

51

For the Twenty-third Sunday after Trinity
139 / 163 / 52 / 140

Winchester Cathedral

For our last English concert of the pilgrimage year we headed for Winchester, second only to Canterbury as a place of pilgrimage in medieval England. As with the previous week three cantatas by Bach have survived for this particular Sunday; to these we added one for the Twenty-seventh Sunday after Trinity (BWV 140), which occurred only twice in Bach's time in Leipzig (1731 and 1742) and not at all in 2000. The Gospel text for the Twenty-third Sunday after Trinity is from Matthew (22:15-22), in which the Pharisees question Jesus over the legitimacy of paying tribute to Caesar.

For his first essay on this theme, BWV 163 **Nur jedem das Seine!**, Bach turned to a text by Salomo Franck, his habitual librettist from his Weimar days, who was also the Court numismatist and therefore in charge of the ducal coin collection. Franck seizes on the allegorical potential of his trade – contrasting devalued or counterfeit coinage with the irresistible gleam of pure gold – and gives a vivid portrayal of both, images that are eagerly taken up by the young Bach. So, already in the second number we have the sentence 'The heart shall all alone, Lord, be Thy tribute money. Alas, but alas, is that not worthless money? Satan has disfigured on it Thine image; this counterfeit has lost its value.' Bach provides apt dissonances for the 'schlechtes Geld' and the 'falsche Münz', and more memorably in the ensuing bass aria (No.3), scored uniquely for two obbligato cellos

with continuo, he conjures up an irresistible picture of two coin-polishers at work, a sort of eighteenth-century sorcerer goading his apprentice ('come, work, melt and stamp it'), or perhaps two hobgoblins poring over their hoarded treasure. As the two cellos polish away in contrary motion with wide intervallic leaps, one is reminded of Bach's own interest in precious metals and coins. Was there a model to hand, a memory which fired his musical imagination here, perhaps a visit to the experimental porcelain factory in Meissen set up by Augustus the Strong, or rumours of its secret alchemical purpose, to turn base metal into gold? To what extent did Bach share his cousin Johann Gottfried Walther's lifelong fascination for what he called this 'supreme and most beautiful art' and its occultist links to learned counterpoint and the solving of canonic puzzles, of which Bach was a master?

This cantata opens unusually with a da capo aria for tenor and strings in textures of dense imitation. It paraphrases Jesus' reply to the Pharisees, 'To each only his due' / 'Nur jedem das Seine!', an aphorism that finds an uncomfortable parallel with the supercription on the gates of Buchenwald concentration camp – 'Jedem das Seine' (literally 'to each his own', but figuratively 'everyone gets what he deserves') – just a few kilometres to the north of where Bach's cantata was first heard. The mesmeric bass aria is followed by two unusual duets for soprano and alto, the first a recitative in arioso style, in two contrasted speeds, the second a triple-time 'aria' constructed as a chorale fantasia with an instrumental *cantus firmus* played in unison by violins and viola (Johann Heermann's chorale 'Meinen Jesum lass ich nicht').

According to the libretto, the last verse of a different chorale by Heermann ('Wo soll ich fliehen hin'), to a tune by Christian Friedrich Witt, followed at this point. Marked '*Chorale in semplice stylo*', all we have is the bass line. Andreas Glöckner discovered that this fits exactly to a version of the tune that appears in Witt's hymnal.

Lost, too, is the autograph score of BWV 139 **Wohl dem, der sich auf seinen Gott** with which we began our concert. An incomplete set of parts survives, used at the cantata's first performance in November 1724. Thankfully these can be augmented by Bach's own transposed figured continuo part of the last two movements made for a revival in 1732/5, by the obligato violin part written out by his future son-in-law JC Altnickol in 1744/7 for the bass aria (No.4), and by the convincing reconstruction Robert Levin made for us of the missing second violin part of the tenor aria (No.2). Such gaps in the source material of these occasional, ephemeral pieces are, alas, all too common. Fortunately we have all the necessary parts for the opening chorus, a craftily constructed chorale fantasia in E major. Grounding his material on the three segments of the chorale's form (AAB), equal in length, Bach subtly varies the distribution of the melodic material shared between the three lower voices and the instruments (strings with two oboes d'amore) locked in vigorous *concertante* discourse. Yet what shines through is how strong Bach's music is in invention throughout. The pastoral lyricism that characterises the first segment portraying the child-like trust of the true believer gives way to a defiant evocation of 'all the devils [who] hate him' in the second, while for the concluding ('B') segment ('he

nonetheless remains at peace') Bach equalises the structural proportions between the vocal and instrumental episodes to achieve a satisfying resolution.

He continues with a powerful tenor aria with two obbligato violins, in which the reiterated confidence-building claims that 'God is my friend' are belied by the tempestuous music for the enemy's raging, envy and hatred. It must be one of the few examples in baroque literature where facetiousness is attempted in music: 'Continue to speak the truth but sparingly. Be ever false – what is that to me? You who mock are no danger to me.' You sense Bach using all his resourcefulness in adapting an Italianate trio sonata style to the demands of this defiant text and to underpinning the tenor's dilemma. Still more arresting is the bass aria (No.4) for concertante violin set against two unison oboes d'amore and continuo, in which Bach switches from a gritty double-dotted texture – loud and fast – to the most nonchalant texture imaginable in 6/8 for the words 'But a helping hand suddenly appears'. This is achieved seamlessly (three times), almost like a cinematic fade or dissolve, conjuring up God's outstretched hand as painted by Michelangelo in the Sistine Chapel. Not for long: this is a mere prelude to the return of the gritty rhythms of 'misfortune' and to two passages when the tempo slows, the concertante instruments drop out, an arioso describing 'the light of comfort [that] shines on me from afar.'

BWV 52 Falsche Welt, dir trau ich nicht! is a cantata for solo soprano first performed on 24 November 1726. Its opening sinfonia comprises an early version of the first movement of Brandenburg Concerto No.1, but without the piccolo violin. One

could speculate endlessly on Bach's motive for recycling this splendid piece (was it just too good to ignore, perhaps?), even to the point of seeing in that outrageous writing for two whooping hunting horns a symbol of the 'false world' of the cantata's title, where the soul must 'dwell among scorpions and false serpents'. Clearly, whatever else is implied here, it is not conceivable that Bach is casting theological aspersions on his own (secular) music. No. At most he is seizing on the symbolic occupational functions and worldly associations of these *cors de chasse* as a launch pad for his solo soprano's opening tirade. The first of her two arias is in D minor with a continuo of bassoon and organ over which a pair of violins play now in unison, now in thirds, designed to highlight the contrast between 'Feind' (foe) and 'Freund' (friend). The second is a genial movement scored for three oboes, a rich texture which in Bach's hands sound like a primitive saxophone trio, smooth and euphonious in their parallel glidings and symbols of God's companionability – 'Gott mit mir, und ich mit Gott' / 'God is with me and I with God'. Bach brings back all the instruments of the opening sinfonia for his concluding four-voiced chorale, the first strophe of Adam Reusner's 'In dich hab ich gehoffet, Herr' (1533), familiar from its inclusion in the *Christmas Oratorio*.

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

[Bach's] maturity... it is a cantata without weakness, without a dull bar, technically, emotionally and spiritually of the highest order'. Once again the autograph score is missing, though thankfully a full set of Bach's manuscript performing parts has survived. Judging by the number of manuscript copies of the score made in the half century after Bach's death, this cantata bucked the trend and held its place in the repertoire, as well as being among the first to appear in print, in 1847. The festive, expectant mood that he creates in his opening chorus is probably stronger and more palpable than anything else we have encountered this year. It is based on exploiting the inherent textural antiphony between his two 'choirs' of strings (two violins and viola) and double-reeds (two oboes, *taille* and a separate bassoon part), and on extrapolating the full majesty of the French overture style, double-dotted in triple rhythm. From this a rising syncopated figure emerges, taken up later on by the altos as they lead off with their funky 'alleluia' figure and adopted by all the other singers. If anyone in the posh world of classical music ever doubted that JS Bach could also be considered the father of jazz, here is the proof. With its Gregorian origins, Philipp Nicolai's popular tune and poem (1599) form the bedrock of Bach's invention. The way that Bach hoists the whole tessitura of his forces in the second phrase is thrilling, an optimistic gesture guaranteed, you would think, to lift the faint-hearted out of their mid-winter blues. As in a number of other cantatas you sense that several time-frames are here being telescoped: an ageless appeal for watchfulness as 'the Bridegroom comes', an evocation of the historic Jerusalem, with the night-watchmen doing their

rounds, and the contemporary framework of Bach's Leipzig, a buzzing commercial metropolis, as it prepares for Advent and the Christmas festive season.

The mood returns in the other two chorale settings, the tenors' 'Zion hört die Wächter singen' (No.4), with its beguiling violin/viola obbligato (with hints of the watchman's joy and a constant toying with one's expectations of downbeat/ half-bar emphasis) and the plain but gorgeously satisfying final chorale, 'Gloria sei dir gesungen'. The burnished sound of the horn doubling the sopranos in the flanking choruses is one of the most exhilarating features of these movements, as is the violins' octave doubling of the hymn tune in the final chorale in glorious technicolour imitation of a two-foot stop on the organ. Flanked by these public, pillar-like outbursts are two fine recitatives, one *secco* for tenor, the other an *accompagnato* for bass, and two intimate duets for soprano and baritone drawing heavily on references to *The Song of Solomon*. The first of these is a slow *siciliano* in which the flickering of lamps 'lit with burning oil' finds perfect illustration in the arabesques of the violino piccolo. A rich tradition of similarly sensual musical allegories, including fine examples by Bach's own cousin, Johann Christoph, stands behind this ravishing number. The second duet (No.6), with its oboe obbligato, has a jauntier air. To reflect the union of bride and bridegroom Bach has no compunction in stealing the clothes of contemporary operatic love-duets in his use of chains of suspensions and parallel thirds and sixths.

At this crucial turning point in the Church year, the switch from this last Sunday in the Trinity season to Advent, there seem to be vestiges of pagan myth-

ology lying behind these mid-winter celebrations, of which Bach shows that he was aware. This is the darkest time of the year when the autumn-sown cereals lie dormant in an appropriate state of what plant pathologists call 'vernalisation'.

Winchester Cathedral is a challenging venue in which to achieve carefully layered sound, let alone counterpoint of Bach's complexity. Cold and miserable though the weather was, we were made to feel welcome by the bishop and encouraged by the director of music and by the presence of some 1300 listeners seated in the candlelit nave and side aisles. What an impressively *solid*-feeling building this is! In fact the cathedral is built on a peat bog, and its thirteenth-century builders formed their foundations on a timber raft, which, by the twentieth century, was threatening to collapse. Between 1906 and 1911 an intrepid diver, William Walker, working alone and in virtual darkness, handled an estimated 25,800 bags of concrete and 114,900 concrete blocks to shore the foundations up. He saved the building, and above ground the impression remains one of indestructible grandeur – yet plain at the same time, as a result of the solid nave walls and those tall shafts bowed to it that Pevsner describes as 'massive, like enormous tree-trunks'.

© John Eliot Gardiner 2010

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

Winchester Cathedral

Zu unserem letzten Konzert in England in unserem Pilgerjahr führen wir nach Winchester, das im englischen Raum im Mittelalter als Pilgerziel gleich den Platz hinter Canterbury besetzte. Wie für den Sonntag der vergangenen Woche sind auch für diesen Sonntag von Bach drei Kantaten erhalten; diese ergänzen wir durch eine für den Siebentwanzigsten Sonntag nach Trinitatis bestimmte Kantate (BWV 140), die zu Bachs Lebzeiten nur zweimal aufgeführt wurde (1731 und 1742), im Jahr 2000 überhaupt nicht. Der Text des Evangeliums für den Dreißigsten Sonntag nach Trinitatis stammt aus Matthäus (22, 15–22), wo die Pharisäer Jesus fragen, ob es recht sei, dem Kaiser Steuern zu zahlen. Als sich Bach in BWV 163 **Nur jedem das Seine!** zum ersten Mal mit diesem Thema befasste, legte er einen Text von Salomo Franck zugrunde, der ihm in seiner Weimarer Zeit auch sonst hauptsächlich die Texte lieferte – und als Numismatiker das herzogliche Münzkabinett leitete. Franck nutzt das allegorische Potential seines Amtes, indem er ‚schlechtes Geld‘ und ‚falsche Münz‘ gegen den unwiderstehlichen Glanz reinen Goldes setzt, eine lebendige Schilderung, die der junge Bach begierig aufgreift. So begegnet uns bereits in der zweiten Nummer der Satz: ‚Das Herze soll allein / Herr, deine Zinsesmünze sein. / Ach! Aber ach! Ist das nicht schlechtes Geld? / Der Satan hat dein Bild verletzt, / die falsche Münz ist abgesetzt‘. Bach liefert treffende Dissonanzen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Twenty-third Sunday after Trinity

CD 51

Epistle Philippians 3:17-21 (Trinity 23)

I Thessalonians 5:1-11 (Trinity 27)

Gospel Matthew 22:15-22 (Trinity 23)

Matthew 25:1-13 (Trinity 27)

BWV 139

Wohl dem, der sich auf seinen Gott (1724)

1 1. Coro (Choral)

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

2 2. Aria: Tenor

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

BWV 139

Happy is he who can trust his God

1. Chorus (Chorale)

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

2. Aria

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

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

3. Recitativo: Alt

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

4. Aria: Bass

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

5. Recitativo: Sopran

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

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

3. Recitative

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

4. Aria

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

5. Recitative

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

6. Choral

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

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

BWV 163

Nur jedem das Seine! (1715)

7. 1. Aria: Tenor

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

8. 2. Recitativo: Bass

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

6. Chorale

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

BWV 163

To each only his due!

1. Aria

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

2. Recitative

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

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

9 3. Aria: Bass

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

10 4. Arioso (Duetto): Sopran, Alt

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

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

3. Aria

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

4. Arioso (Duet)

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

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

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

12 6. Choral

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

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

BWV 52

Falsche Welt, dir trau ich nicht! (1726)

13 1. Sinfonia

14 2. Recitativo: Sopran

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

5. Aria (Duet) with instrumental chorale

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

6. Chorale

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

BWV 52

False world, I do not trust you!

1. Sinfonia

2. Recitative

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

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

15 3. Aria: Sopran

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

16 4. Recitativo: Sopran

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

17 5. Aria: Sopran

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

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

18 6. Choral

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

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

BWV 140

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

19 1. Coro (Chorale)

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

20 2. Recitativo: Tenor

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

6. Chorale

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

BWV 140

Wake up, cries the watchmen's voice

1. Chorus (Chorale)

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

2. Recitativo

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

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

21 3. Aria (Duetto): Sopran, Bass

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

22 4. Choral: Tenor

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

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

3. Aria (Duet)

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

4. Chorale

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

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

23 5. Recitativo: Bass

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

24 6. Aria (Duetto): Sopran, Bass

Seele
Mein Freund ist mein,
Jesus
und ich bin sein.
Beide
Die Liebe soll nichts scheiden.
Seele
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Jesus
Du sollst mit mir in Himmels Rosen weiden,
Beide
da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

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

5. Recitative

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

6. Aria (Duet)

Soul
My friend is mine,
Jesus
and I am his!
Both
Nothing shall divide this love.
Soul
I shall partake with Thee of Heaven's rosy pastures,
Jesus
You shall partake with me of Heaven's rosy pastures,
Both
where there will be joy in abundance, and bliss!

25 7. Choral

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

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

7. Chorale

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

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