche Weise im Gedächtnis seiner Hörer zu verankern. Denn hinter dem Murren der sich ungerecht behandelnden fühlenden Arbeiter im Weinberg steht die Aufforderung des heiligen Paulus an die Korinther: ‚Murret auch nicht, gleichwie etliche von ihnen murren und durch den Verderber umgebracht wurden‘

(Korinther 10:10), und, noch weiter zurück, der Gott des Alten Testaments, der außer sich vor Zorn ist über das Murren der undankbaren Israeliten, die er sicher aus der Gefangenschaft in Ägypten geleitet hatte: ‚Wie lange murren diese böse Gemeinde wider mich? Denn ich habe das Murren der Kinder Israel, das sie wider mich gemurt haben, gehört‘ (4. Mose, 14:27). An einer Stelle, die Bach in Calovs Bibelkommentar unterstrichen hatte, erinnert er uns daran, dass ihm die aus einem Arbeitsvertrag herrührenden Ungerechtigkeiten nicht unbekannt waren: ‚Herr, ich warte meines Ampts / und thue was du mir befehlen hast / und wil gerne alles arbeiten und thun / was du haben wilt / allein hilf du mir auch haushalten / hilf du mir auch regieren‘ – eine Aufgabe, mit der er offensichtlich seine Mühe hatte. Immerhin sind die meisten Anmerkungen und Unterstreichungen in seiner Calov-Bibel im Prediger Salomo zu finden, einem Buch, in dem häufig davon die Rede ist, dass es für den Menschen wichtiger sei, sein Schicksal anzunehmen, statt nach weltlicher Anerkennung zu streben, und dass kluge Menschen ein leidvolles Leben zu gewärtigen hätten, während nirgendwo gesagt wird, Talent habe über die Erfüllung der von einem Amt auferlegten Pflichten hinaus besonderes Lob verdient.

Eingefügt zwischen zwei schöne Harmonisierungen robuster Choräle, von Samuel Rodigast (Nr. 3) und Albrecht von Brandenburg (Nr. 6), sind ein Tenorzitativ, das mit der Wiederholung der Verszeile ‚was Gott tut, das ist wohlgetan‘ des vorherigen Chorals endet, und eine Arie für Sopran mit obligater Oboe d’amore. Hier zieht Bach aus der verlockenden Unregelmäßigkeit der Phrasierung den größten Nutzen. Statt das erwartete Dacapo zu liefern, schafft

er es, den gesamten Text im dritten und längsten Abschnitt der Arie noch einmal neu vorzutragen, ohne die entsprechende Musik notengetreu zu wiederholen. Durch diesen Kunstgriff gelingt es ihm, die übliche Vorgehensweise so geschickt zu variieren, dass man durch die kontrapunktische Verflechtung von Oboe und Singstimme und die Art, wie das letzten Oboenritornell eingeführt wird, während die Stimme noch weitere vier Takte zu bewältigen hat, den Eindruck gewinnt, die Arie sei aus einer freien Variationenfolge hervorgegangen.

Das bezaubernde fünfsätzigte Werk BWV 84 **Ich bin vergnügt mit meinem Glücke** für Sopran solo, Oboe und Streicher trägt ausdrücklich den Titel ‚Kantate‘ (was in Bachs geistlichem Werk sehr ungewöhnlich ist) und wurde sehr wahrscheinlich am 9. Februar 1727 uraufgeführt. Das Libretto stammt von einem anonymen Textdichter, enthält jedoch Bezüge zu einem früheren Text, den Erdmann Neumeister für Telemanns Eisenacher Zyklus geliefert hatte, sowie einem anderen, in zeitlicher Nähe entstandenen Text, den Picander 1728 veröffentlichen würde. Der aktuell zu vertonende Text, der auf Bachs Schreibtisch lag, basiert ebenfalls auf dem Gleichnis vom Weinberg, auch wenn diesmal nicht von den missgestimmten Arbeitern die Rede ist, sondern von ‚meinem Glücke, das mir der liebe Gott beschert‘. Das Tagesevangelium aus Matthäus kommt zu dem Schluss: ‚Also werden die Letzten die Ersten und die Ersten die Letzten sein. Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt‘, und das bedeutet, dass der Arbeitsvertrag Gültigkeit hat, ohne Rücksicht darauf, ob für den Lohnempfänger andere Verträge vorteilhafter wären. Da Bach während seines gesamten

Schaffens ständig darauf bedacht war, für eine Arbeit nicht unangemessen entlohnt zu werden, bevor er einen neuen Vertrag annahm, dürfte die Moral dieses Kantatentextes für ihn recht hart zu schlucken gewesen sein. ‚Vergnügt mit meinem Glücke‘ zu sein, das ist die eine Sache – ein kleines bisschen mehr als gehorsam ‚seines Amtes zu walten‘ (wie in dem Calov-Zitat, das er unterstrichen hat). Doch Neumeister und Picander gehen beide einen Schritt weiter, wenn sie davon reden, zufrieden oder ‚vergnügt mit meinem Stande‘ zu sein, ‚in welchen mich mein Gott gesetzt‘ oder ‚den mir der liebe Gott beschert‘. War Bach zufrieden mit dem ‚Stand‘, in dem er sich in Leipzig befand? Alles, was wir über seine mühselige Tätigkeit als Kantor herausfinden können, deutet auf einen ständigen inneren Kampf hin zwischen dem Wunsch, einerseits seine Arbeit unter dem Einsatz aller Kräfte zu erledigen (Gott zur Ehre und seinem Nächsten zum Nutzen, wie er es ausgedrückt hätte) und andererseits mit seinem Leben ‚fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung‘ (wie er es in einem Brief an einen Freund schilderte) zurechtzukommen. War es also Bach, der diese Textänderung veranlasst hatte? Diese Frage lässt sich kaum beantworten. Doch selbst wenn wir angesichts dieser Verlagerung der Betonung in der langen Arie in e-moll, mit der das Werk beginnt, eine unmissverständliche Schilderung des Gleichmuts und der Gelassenheit gewärtigen, so würde das nicht einfach zu all dem im Widerspruch stehen, was wir aus seiner Situation in Leipzig schließen könnten, sondern es würde auch der Ambivalenz und Komplexität der Musik – besonders *seiner* Musik – und ihrer Fähigkeit, Stimmungen nuanciert zu schildern,

nicht gerecht werden. Zufriedenheit ist wohl eher eine statische Gemütsverfassung, während Bachs Musik hier auf etwas Dynamisches, Wechselhaftes hindeutet. Die reich verzierte Verflechtung von Singstimme und Oboe, die Vielzahl schwungvoller punktierter Rhythmen und ausdrucksvoller Synkopierungen, die Weise, wie das Eingangsritornell in unterschiedlicher Gestalt wiederkehrt, während die Sopranstimme mit neuen Motiven aufwartet – all das trägt zu dem Zauber dieser Musik und ihren schwer zu fassenden Stimmungen bei. Wehmütig, resigniert, vielleicht gar elegisch?

Dank ihrer guten Laune ist die zweite Arie („Ich esse mit Freuden mein weniges Brot“), für Oboe solo, Violine und Continuo, reizvoll auf eine weit weniger anspruchsvolle Art. Mit ihrem Sextensprung aufwärts gerät sie unwillkürlich in die Nähe von Galateas Arie „As when the dove“ aus Händels *Masque Acis and Galatea*. Das folgende, von Streichern begleitete Rezitativ (Nr. 4) führt die Kantate zurück in die Nähe des Mollbereichs, spiegelt die im Text angelegten leisen Todesahnungen und liefert einen perfekten Übergang zu dem abschließenden Choral: die zwölfte Strophe eines geistlichen Liedes von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt zu Georg Neumarks unvergesslicher Melodie. Er trägt den Vermerk *a soprano solo e a 3 ripieni*, und das bedeutet, dass keiner der vier Vokalparts instrumental verdoppelt werden sollte. Wir haben ihn also *a cappella* und recht ruhig gesungen. „Ich leb indes in dir vergnüget / und sterb ohn alle Kümernis“. Ich fand ihn sehr bewegend.

Die dritte der von Bach für diesen Sonntag erhaltenen Kantaten ist BWV 92 **Ich hab in Gottes**

**Herz und Sinn** von 1725, eine neunsätzliche Choral-kantate, die auf ein Lied von Paul Gerhardt zurückgeht. Im Gegensatz zu den beiden Vorgängerwerken bezieht sich der aus dem Jahr 1647 stammende Text nicht ausdrücklich auf eine der festgesetzten Bibellesungen, sondern ermahnt die Gemeinde, sich Gott mit Herz und Sinn zu ergeben und ihm im Guten und im Bösen zu vertrauen. Das mag die Erklärung sein, warum das einleitende Oboenthema in Melodieführung und Stimmung der zärtlichen Sopranarie „Komm in mein Herzenshaus“ aus BWV 80 ähnlich ist. Die einleitende Choralfantasie ist sorgfältig ausgearbeitet und weist in den drei einander imitierenden tiefen Stimmen heftige Spannungen auf. Spuren der Chormelodie sucht man in ihr vergeblich, bis man gewahr wird, dass ihr Material aus den Instrumentalritornellen gewonnen ist, die zwischen die Zeilen des Chorals eingefügt sind. Der zweite Satz ist ein kühnes Experiment, mit dem Bach den Bass seinen eigenen gemessenen Gesang der zweiten Choralstrophe nicht weniger als neunmal durch seine eigenen Anmerkungen in freier rezitativischer Form unterbrechen lässt, während der Continuo den Sinn der Worte tonmalerisch ausdeutet. Das alles hört sich ein bisschen an wie eine Lehrstunde zur Auslegung der Heiligen Schrift: Der Lehrer der Sonntagsschule erklärt geduldig, dass Gott „mich nur üben“ will, wenn das Leben mühselig wird, daher auch die beiläufigen Anspielungen auf Jonas und den Walfisch, den uns das unterirdische Grummeln im Continuo identifizieren hilft, und auf Petrus, der „stark im Glauben“ ist, was durch das kantige, mit Hilfe von Steigeisen bewerkstelligte Klettern hinauf zum Gipfel (hohes E) zum Ausdruck kommt. Unterdessen teilt Bach seinen

Hörern mit, dass die Hauptstrophe des Chorals gleich wieder einsetzen wird, indem er sie jedes Mal kurz vor ihrem Erscheinen in diminuierter Form im Continuo ankündigt (oder gleichzeitig präsentiert). Es besteht die Gefahr, dass der Hörer durch das Übermaß an Informationen erdrückt wird, so wie angesichts jener verwirrenden Verkehrsschilder an Straßenkreuzungen, die Autofahrer blitzschnell entschlüsseln sollen, und die ganze Fülle lässt sich schwer bewältigen.

Dergleichen Probleme sind in der sich anschließenden Tenor-Arie „Seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt“ nicht vorhanden. Sie findet Bach in apokalyptischer Stimmung vor. Hier verlagert sich die Tonmalerei auf eine sehr viel größere Leinwand: Die in Rubensmanier khn dahinfegenden Pinselstriche, die Tiraden in den ersten Violinen (mit weiten Sprüngen und schroffen Rhythmen) im Wechsel mit viernotigen Motiven der beiden mittleren Stimmen und das sich in Gegenrichtung bewegende Continuo setzen eine riesige Energie frei. All das trägt dazu bei, einen Eindruck davon zu vermitteln, „wie reißt, wie bricht, wie fällt, was Gottes starker Arm nicht hält“. Das Stück verlangt vom Sänger eine äußerst virtuose Leistung; es ist eindrucksvoll, aber absichtlich unerquicklich. Die Chormelodie kehrt, spärlich verziert, im vierten Satz wieder, der Gottes ‚Weisheit und Verstand‘ als obersten Hüter der Zeit rühmt („Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt, zu tun und auch zu lassen“). Sie wird hier sachlicher vorgetragen als in ähnlichen Modellen, und das legte mir nahe, die hinter dem Instrumentalensemble postierten Altstimmen unisono statt solistisch zu führen. Folglich wird nun der Hintergrund – zwei Oboen d’amore, die in fugiertem Austausch miteinander verkettet sind (ohne dass in fnfund-

fünfzig Takten eine Stelle vorgesehen wäre, wo sie Atem schöpfen könnten) und zusammen mit dem Continuo eine Art dreistimmige Invention schaffen – zum Vordergrund.

„Das Brausen von den rauen Winden“ kehrt im sechsten Satz wieder, heraufbeschworen durch den lebhaften Austausch zwischen Cello und Bassist. Bach verwertet hier einen Gedanken aus seiner allerersten Kantate (BWV 150, Nr. 5), in der das gleiche Motiv dazu verwendet wurde, Zedern zu beschreiben, die ‚von den Winden oft viel Ungemach empfinden‘. Hier dient der Vergleich dazu, die Botschaft des B-Teils hervorzuheben – wie ‚des Kreuzes Ungestüm schafft bei den Christen Frucht‘. (Die in der Bedeutung des Wortes ‚Ungestüm‘ angelegte ‚Heftigkeit‘ bezieht sich, wie ich meine, auch auf die Brutalität eines Todes durch Kreuzigung.) Für mich ist das Bild ‚brausender rauer Winde‘, die ‚volle Ähren‘ bringen, irritierend. Wind hat für Bauern gewöhnlich die umgekehrte Wirkung: Eines der Dinge, die wir zur Zeit der Ernte fürchten müssen, ist ein unberechenbarer Sturm, der das Getreide flach legt und den möglichen Ertrag vernichtet. Ein zweites Mal unterbricht nun Bach die Choralstrophe (Nr. 7) mit Kommentaren in rezitativischer Form, die sich von der tiefsten zur höchsten Stimme bewegen. Genau an der Stelle, wo der Choraltext ausgesprochen persönlich wird („Ei nun, mein Gott, so fall ich dir getrost in deine Hände“) und den Hörer eigentlich einen solistischen Vortrag erwarten ließe (wie in Nr. 2), vertont ihn Bach als vierstimmigen Choral über einer teilweise unabhängigen Continuolinie.

Linde Dfte bringt die von Oboe und Streicherpizzicati begleitete pastorale Sopranarie ‚Meinem

Hirten bleib ich treu' (Nr. 8). Wunderbar ist die Doppeldeutigkeit des rhythmischen Akzents: Bach lässt den Hörer eine Folge zweitaktiger Einheiten erwarten, um dann plötzlich vier Takte zu verklammern. Bei ihrem bezaubernden Schluss – ‚Amen: Vater, nimm mich an!‘ – sind Unschuld, Vertrauen und Fragilität zur Einheit verschmolzen.

Die Ende des 15. Jahrhunderts erbaute Kirche St. Vitus in Naarden in Nordholland ist ein gefeierter Treffpunkt für Konzerte. Es mutet befremdlich an, dass in der Pause und beim Empfang nach dem Konzert im Altarraum Kaffee und alkoholische Getränke serviert werden. Doch die hochgewölbte Holzdecke, die einander gegenüber liegenden, von Dürer inspirierten Tafelbilder mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, dazu das typische niederländische Kirchengestühl halten die andächtige Stimmung aufrecht, die der Aufführung einer solchen Musik förderlich ist. Das niederländische Publikum lauschte unserem Kantatenprogramm konzentriert und begeistert.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For Septuagesima

CD 9

Epistle 1 Corinthians 9:24-10:5

Gospel Matthew 20:1-16

BWV 144

Nimm, was dein ist, und gehe hin (1724)

### 1 1. Coro

Nimm, was dein ist, und gehe hin.

### 2 2. Aria: Alt

Murre nicht,  
lieber Christ,  
wenn was nicht nach Wunsch geschieht;  
sondern sei mit dem zufrieden,  
was dir dein Gott hat beschieden,  
er weiß, was dir nützlich ist.

### 3 3. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
es bleibt gerecht sein Wille;  
wie er fängt meine Sachen an,

BWV 144

Take that thine is, and go thy way

### 1. Chorus

Take that thine is, and go thy way.

### 2. Aria

Do not murmur,  
dear man of Christ,  
when your wish is not fulfilled;  
rather be contented  
with what your God has apportioned you,  
He knows what will help you.

### 3. Chorale

What God doth is well done,  
His will is just and lasts forever;  
however He acts on my behalf,

will ich ihm halten stille.  
Er ist mein Gott,  
der in der Not  
mich wohl weiß zu erhalten:  
Drum lass ich ihn nur walten.

### 4 4. Recitativo: Tenor

Wo die Genügsamkeit regiert  
und überall das Ruder führt,  
da ist der Mensch vergnügt  
mit dem, wie es Gott fügt.  
Dagegen, wo die Ungenügsamkeit das Urteil spricht,  
da stellt sich Gram und Kummer ein,  
das Herz will nicht  
zufrieden sein,  
und man gedenket nicht daran:  
Was Gott tut, das ist wohlgetan.

### 5 5. Aria: Sopran

Genügsamkeit  
ist ein Schatz in diesem Leben,  
welcher kann Vergnügung geben  
in der größten Traurigkeit,  
Genügsamkeit.  
Denn es lässet sich in allen  
Gottes Fügung wohl gefallen  
Genügsamkeit.

### 6 6. Choral

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,  
sein Will, der ist der beste.  
Zu helfen den'n er ist bereit,  
die an ihn glauben feste.  
Er hilft aus Not, der fromme Gott,

I shall stand by Him calmly.  
He is my God,  
who sustains me  
when I am in distress;  
that is why I let Him prevail.

### 4. Recitative

Wherever contentedness reigns  
and is at the helm,  
there mankind is satisfied  
with what God ordains.  
But when discontent passes judgement,  
grief and worry ensue,  
the heart is not  
satisfied  
and it is forgotten that  
what God doth is well done.

### 5. Aria

Contentedness  
is a jewel in this life,  
that can bring pleasure  
amid the greatest sadness,  
contentedness,  
for it consents to all  
that God ordains,  
contentedness.

### 6. Chorale

May my God's will always be done,  
His will is the best will,  
He is prepared to help those  
who steadfastly believe in Him.  
He helps us in need, this righteous God,



und züchtigt mit Maßen.  
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,  
den will er nicht verlassen.

*Text: Matthew 20:14 (1); Samuel Rodigast (3);  
Markgraf Albrecht von Brandenburg (6); anon. (2, 4, 5)*

BWV 84

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke (1727)

**7 1. Aria: Sopran**

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,  
das mir der liebe Gott beschert.

Soll ich nicht reiche Fülle haben,  
so dank ich ihm vor kleine Gaben  
und bin auch nicht derselben wert.

**8 2. Recitativo: Sopran**

Gott ist mir ja nichts schuldig,  
und wenn er mir was gibt,  
so zeigt er mir, dass er mich liebt;  
ich kann nichts mir bei ihm verdienen,  
denn was ich tu, ist meine Pflicht.  
Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut geschienen,  
so hab ich doch nichts Rechtes ausgericht'.  
Doch ist der Mensch so ungeduldig,  
dass er sich oft betrübt,  
wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig gibt.  
Hat er uns nicht so lange Zeit  
umsonst ernähret und gekleid't  
und will uns einsten seliglich  
in seine Herrlichkeit erhöh'n?

and punishes with moderation.  
Who trusts in God, relies on Him,  
him shall He never abandon.

BWV 84

I am content with my good fortune

**1. Aria**

I am content with my good fortune,  
that dear God bestows on me.  
Though I do not have abundant riches  
I thank Him for simple favours  
and do not merit even these.

**2. Recitative**

God, indeed, owes me nothing,  
and when He bestows a gift on me  
He shows His love for me;  
I can earn nothing in His service,  
for what I do is my duty.  
Indeed, however good my actions have seemed,  
I have done nothing that is worthy.  
Yet man is so impatient  
that he is often sad  
if God does not shower him with gifts.  
Has He not through all these years  
nourished and clothed us for nothing,  
and will one day exalt us  
before His majesty?

Es ist genug vor mich,  
dass ich nicht hungrig darf zu Bette gehn.

**9 3. Aria: Sopran**

Ich esse mit Freuden mein weniges Brot  
und gönne dem Nächsten von Herzen das Seine.  
Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,  
ein dankbares Herze, das lobet und preist,  
vermehret den Segen, verzuckert die Not.

**10 4. Recitativo: Sopran**

Im Schweiß meines Angesichts  
will ich indes mein Brot genießen,  
und wenn mein' Lebenslauf  
mein Lebensabend wird beschließen,  
so teilt mir Gott den Groschen aus,  
da steht der Himmel drauf.  
Oh! wenn ich diese Gabe  
zu meinem Gnadenlohne habe,  
so brauch ich weiter nichts.

**11 5. Choral**

Ich leb indes in dir vergnügt  
und sterb ohn alle Kummernis,  
mir g'nüget, wie es mein Gott füget,  
ich glaub und bin es ganz gewiss:  
Durch deine Gnad und Christi Blut  
machst du's mit meinem Ende gut.

*Text: Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (5);  
anon. (1-4)*

It is enough for me  
that I do not go hungry to bed.

**3. Aria**

I eat my meagre bread with joy,  
and do not begrudge my neighbour his.  
A clear conscience, a happy spirit,  
a thankful heart that lauds and praises,  
increases blessing, sweetens affliction.

**4. Recitativo**

In the sweat of my countenance  
I shall meanwhile savour my bread,  
and when my life's course,  
my life's evening draws to a close,  
then God will give me the coin  
on which heaven is inscribed.  
Ah, when I have this favour  
as my reward of mercy,  
I shall need nothing more.

**5. Chorale**

I live meanwhile content in Thee,  
and die, all sorrow laid aside.  
I am satisfied whatever God decrees;  
I believe, and am quite certain:  
through Thy grace and Christ's own blood,  
Thou shalt see that my life ends well.

**12 1. Coro (Choral)**

Ich hab in Gottes Herz und Sinn  
mein Herz und Sinn ergeben,  
was böse scheint, ist mein Gewinn,  
der Tod selbst ist mein Leben.  
Ich bin ein Sohn des, der den Thron  
des Himmels aufgezogen;  
ob er gleich schlägt und Kreuz auflegt,  
bleibt doch sein Herz gewogen.

**13 2. Choral e Recitativo: Bass**

Es kann mir fehlen nimmermehr!  
Es müssen eh'r,  
wie selbst der treue Zeuge spricht,  
mit Prasseln und mit grausem Knallen  
die Berge und die Hügel fallen:  
Mein Heiland aber trüget nicht,  
mein Vater muss mich lieben.  
Durch Jesu rotes Blut bin ich in seine Hand  
geschrieben;  
er schützt mich doch!  
Wenn er mich auch gleich wirft ins Meer,  
so lebt der Herr auf großen Wassern noch,  
der hat mir selbst mein Leben zugeteilt,  
drum werden sie mich nicht ersäufen.  
Wenn mich die Wellen schon ergreifen  
und ihre Wut mit mir zum Abgrund eilt,  
so will er mich nur üben,  
ob ich an Jonas werde denken,  
ob ich den Sinn mit Petrus auf ihn werde lenken.  
Er will mich stark im Glauben machen,

**1. Chorus (Chorale)**

I have surrendered to God's heart and mind  
my own heart and mind;  
that which seems evil is my profit,  
death itself is life to me.  
I am the son of Him who set up  
the throne of heaven;  
though He punishes and afflicts us,  
His heart remains kind and well-disposed.

**2. Chorale and Recitative**

I can no longer lack anything!  
Rather would,  
as the faithful witness puts it,  
the mountains and hills be removed  
with din and awful thunder:  
my Saviour, though does not deceive,  
my father surely loves me.  
My name is graven in His hand in Jesus'  
crimson blood;  
He does protect me!  
Though He cast me into the ocean,  
the Lord, who gave me life,  
still lives on mighty waters,  
which shall therefore not drown me.  
When the waves lay hold of me  
and with fury drag me to the ocean's bed,  
it is only because He wishes to test me,  
to see whether I remember Jonah,  
whether, like Peter, I shall remember Him.  
He would make me strong in faith,

er will vor meine Seele wachen  
und mein Gemüt,  
das immer wankt und weicht,  
in seiner Güt,  
der an Beständigkeit nichts gleicht,  
gewöhnen, fest zu stehen.  
Mein Fuß soll fest  
bis an der Tage letzten Rest  
sich hier auf diesen Felsen gründen.  
Halt ich denn Stand  
und lasse mich in felsenfestem Glauben finden,  
weiß seine Hand,  
die er mir schon vom Himmel beut,  
zu rechter Zeit  
mich wieder zu erhöhen.

**14 3. Aria: Tenor**

Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt,  
was Gottes starker Arm nicht hält.  
Seht aber fest und unbeweglich prangen,  
was unser Held mit seiner Macht umfängen.  
Lasst Satan wüten, rasen, krachen,  
der starke Gott wird uns unüberwindlich machen.

**15 4. Choral: Alt**

Zudem ist Weisheit und Verstand  
bei ihm ohn alle Maßen,  
Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt,  
zu tun und auch zu lassen.  
Er weiß, wenn Freud, er weiß, wenn Leid  
uns, seinen Kindern, diene,  
und was er tut, ist alles gut,  
ob's noch so traurig schiene.

He would watch over my soul  
and my spirit,  
which reels and grows faint  
in His goodness,  
which in steadfastness none can match,  
and accustom it to stand fast.  
My foot shall stand firm  
until the end of time  
here upon this rock.  
If I stand fast  
and steel myself in rock-hard faith,  
His hand  
that He extends to me from heaven,  
shall at the right time  
raise me up again.

**3. Aria**

See, see how all things snap, break, fall,  
that are not held by God's own mighty arm.  
See, though, the firm and unremitting glory  
of all that our great hero embraces in his power.  
Let Satan rage, rave and storm,  
our mighty God will render us invincible.

**4. Chorale**

Wisdom and reason are, moreover,  
found in Him beyond all measure,  
He knows the time, the place, the hour  
in which to act or not to act.  
He knows when joy, He knows when grief  
profits us, His children,  
and what He does is always good,  
however sad it seems.

**16 5. Recitativo: Tenor**

Wir wollen nun nicht länger zagen  
und uns mit Fleisch und Blut,  
weil wir in Gottes Hut,  
so furchtsam wie bisher befragen.  
Ich denke dran,  
wie Jesus nicht gefürcht' das tausendfache Leiden;  
er sah es an  
als eine Quelle ewger Freuden.  
Und dir, mein Christ,  
wird deine Angst und Qual, dein bitter Kreuz und Pein  
um Jesu willen Heil und Zucker sein.  
Vertraue Gottes Huld  
und merke noch, was nötig ist:  
Geduld! Geduld!

**17 6. Aria: Bass**

Das Brausen von den rauen Winden  
macht, dass wir volle Ähren finden.  
Des Kreuzes Ungestüm schafft bei den  
Christen Frucht,  
drum lasst uns alle unser Leben  
dem weisen Herrscher ganz ergeben.  
Küsst seines Sohnes Hand, verehrt die  
treue Zucht.

**18 7. Choral e Recitativo: Sopran, Alt, Tenor, Bass**

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir  
getrost in deine Hände.

*Bass*

So spricht der gottgelassne Geist,  
wenn er des Heilands Brudersinn  
und Gottes Treue gläubig preist.

**5. Recitative**

Let us then falter no longer  
and be not fearfully concerned  
with our own flesh and blood,  
since we are in God's keeping.  
I remember  
how Jesus did not fear His thousand torments;  
He looked on them  
as a source of everlasting joy.  
And to you, my fellow Christian,  
your fear and torment, your bitter affliction and pain,  
shall refresh and ransom you, for Jesus' sake.  
Trust in God's grace,  
and mark what is necessary:  
Patience! Patience!

**6. Aria**

The roaring of the cruel winds  
allows us to find the richest harvest.  
The cross's turmoil bears fruit for Christians,  
let us therefore surrender our lives  
to the wise Ruler,  
kiss His Son's hand, honour true discipline.

**7. Chorale and Recitative**

Ah, my God, I come to Thee  
comforted into Thy hands.

*Bass*

Thus speaks the soul that trusts in God,  
when he praises in faith  
the Saviour's brotherly love and God's loyalty.

Nimm mich und mache es mit mir  
bis an mein letztes Ende.

*Tenor*

Ich weiß gewiss,  
dass ich ohnfehlbar selig bin,  
wenn meine Not und mein Bekümmernis  
von dir so wird geendigt werden:  
Wie du wohl weißt, dass meinem Geist  
dadurch sein Nutz entstehe,

*Alt*

dass schon auf dieser Erden,  
dem Satan zum Verdruss,  
dein Himmelreich sich in mir zeigen muss  
und deine Ehr je mehr und mehr  
sich in ihr selbst erhöhe.

*Sopran*

So kann mein Herz nach deinem Willen  
sich, o mein Jesu, selig stillen,  
und ich kann bei gedämpften Saiten  
dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten.

**19 8. Aria: Sopran**

Meinem Hirten bleib ich treu.  
Will er mir den Kreuzkelch füllen,  
ruh ich ganz in seinem Willen,  
er steht mir im Leiden bei.  
Es wird dennoch, nach dem Weinen,  
Jesu Sonne wieder scheinen.  
Meinem Hirten bleib ich treu.  
Jesu leb ich, der wird walten,  
freu dich, Herz, du sollst erkalten,  
Jesus hat genug getan.  
Amen: Vater, nimm mich an!

Take me and guide me  
until my final moment.

*Tenor*

I know with certainty  
that I am unfailingly blessed,  
when my grief and woe  
are brought by Thee to an end;  
as Thou knowest well that my soul  
thereby will be benefitted,

*Alto*

that even on this earth,  
to Satan's frustration,  
Thy heavenly realm must be manifest in me  
and thine own honour  
be ever more exalted.

*Soprano*

Thus can my heart, according to Thy will,  
O my Jesus, find blissful repose,  
and I can with muted strings  
sing a new song to the Prince of Peace.

**8. Aria**

I shall remain true to my Shepherd.  
Though He fill my cup of pain,  
I shall rest wholly in His will.  
He will stand by me in my suffering.  
For after weeping,  
the sun of Jesus will shine again.  
I shall remain true to my Shepherd.  
I shall live for Jesus, He shall rule me,  
heart, be glad that you will die,  
Jesus has done enough.  
Amen; Father, receive me!

## 20 9. Choral

Soll ich denn auch des Todes Weg  
und finstre Straße reisen,  
wohlan! ich tret auf Bahn und Steg,  
den mir dein Augen weisen.  
Du bist mein Hirt, der alles wird  
zu solchem Ende kehren,  
dass ich einmal in deinem Saal  
dich ewig möge ehren.

*Text: Paul Gerhardt (1, 2, 4, 7, 9); anon.*

## 9. Chorale

Though I journey along the path of death  
and travel on shadowy roads,  
no matter – I will take those ways and paths  
which Thine eyes reveal to me.  
Thou art my Shepherd, who will bring  
all things to such an end  
that I, one day, within Thy courts  
may honour Thee for evermore.

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

## Wilke te Brummelstroete *alto*

When I decided to pursue a career in singing  
I started off in the choir of the Dutch Bach Society.  
With them I had my first experience singing Bach's  
St Matthew Passion in the beautiful fortress of  
Naarden-Vesting. The Grote Kerk, or St Vitus'  
church, in this monumental city has since 1922  
been the backdrop for the St Matthew Passion  
on Good Friday (which takes all day, a two-hour  
lunchbreak included), traditionally attended by  
the whole Dutch government. The great acoustics  
and the wonderful, serene atmosphere touched me  
deeply and a dream was born to sing there one day  
as a soloist. As my solo career developed so other  
dreams came and one of them was to work with  
John Eliot, whose music making I so admired. How  
happy I was when he asked me to join the Bach  
Cantata Pilgrimage! There I was, singing a Bach  
cantata in Naarden under his inspiring direction.  
And what a great experience it was! Full of depth,  
intensity, inspiration and tradition, where John Eliot's  
interpretation fitted so well with the beauty of the  
church. Everything served text and music. And  
the joy continued with further Cantatas during  
the concerts in St Giles Cripplegate, in the City of  
London, which resulted in the 2005 Gramophone  
Record of the Year – it was truly a dream come true!