

Bach Cantatas  
Gardiner



CD 1 65:19 **For the First Sunday in Advent**

1-6 15:06 Nun komm, der Heiden Heiland I BWV 61  
7-12 19:33 Nun komm, der Heiden Heiland II BWV 62  
13-20 30:26 Schwingt freudig euch empor BWV 36

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*  
Jan Kobow *tenor*, Dietrich Henschel *bass*

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
St. Maria im Kapitol, Köln, 3 December 2000

The Monteverdi Choir  
*Sopranos*  
Suzanne Flowers  
Lucinda Houghton  
Nicola Jenkin  
Gillian Keith  
Joanne Lunn  
Emma Preston-Dunlop

*Altos*  
Simon Baker  
Elinor Carter  
William Missin  
William Towers

*Tenors*  
Simon Davies  
Rory O'Connor  
Nicolas Robertson  
Paul Tindall

*Basses*  
Stephen Charlesworth  
Charles Pott  
Richard Savage  
Lawrence Wallington

The English  
Baroque Soloists

*Violins I*  
Maya Homburger  
Nicolette Moonen  
Anne Schumann  
Sarah Bealby-Wright  
Roy Mowatt

*Violins II*  
Peter Lissauer  
Jane Gillie  
Silvia Schweinberger  
Penelope Spencer

*Violas*  
Mari Giske  
Colin Kitching  
Penny Veryard  
Nicolette Moonen

*Cellos*  
Richte Van der Meer  
Lynden Cranham

*Double Bass*  
Barry Guy

*Oboes*  
Michael Niesemann  
Catherine Latham

*Bassoon*  
Alastair Mitchell

*Cornetto*  
Michael Harrison

*Harpichord*  
Rob Howarth

*Organ*  
Andrew Arthur

### The Bach Cantata Pilgrimage

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

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

The Monteverdi Choir	The English	Oboes
<i>Sopranos</i>	Baroque Soloists	Michael Niesemann
Suzanne Flowers	<i>Violins I</i>	Eduard Wesly
Nicola Jenkin	Maya Homburger	<i>Bassoon</i>
Gillian Keith	Nicolette Moonen	Alastair Mitchell
Charlotte Mobbs	Anne Schumann	<i>Trumpet</i>
Emma Preston-Dunlop	Sarah Bealby-Wright	Gabriele Cassone
Belinda Yates	Roy Mowatt	<i>Harpichord</i>
<i>Altos</i>	<i>Violins II</i>	Rob Howarth
Frances Bourne	Peter Lissauer	<i>Organ</i>
James Burton	Jane Gillie	Silas John Standage
William Towers	Catherine Martin	
Richard Wyn Roberts	Hildburg Williams	
<i>Tenors</i>	<i>Violas</i>	
Vernon Kirk	Emma Alter	
Gerard O'Beirne	Judith Busbridge	
Nicolas Robertson	Lisa Cochrane	
Christopher Watson	Mari Giske	
<i>Basses</i>	<i>Cellos</i>	
Malcolm Arthur	Richte Van der Meer	
Stephen Charlesworth	Lynden Cranham	
Charles Pott	<i>Double Bass</i>	
Richard Savage	Valerie Botwright	

CD 2 69:03 **For the Fourth Sunday in Advent**

1-11 22:59 **Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70**  
 (For the Twenty-sixth Sunday after Trinity)  
 12-17 17:40 **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn! BWV 132**  
 18-27 28:07 **Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147**  
 (For the Visitation of the Blessed Virgin Mary)

Brigitte Geller *soprano*, Michael Chance *alto*  
 Jan Kobow *tenor*, Dietrich Henschel *bass*

The Monteverdi Choir  
 The English Baroque Soloists  
 John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage  
 Michaeliskirche, Lüneburg, 10 December 2000

## **The Bach Cantata Pilgrimage**

### **Patron**

His Royal Highness,  
The Prince of Wales

### **Principal Donors**

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

### **Donors**

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

### **Corporate Sponsors**

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

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

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

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

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

### **The Recordings**

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

Recorded live in St. Maria im Kapitol, Köln, on 3 December 2000, and the Michaeliskirche, Lüneburg, on 10 December 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

*Producer:* Isabella de Sabata

*Balance engineer:*

Jean-Marie Geijsen  
(Polyhymnia International BV)

*Recording engineers:*

Matthijs Ruijter (Polyhymnia),  
Peter Thissen (Eurosound)  
(CD1), Roger de Schot,  
Carl Schuurbiers (Polyhymnia),  
Jan de Groot (Eurosound) (CD2)

*Tape editors:* Roger de Schot,  
Ientje Mooij (Polyhymnia)

Edition by Reinhold Kubik

published by Breitkopf & Härtel

*Series executive producer:*

Isabella de Sabata

*Cover:* Xigaze, Tibet, 2001

© Steve McCurry/Magnum Photos

*Series design:* Untitled

*Booklet photos:* Steve Forrest

(p.6); akg-images/Bildarchiv

Monheim (p.8); © 2008

www.manfred-hartmann.eu (p.12)

*Übersetzung:* Gudrun Meier

© 2009 The copyright in this

sound recording is owned by

Monteverdi Productions Ltd

© 2009 Monteverdi

Productions Ltd

Level 9, 25 Cabot Square

Canary Wharf, London E14 4QA

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

Soli Deo Gloria



Bach Cantatas  
Gardiner





# Johann Sebastian Bach 1685-1750

## Cantatas Vol 13: Köln/Lüneburg

### CD 1 65:19 For the First Sunday in Advent

---

#### 15:06 Nun komm, der Heiden Heiland I BWV 61

---

- 1 (3:07) 1. *Coro (Overture)* Nun komm, der Heiden Heiland
- 2 (1:25) 2. *Recitativo: Tenor* Der Heiland ist gekommen
- 3 (4:47) 3. *Aria: Tenor* Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
- 4 (1:10) 4. *Recitativo: Bass* Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an
- 5 (3:49) 5. *Aria: Sopran* Öffne dich, mein ganzes Herze
- 6 (0:47) 6. *Choral* Amen, Amen!

#### 19:33 Nun komm, der Heiden Heiland II BWV 62

---

- 7 (4:42) 1. *Coro* Nun komm, der Heiden Heiland
- 8 (6:46) 2. *Aria: Tenor* Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis
- 9 (0:46) 3. *Recitativo: Bass* So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron
- 10 (5:39) 4. *Aria: Bass* Streite, siege, starker Held!
- 11 (0:58) 5. *Recitativo (Duetto): Sopran, Alt* Wir ehren diese Herrlichkeit
- 12 (0:40) 6. *Choral (Duetto)* Lob sei Gott, dem Vater, g'ton

30:26 Schwingt freudig euch empor BWV 36

---

Part I

- 13 (4:10) 1. *Coro* Schwingt freudig euch empor
- 14 (3:35) 2. *Choral: Sopran, Alt* Nun komm, der Heiden Heiland
- 15 (5:45) 3. *Aria: Tenor* Die Liebe zieht mit sanften Schritten
- 16 (1:20) 4. *Choral* Zwingt die Saiten in Cythara

Part II

- 17 (3:31) 5. *Aria: Bass* Willkommen, werter Schatz!
- 18 (1:51) 6. *Choral: Tenor* Der du bist dem Vater gleich
- 19 (9:31) 7. *Aria: Sopran* Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
- 20 (0:41) 8. *Choral* Lob sei Gott, dem Vater, g'ton



CD 2 69:03 For the Fourth Sunday in Advent

---

22:59 Wachtet! betet! betet! wachtet! BWV 70

---

(For the Twenty-sixth Sunday after Trinity)

Part I

- 1 (3:33) 1. *Coro* Wachtet! betet! betet! wachtet!
- 2 (1:18) 2. *Recitativo: Bass* Erschreckt, ihr verstockten Sünder!
- 3 (4:46) 3. *Aria: Alt* Wenn kömmt der Tag
- 4 (0:40) 4. *Recitativo: Tenor* Auch bei dem himmlischen Verlangen
- 5 (2:38) 5. *Aria: Sopran* Lasst der Spötter Zungen schmähen
- 6 (0:36) 6. *Recitativo: Tenor* Jedoch bei dem unartigen Geschlechte
- 7 (1:08) 7. *Choral* Freu dich sehr, o meine Seele

Part II

- 8 (3:07) 8. *Aria: Tenor* Hebt euer Haupt empor
- 9 (1:34) 9. *Recitativo con Choral: Bass* Ach, soll nicht dieser große Tag
- 10 (2:46) 10. *Aria: Bass* Seligster Erquickungstag
- 11 (0:50) 11. *Choral* Nicht nach Welt, nach Himmel nicht

17:40 Bereitet die Wege, bereitet die Bahn! BWV 132

---

- 12 (5:46) 1. *Aria: Sopran* Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!
- 13 (2:18) 2. *Recitativo: Tenor* Willst du dich Gottes Kind
- 14 (2:48) 3. *Aria: Bass* Wer bist du?
- 15 (1:52) 4. *Recitativo: Alt* Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen
- 16 (4:04) 5. *Aria: Alt* Christi Glieder, ach bedenket
- 17 (0:51) 6. *Choral* Ertöt uns durch dein Güte

28:07 Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147

---

(For the Visitation of the Blessed Virgin Mary)

Part I

- 18 (3:48) 1. *Coro* Herz und Mund und Tat und Leben
- 19 (1:41) 2. *Recitativo: Tenor* Gebenedeiter Mund!
- 20 (3:29) 3. *Aria: Alt* Schäme dich, o Seele, nicht
- 21 (1:32) 4. *Recitativo: Bass* Verstockung kann Gewaltige verblenden
- 22 (4:35) 5. *Aria: Sopran* Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn
- 23 (2:30) 6. *Choral* Wohl mir, dass ich Jesum habe

Part II

- 24 (2:56) 7. *Aria: Tenor* Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne
- 25 (2:17) 8. *Recitativo: Alt* Der höchsten Allmacht Wunderhand
- 26 (2:42) 9. *Aria: Bass* Ich will von Jesu Wundern singen
- 27 (2:35) 10. *Choral* Jesus bleibet meine Freude





Introduction  
John Eliot Gardiner

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

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

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

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

Cantatas for the  
First Sunday in Advent



St. Maria im Kapitol, Cologne

None of Bach's identifiable cantata cycles actually begins at Advent or coincides with the start of the liturgical year. Only the fact that his appointment as *Thomascantor* occurred in the summer of 1723 explains why his first two Leipzig cycles start with the second half of the liturgical year, the Trinity season, with its theological emphasis on how Christians should cope in the actual world, and then move on to the first half, which traces the principal events of Christ's life on earth. But that does not diminish the exceptional significance Bach attached to Advent Sunday, as is immediately clear from his three surviving cantatas for this red-letter day. All three (BWV 61, 62 and 36) are based in one way or another on the favourite Advent chorale of the time,

'Nun komm, der Heiden Heiland', Luther's 1524 transformation of the Ambrosian Advent hymn 'Veni redemptor gentium'. It has a dark, imposing character, one that Bach reinforces – or softens – through his inventive variety of treatments.

In the earliest of the three, BWV 61 composed in Weimar in 1714, Bach superimposes the old medieval chant on top of the most avant-garde music he then knew, the French overture of Louis XIV's monopolistic court composer, Lully, and thereby brings just the right flavour of majesty, awe and expectation to this first day in the liturgical calendar. A decade later in Leipzig his model for BWV 62 is now Italian, a violin concerto movement full of Vivaldian rhythmic bounce and gesture – italianate, too, in the way it conjures up a vision of an airborne angelic orchestra, like a Filippino Lippi fresco. Against this festive instrumental backcloth the eight tones of the iconic hymn tune boom out in the bass line, then migrate upwards to the oboes and thence to the voices, first in diminution, then achieving full plumage when declaimed by the sopranos (doubled by cornetto). Seven years later in 1731 Bach finds new ways to incorporate the chorale in BWV 36: firstly in all three strands of the soprano/alto duet, with its elaborate continuo line, then stated in long notes by the tenors as it threads its way through a trio sonata texture for two oboes d'amore and continuo (No.6), and finally in the four-part harmonisation of the seventh strophe of Luther's hymn (No.8).

Besides the festive allure they have in common, all three of these contrasted works display a sense of excitement at the onset of the Advent season. This can be traced back both to qualities inherent in the

chorale tune itself, and to the central place Bach gives to Luther's words. By treating it with so much flair and fantasy was he consciously responding to local tradition and people's attachment to a favourite hymn? Advent Sunday offered the last chance to his Leipzig congregation to hear figural music in church before Christmas, and therefore inaugurated a time of anticipation and waiting. One imagines too how welcome it must have been for both the Weimar and Leipzig congregations to turn away from all those self-absorbed feelings of guilt, fear, damnation and hellfire that dominated the final Sundays of the Trinity season. This sense of having at last turned a corner is summed up in the radiantly benign *accompagnato* for soprano and alto 'Wir ehren diese Herrlichkeit', the penultimate movement of BWV 62. The two voices move serenely together in pairs of fourths and sixths in rhythmic unison, with just a momentary discord to evoke the midwinter darkness which no longer holds any threats for the believer.

The successive stages of Advent and the differing perspectives these give on Jesus' incarnation are perhaps most clearly marked in Bach's early version of **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV 61. Following the slow-quick-slow pattern of the typical French overture, Bach's grand invocation of the opening chorus changes to a skittish *stretto* fugue (marked 'gai'), Louis XIV's tittering courtiers transformed into 'all the world' marvelling at the imminent birth of the Saviour, before a slow reaffirmation of God's design in this miracle. The tenor *concertist* now celebrates the colossal benefits to humankind of Jesus taking on human flesh, first in recitative and in arioso, through imitative intertwining with the continuo (No.2),

and then in a lyrical 9/8 aria with a three-part meshing of voice, continuo and upper strings, entreating Jesus to enter His church and to instigate a 'blessed New Year'.

At the midway point of this cantata there is a switch from the external properties of Advent (Christ's arrival on earth) to the internal (His entering into the soul of the individual believer via the sacrament). Christ stands at the door of the soul and knocks (No.4). Measured pizzicato chords create a mysterious and hugely evocative backdrop to Christ's request to be admitted to the believer's dwelling and to share his evening meal. Bach's evocation of the scene at Emmaus in BWV 6, and of Christ's post-Resurrection appearance to the disciples in BWV 67, even the entry of the Commendatore in Mozart's *Don Giovanni* – all these flash through one's mind, but most of all the way so many of Bach's fertile uses of instrumental motifs in his later church music can trace their origins back to this little ten-bar *accompagnato* for bass as the *Vox Domini*. The pattern of increasing intimacy with God, the internalisation of the Word via the sacrament (*Kanzel – Altar – Abendmahl*), is mirrored by Bach in a pattern of decreasing instrumentation, so that the soprano's touching response to Jesus' words in No.5 is confined to just *basso continuo*. By this economy of means, in his interlacing of the simplest three-note ascent by continuo and then voice ('Öffne dich') beginning on the second beat of a 3/4 bar and expanding into a 3/2 hemiola for 'Jesus kommt und ziehet ein', and not least in the beatific ecstasy of 'O wie selig' in the slower B section, Bach reveals his debt to that other great miniaturist, his older cousin Johann Christoph, the



one Bach ancestor he singled out as a 'profound' composer. The cantata ends rather abruptly, not with a four-part chorale harmonisation but with the final stanza of Philipp Nicolai's hymn 'Wie schön leuchtet der Morgenstern'. In its fourteen bars Bach requires the violins to climb three octaves to convey the extent of the soul's longing ('Verlangen') for the joys of a future life and the prospect of Jesus returning at the end of time. The reference here to the 'beautiful crown of peace' can perhaps be linked in Bach's iconography with the way his own initials are intertwined with their mirror image and surmounted by a crown in the famous monogram that appears on the beautiful glass goblet that was presented to him in the mid-1730s.

Bach's second setting of **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV 62, is bound to suffer a little in comparison with the fresh delights and perfectly captured sequence of Advent moods of his Weimar cantata. Yet its charm resides in its very differences: not just in the perfect euphony of the soprano/alto duet (No.5) and the captivating swing of the opening chorale fantasia, but in two characterful *da capo* arias. The first, for tenor and strings with two doubling oboes, is based on a graceful *passepied*, asking the listener to marvel at the great mystery of Christ's appearance on earth, bringing with him all the delights of heaven, godly food and a wondrous purity. The second, for bass and a unison continuo for all the strings (No.4), may strike a slightly Handelian note in its pompous, combative character, but it feels to me more like a preliminary sketch for 'Großer Herr', the rousing bass aria in Part I of the *Christmas Oratorio*, and admirable in the way Bach overcomes

conventional form and mood by his skill at varying the phrase lengths and inflections of the text. He was sufficiently pleased with this cantata to revive it on Advent Sunday 1736, this time with a new part for *violone* in all six movements copied out by Anna Magdalena, no doubt intended to make the most of a 'grosse Violon' ('ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument' – CPE Bach's description of what his father normally used in Leipzig) the *Thomasschule* had acquired at auction in 1735.

There is a certain logic to recycling a particularly fine secular birthday cantata to serve as the opening cantata of the liturgical year – and that is just what Bach did in BWV 36 **Schwingt freudig euch empor**, first as a five-movement work and then in this double-decker form in eight movements, first performed on 2 December 1731. Its opening movement is best described, perhaps, as a spiritual madrigal – capricious, light-textured and deeply satisfying once all its virtuosic technical demands have been met: those tricky runs, divisions and chromatic intervals in all voices, and the chains of triplet figuration in the unison oboes d'amore and first violins. Gone is the cossetting of his trebles as in the chorale cantatas of 1724-1725, a year in which their principal function was to intone the simple, slow-moving *cantus firmus* of his opening chorale fantasias, so that either he had an exceptionally improved intake of trebles in 1731 or he was prepared this once to throw caution to the winds in assigning such acrobatic lines to them. At least the individual phrases are short or separated by singer-friendly rests, and the whole movement is a marvel of deftly rhythmicised motifs, imitated voice by voice, contrasted with an equally sprung homophonic

delivery of the text. The little 'Haltet ein!' figures in the B section recall the repeated 'Wohin?'s in the bass aria 'Eilt, eilt' from the *St John Passion* (BWV 245/24).

In its final state this much-revised cantata is structurally unusual in the way its opening chorus and three fine arias are separated not by recitatives but by chorale stanzas. The first is a duet for soprano and alto doubled by oboes d'amore, with continuo. It is paragraphed in overlapping sequences of ten bars (twice), then eleven bars, then sixteen bars reserved for the most important clause, 'Gott solch Geburt ihm bestellt', followed by a three-and-a-half bar closing ritornello. The gentle, triple-time aria for tenor with oboe d'amore obbligato (No.3) makes play with the popular conceit of the soul (bride) and Jesus (bridegroom), and the delight of the one at the appearance of the other, clinched by the rousing four-part harmonisation of Nicolai's 'Morgenstern' hymn to conclude Part 1.

One might have expected Bach to assign the next aria to a soprano, since he pursues the theme of the soul as bride, but he has other ideas. It is the bass soloist who gets this spirited aria (No.5) with its echoes of the first movement and its highly sophisticated (but totally un-pedantic) elaboration and avoidance of a regular *da capo* structure. Luther's sixth stanza, dealing with the sins of the flesh and Christ's mission to redeem humankind, is embedded in a flurry of semiquavers marked *molt' allegro*, in effect a trio sonata movement for the two oboes d'amore with continuo. In a *berceuse* of pure enchantment, the final aria (No.7) is for soprano proclaiming the way God's majesty can be celebrated even with 'subdued, weak voices', and is accompanied, appropriately,

by a muted violin. If it were not for a passing similarity to the echo aria 'Flößt, mein Heiland' from the *Christmas Oratorio*, one would be tempted to describe this aria as unique in Bach's cantata output, not least in its tender lyricism, its confidential exchanges and playful interweaving of violin and voice, a technique that springs from much older dialoguing, Michael Praetorius' *Zwiegesängen*. The final chorale is the eighth of Luther's stanzas, a sturdy public proclamation of praise.

The Romanesque basilica of St. Maria im Kapitol was badly destroyed during the Second World War and has since been rebuilt. We were deployed in such a way as to connect with the audience seated in all three apsidal areas. Considering its great size and its unusual layout (a bit like a stylised tree drawn by a child) with a rood screen at the end of the nave, it was astonishing how intimate and reverential an atmosphere was created during the concert. The themes of light and darkness that run through these cantatas felt very much at home here.

Cantatas for the  
Fourth Sunday in Advent



Michaeliskirche, Lüneburg

On this the final European leg of our year-long pilgrimage we were faced with the interpretative challenges of three of Bach's most gripping church cantatas straddling the limits of the liturgical year. All three can be traced back to Advent cantatas composed by Bach after his promotion to *Konzertmeister* in Weimar in 1715, and all three have libretti by the court poet, librarian and numismatist, Salomo Franck. The period between Advent Sunday and Christmas at the Weimar court was not, as it was in Leipzig, a *tempus clausum* in which no figural music might be performed. On the contrary, the mood of pre-Christmas anticipation is palpable in all three cantatas, not only in BWV 132 and 147, originally performed in Weimar on the fourth Sunday in

Advent in successive years (1715 and 1716), but also in BWV 70, which was initially designed for the second Sunday in Advent 1716 and deals, perhaps surprisingly in the run-up to Christmas, with Jesus' second coming as judge of the world. All three works reveal just what an astonishingly creative and seminal period this was for Bach, now turned thirty, in terms of cantata composition – his coming to terms with a rich seam of stylistic influences, Italian, French and native German, adjusting to and yet, with his reverence for his roots and the musical past, refusing to be circumscribed by the new 'Neumeister type' of cantata with its characteristic pattern of recitative and aria. The music is electric with invention, exuberant and dramatic in response to Franck's texts, and contrary to what some scholars might claim, unmistakably original and distinct from the cantatas of any of his contemporaries. It makes one howl with regret that many (no-one can say exactly how many) of Bach's other cantatas from these years (1713-7) are lost, perhaps burnt or impounded by his employer, the umbrage-taking Duke Wilhelm Ernst, depriving us on the one hand of the means to assess his vocal output against the succession of matchless keyboard masterpieces of these years (including the *Orgelbüchlein*), and on the other of a corpus of cantatas of sufficient weight and number to compare with the great Leipzig cycles of the mid-1720s.

Our programme in Lüneburg began with BWV 70 **Wachet! betet! betet! wachet!** in the musical form in which this cantata has survived – the expansion that Bach made for performance in Leipzig on 21 November 1723 (the Twenty-sixth Sunday after Trinity) of the shorter, six-movement Advent piece



composed seven years earlier in Weimar (BWV 70a), of which only three upper string parts survive. No damage was done in the process to Franck's libretto since the underlying theme of both Sundays (the coming of Christ and the Last Judgement) is virtually the same at this pivotal point in the year, the 'old' year referring to the time of Israel and the 'new' to the time of Christ's life on earth. Franck postulates a progression from the time associated with 'Egypt' (the period of Israel's captivity) to that of 'Eden' – from worldly torment to heavenly joy – which Bach mirrors in an upward modulatory trajectory by rising thirds (a – C – e – G). Beyond this, Franck and Bach together lay great emphasis on the juxtaposition between linear, human time and God's eternal, immutable time. Through the addition of a second chorale and four recitatives (two *secco*, two *accompagnato*) paraphrasing the Gospel (Matthew 25:31-46), their original cantata now becomes a two-part work concerned with the opposition between destruction and restoration. Bach attempts the impossible: to overcome the sequential way in which musical (and therefore human) time unfolds by suggesting ways in which it is subordinate to, and subsumed within, God's eternal time. Here and there he leaves hints of his preference for the latter, just as he does in his *Actus tragicus* and *St Matthew Passion*, not just in simplistic pictorial ways such as the sustaining of key words like 'bestehen' (literally to survive, metaphorically to remain steadfast) in the soprano aria (No.5), but by the boundless – in fact time-less – ways he sets about mining all the inventive possibilities contained within a succession of musical ideas.

The result is a unique fusion of prodigious music from two of his most fertile periods of cantata composition, those groundbreaking bursts he made in 1716 and 1723. One could pretend to notice the stylistic joins between the two versions and styles, but that would be disingenuous. In fact what is so impressive here is the convincing and dramatic way the first *accompagnato* (No.2, Leipzig) erupts out of the opening chorus (Weimar) and how the equally dramatic proclamation of the Last Judgement (No.9, Leipzig) is stitched so seamlessly on to the soothing aria (No.10, Weimar). Joshua Rifkin suggests that the trumpet part was added to the first chorus and last aria only for the Leipzig revival and that the oboe adds nothing substantial to the musical fabric of the first movement, even concluding that it sounds better with just strings, and that the dialogue between trumpet and voice in the tenth movement (bars 36-7) was just a lucky coincidence. Yes, well... Even allowing for the difficulties wind-players (probably playing at French *Kammerton* with A=392 Hz) may have had in adapting to the organ pitch in Weimar, both trumpet and oboe play a crucial, jousting role in the opening movement and in Bach's experimental alternations between orchestra alone, choir alone, then choir with accompanying orchestra and finally with voices incorporated within the repeat of the orchestral *sinfonia*. This technique (*Choreinbau*) is integral to Bach's success in conjuring up before our eyes the terrifying moment (taken from Peter's Epistle for the day) when 'the heavens shall pass away with a great noise, and the elements shall melt with fervent heat'. That is before those of a numero-logical disposition begin to count up the recurrences

of the up-and-down arpeggio figure in the trumpet line – a kind of *reveille* urging on the calls of ‘*Wachet!*’ – and find them to be fourteen, the symbolic number that stands for Alpha and Omega, a metaphor (derived from the Book of Revelation) for Jesus as the beginning and ending of existence.

What strikes me most about the following *accompagnato* (No.2) for bass soloist, strings, oboe and trumpet, and its twin (No.9), is the operatic punch they both pack. Beginning with repeated semiquavers hammered out in Monteverdi’s *stilo concitato* (literally the ‘excited style’), they anticipate by many years the supremely operatic outbursts of two of Handel’s most formidable heroines, Dejanira the unhinged wife in *Hercules* (1745) (‘Where shall I fly?’) and Storge the outraged mother in *Jephtha* (1752) (‘First perish thou!’). But it is not merely their full-throttle openings that link these great *scenas* to Bach’s cantata: Bach is a match here for Handel in his powerful vocal declamation, the fine gradations of mood and the vividly supportive orchestral accompaniment he invents to portray the cataclysmic destruction of the world and, finally, the seraphic transition (from recitative to the bass aria, No. 10) as Jesus guides the believer to complete ‘stillness, to that place of abundant joy’ (‘zur Stille, an den Ort, da Lust die Fülle’.) Even those Leipzig congregants most opposed to operatic music in church must have been stirred when they picked out the Advent chorale melody intoned by the lone trumpet above the mayhem of Armageddon – ‘Es ist gewisslich an der Zeit’, a hymn tune that became a talisman, a kind of *Dies irae*, during the Thirty Years’ War.

Bach’s earlier Advent collaboration with Franck,

drawn from Franck’s *Evangelisches Andachts-Opfer* of 1715, was BWV 132 **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!**, an intimate work scored for four voices, oboe, bassoon, strings and continuo consisting of two recitatives, three arias and a final chorale. For those familiar with another work based more directly on Isaiah 40:3 it is difficult to rid the mind of the opening *accompagnato* from Handel’s *Messiah*. Yet in preparing the way of the Lord, Bach’s soprano has a much tougher task in her opening aria than Handel’s tenor, being expected to negotiate melismas of first 60 and then 84 continuous semiquavers that lead on to five further sustained beats, all with the insouciant grace and fleet-footed buoyancy befitting a slowish *gigue* or a French *loure*. The interpretative challenges extend also to the soprano’s duet partner, the oboe. As we have seen, the fact that the organ in the ducal chapel in Weimar was tuned in high *Chorton* – probably a whole tone above the regular pitch – meant that Bach could count on his string players, but not his wind players, tuning up to the organ pitch. The autograph score shows the oboe line notated with a double clef, a soprano clef (C1) in the key of A, followed by a violin clef (G2) with no key signature, from which we can deduce that the oboe was tuned in low *Kammerton* playing in C major alongside the strings and organ tuned in high *Chorton* and playing in A major. To avoid these complications and inconvenient changes of pitch within a single programme we postulated what Bach might have done had he revived the piece in Leipzig: retaining the key of A major and assigning the oboe to the newly invented *d’amore* model, which is pitched a minor third lower than the normal oboe. For why

indeed wouldn't he have performed such a beautiful piece in Leipzig? It seems that it was performed in Zerbst in 1725, so perhaps it should be counted amongst those lost cantatas, revived and adapted for a different Sunday.

When setting Franck's verse Bach seems to judge perfectly the moments to glide from *secco* recitative into *arioso* and back again – to heighten the expressive force of 'the Christian's crown and glory' ('der Christen Kron und Ehre') and to 'roll back the heavy stones of sin' ('Wälz ab die schweren Sündensteine'), the tenor and continuo symbolically locked here in imitative exchange, then fusing momentarily to suggest Saviour and sinner 'united... in faith' ('im Glauben sich vereine'). Franck adapts the priests' interrogation of John the Baptist in the Gospel reading – 'Wer bist du?' – to Christ probing the depths of the Christian's conscience, which explains why Bach assigned the second aria (No.3) to his bass soloist, his lines criss-crossing with those of the bass instruments – cello, bassoon, violone and organ. There is nothing especially euphonious about such low-pitched tonal clusters, but one's attention is held by Bach's determination to express all that the text implies: the vigorous, declamatory denunciation of sin and hypocrisy and the insistent use of a questioning four-note *figura corta* (a device that pervades his early organ and clavier music), from which only the cello figuration manages to break away. Bach then calls on his string ensemble to underpin the rueful, penitential gestures of his alto soloist in an extended *accompagnato*, and then an obbligato violin (which he himself may have played) to convey the cleansing effect of baptismal water in a meditative aria, also for

alto. The autograph score concludes here, with no music for the final chorale. Franck's libretto gives the text of the fifth verse of Elisabeth Cruciger's hymn, 'Herr Christ, der einig Gotts Sohn' (1524), for which Bach provided a fitting harmonisation in BWV 164.

The best known of Bach's reworkings of an earlier Weimar cantata is BWV 147 **Herz und Mund und Tat und Leben**. Salomo Franck's virtues of lyricism, theological point making and a fondness for isolating individual words (four of them in the opening chorus alone) are here on display. In the process of Bach's expansion of a six-movement original for the Fourth Sunday in Advent (BWV 147a) to a ten-movement work for the feast of the Visitation (2 July 1723) the chief casualty is Franck's concise exposition of the Advent message through the progression of its four back-to-back arias: repentance, faith, preparation and conversion. In the new version the arias are retained but reshuffled, with some verbal alterations and a completely different text (not by Franck) for the bass aria (No.9). On the other hand the Leipzig version of the cantata gains in richness and variety through the addition of three linking recitatives, one string-accompanied (No.2), one *secco* but breaking into dramatic *arioso* (No.4), reminiscent in mood and technique of the first cantata, BWV 70, and one with twin oboes da caccia (No.8) that looks forward to the two great Passion settings. But most of all it is the addition of the musically identical chorales, pastoral in character, which close both parts of the cantata (Nos 6 & 10), that exert the strongest appeal. In music of such mellifluous beauty and apparent naturalness it is easy to overlook the fact that the *melos* of the celebrated eight-bar ritornello – the very tracery with

which Bach surrounds the simple chorale melody (Johann Schop's 'Werde munter, mein Gemüte') – grows directly out of the rootstock it embellishes.

By his injunction to the Christian to 'give witness of Christ' ('von Christo Zeugnis geben'), as John the Baptist did in preparation for Jesus' arrival, Franck bestowed no favours on Bach with the text for his opening chorus – and yet what a success Bach made of it! Still more than in the opening chorus of BWV 70, which originally came two weeks earlier, he finds ways to synthesise the old and the new: to create a mosaic out of (a) purely instrumental *ritornelli*, which in turn generate the material for (b) up-to-the-minute fugal expositions (voices with doubling instruments), (c) marvellously elastic vocal episodes (full of cross-rhythms bestriding the bar lines) with just the continuo in support of the choir in the older motet style (partly homophonic, partly responsorial) that he had been developing ever since he first embarked on cantata composition, and (d) further *ritornelli*, now enriched by the presence of the voices operating in pairs. This last feature is just one in a series of little duet exchanges that begin in bar one (between trumpet and bassoon) and pass to and fro across the whole colour spectrum of his vocal and instrumental ensemble. He even has time to incorporate a double echo (*f-p-pp*) into this taut overall structure.

The first aria, in effect a trio for alto, oboe d'amore and continuo (No.3), is an appeal to the believer, shaming him not to wriggle out of recognising his Saviour. It would be entirely in character, as well as appropriate in expression, if the idea for its irregular rhythmic pattern grew in Bach's mind out of those bold hemiola references to fear and hypocrisy he

placed in his opening chorus. Another trio, this time for soprano, violin and continuo (No.5), deals with the preparing of the way, though without the lung-bursting exertions of the opening aria of BWV 132 composed for the same Sunday a year earlier. In fact the arabesques of the violin grow in response to the head-motive, just as they did in the alto aria of that cantata (BWV 132 No.5) in contagious delight at the singer's invitation to Jesus to enter the prepared way ('Bahn') of her heart. Another of Franck's distinctive verbal mottos, 'Hilf, Jesu, hilf', launches the tenor aria (No.7) to open what is now Part II of the cantata, with its continuo accompaniment of cello and violone unusually decorated by the organ with chains of triplets. But the most imposing of the four arias is the last (No.9), for bass with the same trumpet-dominated full orchestra used in the opening movement. It would be easy to attribute the fiery *concertante* writing as Bach's response to the mention of 'the might of holy fire', until we remember that the aria was originally set to totally different words (by Franck) that call on the voice of John the Baptist to help the process of conversion 'from darkness and gloom to the true Light' ('von Finsternis und Dunkelheit zum wahren Lichte mich bekehren').

Our two successive concerts were given to capacity audiences in the atmospheric Michaeliskirche where Bach, aged fifteen, sang as a member of the small specialist 'Mattins Choir'. We all used the old choir-room to change in, treading the same boards that Bach trod when attending choir practice. The church, which was begun in 1376, is unusual and slightly uneven, its wonky slender pillars set at an angle. It is built over salt-mines: Lüneburg was



an important *Hansestadt* in the middle ages and controlled the extraction of salt and its supply to northern Germany. With the collapse of the Hanseatic League the city's fortunes declined, with the result that the remarkable *Rathaus* was not modernised and exists in a pristine state of preservation – as does the whole old town, which was spared the bombing of the Second World War and later occupied by the British army.

© John Eliot Gardiner 2009  
From a journal written in the course of the  
Bach Cantata Pilgrimage

## Kantaten für den Ersten Advent

### St. Maria im Kapitol, Köln

Keiner der belegbaren Kantatenzyklen Bachs beginnt im Advent oder fällt mit dem Beginn des Kirchenjahres zusammen. Nur seine Ernennung zum Thomaskantor im Sommer 1723 ist eine Erklärung dafür, warum sein erster Leipziger Zyklus mit der zweiten Hälfte des liturgischen Jahrs beginnt, in der Trinitatiszeit, die das Schwergewicht theologischer Betrachtung auf das wünschenswerte Verhalten der Menschen in der irdischen Welt legt und dann zur ersten Hälfte fortschreitet, in der die wesentlichen Ereignisse im Leben Jesu auf Erden nachgezeichnet werden. Doch das schmälert nicht die außergewöhnliche Bedeutung, die

Bach dem ersten Sonntag im Advent zuerkannte und die in den drei Kantaten zum Ausdruck kommt, die für diesen Feiertag erhalten sind. Alle drei (BWV 61, 62 und 36) gehen in irgendeiner Weise auf den zu seiner Zeit sehr beliebten Adventschoral ‚Nun komm, der Heiden Heiland‘ zurück, den Luther 1524 auf der Basis des ambrosianischen Lobgesangs ‚Veni redemptor gentium‘ geschaffen hatte. Er wirkt düster und ehrfurchtgebietend, und dieser Eindruck wird von Bach durch die einfallsreiche Vielfalt seiner Bearbeitung verstärkt – oder abgeschwächt.

In der frühesten der drei Kantaten, BWV 61, die 1714 in Weimar entstand, setzte Bach den alten mittelalterlichen Gesang über die avantgardistischste Musik, die er damals kannte, die französische Ouvertüre Lullys, der am Hofe Ludwig XIV. das

Monopol hatte, und er gibt damit diesem ersten Tag im liturgischen Kalender eine aus Erhabenheit, Ehrfurcht und Erwartung genau richtig gemischte Würze. Zehn Jahre später, in Leipzig, ist nun seine Vorlage für BWV 62 italienisch, ein Violinkonzertsatz mit dem typischen rhythmischen Schwung und der Gestik Vivaldis – italienisch auch in der Art, wie er die Vision eines ätherischen Engelorchesters heraufbeschwört, das an ein Fresko Filippino Lippis erinnert. Aus diesem festlichen instrumentalen Hintergrund donnern in der Basslinie die acht Töne des zur Ikone gewordenen Hymnus hervor, wandern dann aufwärts zu den Oboen und von dort aus zu den Singstimmen, zuerst diminuiert, dann sich zu voller Pracht entfaltend, wenn sie von den Sopranstimmen (vom Zinken verdoppelt) vorgetragen werden. Sieben Jahre später, 1731, findet Bach neue Möglichkeiten, den Choral in BWV 36 zu integrieren: zunächst in alle drei Stränge des Sopran/Alt-Duetts mit ausgefeilter Continuolinie, dann in langen Notenwerten von den Tenorstimmen vorgetragen, während er sich den Weg durch das Geflecht einer Triosonate mit zwei Oboen d'amore und Continuo (Nr. 6) bahnt, und schließlich in die vierstimmige Harmonisierung der siebten Strophe von Luthers Choral (Nr. 8).

Von dem festlichen Zauber abgesehen, der diese drei gegensätzlichen Werke vereint, wohnt ihnen ein Gefühl der Erregung zu Beginn der Adventszeit inne. Diese ist ebenso auf den Charakter der Choralmelodie selbst zurückzuführen wie auch auf den zentralen Platz, den Bach Luthers Text zuweist. Truger, indem er diesen besonders beliebten Choral so einfühlsam und phantasievoll verarbeitete, der lokalen Tradition und der Verbundenheit der Menschen mit

diesem Lied bewusst Rechnung? Der Adventssonntag bot seiner Leipziger Gemeinde die letzte Gelegenheit, vor Weihnachten in der Kirche figurale Musik zu hören, und er eröffnete somit eine Zeit der Vorfreude und des Wartens. Man kann sich auch vorstellen, wie sehr es die Gemeinde in Weimar wie auch in Leipzig begrüßt haben musste, sich von diesen Gefühlen der Schuld und der Angst vor Verdammnis und Höllenfeuer, die sich immer nur auf sie selbst konzentriert und die letzten Sonntage der Trinitatiszeit beherrscht hatten, endlich verabschieden zu können. Dieses Empfinden, endlich über dem Berg zu sein, fasst das strahlend freundliche *Accompagnato* für Sopran und Alt zusammen, ‚Wir ehren diese Herrlichkeit‘, der vorletzte Satz von BWV 62. Die beiden Stimmen bewegen sich in heiterer Stimmung in Paaren aus Quarten und Sexten im rhythmischen Unisono vorwärts, und nur ein flüchtiger Missklang beschwört die Düsternis des Winters herauf, der für die Gläubigen nun nichts Bedrohliches mehr hat.

Die verschiedenen Stadien des Advents und das unterschiedliche Licht, das sie auf Jesu Menschwerdung werfen, kommen wohl am deutlichsten in Bachs früher Version von BWV 61 **Nun komm, der Heiden Heiland** zum Ausdruck. Nach dem Schema langsam–schnell–langsam der typischen französischen Overtüre wechselt das eindrucksvolle Bittgebet des Eingangschors zu einer ungebärdigen *Stretto-Fuge* (mit der Vortragsbezeichnung ‚gai‘), bei der man den Eindruck gewinnt, als verwandelten sich die kichernden Höflinge Ludwigs XIV. in ‚jedermanns‘ Staunen über die bevorstehende Geburt des Erlösers, bis schließlich in einem langsamen Abschnitt noch einmal bestätigt wird, das Gott

dieses Wunder geplant hat. Der Tenor-Concertist feiert nun den ungeheuren Nutzen, den Jesu Menschwerdung der Menschheit bringt, zuerst im Rezitativ und Arioso in imitierender Verflechtung mit dem Continuo (Nr. 2) und dann in einer lyrischen Arie im 9/8-Takt, in der sich Singstimme, Continuo und hohe Streicher ineinander verweben und Jesus ersuchen, zu seiner Kirche zu kommen und ein ‚selig neues Jahr‘ zu geben.

Auf halbem Wege wechselt diese Kantate von den äußeren Gegebenheiten des Advents (Christi Ankunft auf Erden) zur inneren Befindlichkeit des Gläubigen (wenn Jesus durch das Sakrament in sein Herz einzieht, um dort ‚seine Wohnung‘ zu nehmen). Christus steht vor der Tür und klopft an (Nr. 4). Gemessene Pizzicato-Akkorde schaffen eine geheimnisvolle und sehr anschauliche Kulisse zu Christi Wunsch, in das Haus des Gläubigen eingelassen zu werden, um dort ‚das Abendmahl mit ihm zu halten‘. Bachs Schilderung der Szene in Emmaus in BWV 6 und Christi Erscheinen vor seinen Jüngern nach der Auferstehung in BWV 67, sogar das Auftauchen des Komturs in Mozarts *Don Giovanni* – all das kommt uns plötzlich wieder in den Sinn, doch wann immer Bach instrumentale Motive auf gewinnbringende Weise in seiner späteren Kirchenmusik verwendet hat, sie lassen sich meist auf dieses kleine zehntaktige Accompagnato für Bass als Vox Domini zurückführen. Die wachsende Vertrautheit mit Gott, die Verinnerlichung des Wortes auf dem Weg über das Sakrament (Kanzel – Altar – Abendmahl) spiegelt Bach in einer sich allmählich verringernden Instrumentierung wider, so dass sich die bewegende Antwort des Soprans auf die Worte Jesu in Nr. 5 jetzt

auf den Basso continuo beschränkt. Mit diesen sparsam eingesetzten Mitteln, der Verflechtung des sehr schlichten dreinotigen Aufstiegs des Continuos, dann der Stimme (‚Öffne dich‘), die auf der zweiten Zählzeit eines 3/4-Taktes einsetzt und sich bei ‚Jesus kommt und ziehet ein‘ dann zu einer 3/2-Hemiolen ausdehnt, und nicht zuletzt in der glückseligen Ekstase von ‚O wie selig‘ im langsameren B-Teil offenbart Bach seine Verpflichtung gegenüber jenem anderen großen Miniaturisten, seinem Großcousin Johann Christoph, demjenigen Musiker aus seiner Familie, den er als ‚tiefgründigen‘ Komponisten schätzte. Die Kantate endet recht abrupt, nicht mit einer vierstimmigen Choralharmonisierung, sondern mit der letzten Strophe von Philipp Nicolais Choral ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘. In diesen vierzehn Takten lässt Bach die Violinen drei Oktaven hinaufklettern, um dem ‚Verlangen‘ der Seele nach den Freuden in einem zukünftigen Leben und der Aussicht auf Jesu Wiederkehr am Ende der Zeit Ausdruck zu geben. Der Bezug auf die ‚Freudenkrone‘ enthält in Bachs Ikonographie möglicherweise Parallelen zu der Art und Weise, wie in dem berühmten Monogramm auf dem schönen Glaskelch, der ihm Mitte der 1730er Jahre überreicht wurde, unter einer Krone seine eigenen Initialen mit ihrem Spiegelbild verflochten sind.

Bachs zweite Vertonung von **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV 62, gerät im Vergleich zu den neuen Freuden und der vortrefflich wiedergegebenen Abfolge von Adventsstimmungen seiner Weimarer Kantate zwangsläufig ein wenig ins Hintertreffen. Doch die Unterschiede machen gerade den Reiz dieses Werkes aus: nicht nur in dem vollendeten

Wohlklang des Sopran/Alt-Duetts (Nr. 5) und dem mitreißenden Schwung der einleitenden Choral-fantasie, sondern auch in den beiden charaktervollen Dacapo-Arien. Die erste, für Tenor und Streicher mit zwei verdoppelnden Oboen, basiert auf einem graziösen Passetied und fordert die Menschen dazu auf, ‚dies große Geheimnis‘ zu bewundern, wenn ‚der höchste Beherrscher erscheint der Welt‘, denn mit ihm ‚werden die Schätze des Himmels entdeckt‘, ‚wird uns ein göttliches Manna bestellt‘, und auch ‚die Keuschheit wird gar nicht befleckt‘. Die zweite, für Bass und ein unisono geführtes Continuo für alle Streicherstimmen (Nr. 4), mag in ihrem pompösen, kampflustigen Charakter ein wenig an Händel an-klingen, aber sie wirkt auf mich eher wie eine Skizze zu ‚Großer Herr‘, die mitreißende Bass-Arie im ersten Teil des *Weihnachtsoratoriums*, und bewundernswert ist, wie sich Bach über die konventionelle Form und Stimmung geschickt hinwegsetzt, indem er die Länge der Phrasen und Nuancen des Textes variiert. Er war von dieser Kantate immerhin so angetan, dass er am ersten Advent 1736 wieder auf sie zurückgriff, diesmal mit einem neuen Part für *violone* in allen sechs Sätzen, den Anna Magdalena herausschrieb und der zweifellos den ‚großen Violone‘, den die Thomasschule 1735 bei einer Auktion erworben hatte (‚ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument‘ – wie C.P.E. Bach das Instrument beschrieb, das sein Vater gewöhnlich in Leipzig verwendete), besonders zur Geltung kommen lassen sollte.

In gewisser Weise ist es nur logisch, wenn eine besonders schöne weltliche Geburtstagskantate noch einmal als Kantate zur Eröffnung des Kirchen-jahrs verwendet wird – und genau das tat Bach in

**BWV 36 Schwingt freudig euch empor**, zuerst in einer fünfsätzigen Adventskantate und dann in dieser doppelstöckigen Form mit acht Sätzen, die am 2. Dezember 1731 aufgeführt wurde. Ihr Anfangs-satz lässt sich am besten als geistliches Madrigal beschreiben – kapriziös, leichtgefügt und zutiefst befriedigend, wenn erst einmal alle technischen Anforderungen, die ihre Virtuosität ausmachen, bewältigt wurden: diese kniffligen Läufe, Rouladen und chromatischen Intervalle in allen Stimmen und die Ketten aus Triolenfigurationen in den unisono geführten Oboen d’amore und ersten Violinen. Vorbei ist es mit dem Verhätscheln der Diskantstimmen wie in den Choralkantaten von 1724/25, einem Jahrgang, in dem ihre wesentlichste Funktion darin bestand, den schlichten, sich langsam fortbewegenden Cantus firmus der einleitenden Choralfantasien anzustimmen. So hatte er entweder 1731 ein unver-gleichlich besseres Angebot, oder Bach war diesmal bereit, alle Bedenken über Bord zu werfen und ihnen derart akrobatische Linien anzuvertrauen. Auf jeden Fall sind die einzelnen Phrasen kurz und durch sängerfreundliche Pausen voneinander getrennt, und der ganze Satz ist ein Wunder an geschickt rhyth-misierten Motiven, die Stimme um Stimme imitiert werden, dazu als Gegensatz ein gleichermaßen abgerundeter homophoner Vortrag des Textes. Die kleinen ‚Haltet ein!‘-Figuren im B-Teil erinnern an die wiederholte Frage ‚Wohin?‘ in der Bass-Arie ‚Eilt, eilt‘ der *Johannespassion* (BWV 245/24).

In ihrer endgültigen Form ist diese oft über-arbeitete Kantate formal insofern ungewöhnlich, als ihr Eingangschor und die drei schönen Arien nicht durch Rezitative getrennt sind, sondern durch Choral-



strophen. Die erste ist ein Duett für Sopran und Alt, von Oboen d'amore verdoppelt und mit Continuo-begleitung. Ihre Abschnitte bestehen aus einander überlappenden Sequenzen von zehn Takten (zweimal), dann elf Takten und sechzehn Takten, die der wichtigsten Verszeile, ‚Gott solch Geburt ihm bestellt‘, vorbehalten sind, der ein dreieinhalb Takte umfassendes abschließendes Ritornell folgt. Die sanfte Arie im Dreiertakt für Tenor mit obligater Oboe d'amore (Nr. 3) tändelt mit der gängigen Vorstellung von der Seele als Braut und Jesus als Bräutigam und dem Entzücken, das sie bei seinem Anblick empfindet, abgerundet durch die mitreißende vierstimmige Harmonisierung von Nicolais ‚Morgensstern‘-Choral, mit der Teil I endet.

Man hätte erwarten können, dass Bach die nächste Arie einem Sopran zuweist, da er das Thema der Seele als Braut weiterführt, doch er hat etwas anderes im Sinn. Der Bass-Solist ist es, dem diese temperamentvolle, an den ersten Satz anklingende, sehr kunstvoll (doch in keiner Weise pedantisch) gearbeitete und einer regelmäßigen Dacapo-Form ausweichende Arie (Nr. 5) zugewiesen wird. Luthers sechste Strophe, in der es um die Sünden des Fleisches und Christi Auftrag geht, die Menschen zu erretten, ist in einen Wirbel aus Sechzehnteln mit der Vortragsbezeichnung *molt' allegro* eingebettet und wirkt wie der Satz einer Triosonate für zwei Oboen d'amore mit Continuo. In einer Berceuse, die reines Entzücken ist, erklärt der Sopran in der abschließenden Arie (Nr. 7), dass Gottes Majestät auch ‚mit gedämpften, schwachen Stimmen‘ verehrt werden könne, und er wird entsprechend von einer gedämpften Violine begleitet. Wäre nicht eine ent-

fernte Ähnlichkeit mit der Echo-Arie ‚Flößt, mein Heiland‘ aus dem *Weihnachtsoratorium* vorhanden, man wäre versucht, diese Arie einzigartig in Bachs Kantatenschaffen zu nennen, nicht zuletzt wegen ihrer zärtlichen Lyrik, dem vertraulichen Wechselspiel der sich ineinander verflechtenden Violine und Singstimme, das von einer sehr viel älteren Form des Dialogs herrührt: Michael Praetorius' *Zwiesängen*. Der abschließende Choral ist die achte von Luthers Strophen, ein kerniger öffentlicher Aufruf zum Lobpreis.

Die romanische Basilika St. Maria im Kapitol wurde im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört und danach wieder aufgebaut. Wir waren im Kirchenraum so verteilt, dass wir Verbindung zu dem in allen drei Apsisbereichen sitzenden Publikum hatten. Angesichts der beachtlichen Größe der Kirche und ihres ungewöhnlichen Grundrisses (wie ein stilisierter Baum in einer Kinderzeichnung), mit einem Lettner am Ende des Schiffes, war erstaunlich, welche intime und ehrfurchtsvolle Atmosphäre während des Konzertes entstand. Die Themen Licht und Finsternis, die sich durch diese Kantaten ziehen, waren in dieser Umgebung gut aufgehoben.

## Kantaten für den Vierten Advent

Michaeliskirche, Lüneburg

Auf der letzten Etappe unserer einjährigen Pilgerreise durch Europa sahen wir uns mit der Herausforderung konfrontiert, drei der faszinierendsten Kirchenkantaten Bachs aufzuführen, die einander am Anfang und Ende des Kirchenjahres begegnen. Alle drei gehen auf Adventskantaten zurück, die Bach nach seiner Beförderung zum Konzertmeister 1715 in Weimar komponierte, und alle drei haben Libretti des Hofpoeten, Bibliothekars und Numismatikers Salomo Franck. Die Zeit zwischen dem ersten Advent und Weihnachten war dort nicht, wie in Leipzig, ein *tempus clausum*, eine ‚geschlossene Zeit‘, in der keine

Figuralmusik aufgeführt werden durfte. Im Gegenteil, die Vorfreude auf Weihnachten kommt in allen drei Kantaten deutlich zum Ausdruck, nicht nur in BWV 132 und 147, die ursprünglich in Weimar in zwei Jahren nacheinander (1715 und 1716) am Vierten Advent zu hören waren, sondern auch in BWV 70, das anfangs für den Zweiten Advent 1716 bestimmt war und, in der Vorweihnachtszeit nicht weiter überraschend, Jesu Wiederkehr als Richter der Welt zum Thema hat. Alle drei Werke lassen erkennen, welche erstaunlich schöpferische und, hinsichtlich der Kantatenkomposition, entwicklungssträchtige Zeit es für Bach war, der jetzt dreißig geworden war, ein reiches Reservoir stilistischer – italienischer, französischer und heimisch-deutscher – Einflüsse bewältigte, diese seinen Zwecken anpasste und,

aus Ehrfurcht vor seinen Wurzeln und seiner musikalischen Vergangenheit, sich weigerte, sich auf den neuen ‚Neumeister-Typ‘ der Kantate mit ihrer charakteristischen Abfolge von Rezitativ und Arie zu beschränken. Die Musik ist in der musikalischen Auslegung der Franck’schen Texte voller blitzender Gedanken, Überschwang und Dramatik und, im Gegensatz zu dem, was einige Gelehrte behaupten mögen, unverkennbar original und von den Kantaten aller seiner Zeitgenossen deutlich unterschieden. Man möchte vor Bedauern laut aufschreien, wenn man bedenkt, dass viele (keiner weiß genau, wie viele) der übrigen Kantaten Bachs aus diesen Jahren (1713–17) verloren sind, vielleicht verbrannt oder von seinem Dienstherrn Herzog Wilhelm Ernst beschlagnahmt, dessen Unmut er sich zugezogen hatte, so dass wir zum einen nun nicht mehr die Möglichkeit haben, sein vokales Schaffen im Vergleich zu den zahlreichen einzigartigen Meisterwerken für Klavierinstrumente (darunter das *Orgelbüchlein*) zu würdigen, und uns zum anderen ein entsprechend gewichtiges und umfangreiches Korpus an Kantaten fehlt, das mit den großen, Mitte der 1720er Jahre in Leipzig entstandenen Zyklen zu vergleichen wäre.

Unser Programm in Lüneburg begann mit BWV 70 **Wachet! betet! betet! wachet!** in der musikalischen Form, in der diese Kantate erhalten ist – der Erweiterung, die Bach auf der Basis der kürzeren, sieben Jahre vorher in Weimar komponierten sechssätzigen Adventskantate (BWV 70a), von der nur noch drei hohe Streicherstimmen vorhanden sind, für die Aufführung am 21. November 1723 in Leipzig vornahm. Francks Libretto wurde von dieser Bearbeitung

nicht beeinträchtigt, da das an beiden Sonntagen behandelte Thema (Christi Kommen und das Jüngste Gericht) an diesem zentralen Punkt des Jahres, wo sich das ‚alte‘ Jahr auf die Zeit Israels und das ‚neue‘ Jahr auf die Zeit des Lebens Christi auf Erden bezieht, gewissermaßen identisch ist. Franck fordert dazu auf, aus der Zeit ‚Ägyptens‘ (der Gefangenschaft des Volkes Israel) in ein ‚himmlisch Eden‘ zu ziehen – aus der ‚Not und Qual‘ des irdischen Jammertals in himmlische ‚Freud und Herrlichkeit‘, ein Weg, den Bach in einer aufwärts gerichteten Modulation in Terzschritten (a – C – e – G) widerspiegelt. Darüber hinaus betonten Franck und Bach das Nebeneinander von menschlicher, nicht rückgängig zu machender Zeit und Gottes ewiger, unveränderlicher Zeit. Durch den hinzugefügten zweiten Choral und die zusätzlichen vier Rezitative (zwei *secco*, zwei *accompagnato*), die das Evangelium paraphrasieren (Matthäus 25, 31–46), wird aus der ursprünglichen Kantate nun ein zweiteiliges Werk, das sich mit dem Gegensatz zwischen Zerstörung und Wiederherstellung befasst. Bach versucht das Unmögliche: die Linearität zu überwinden, in der sich die musikalische (und damit menschliche) Zeit entfaltet, indem er Möglichkeiten vorschlägt, durch die sie Gottes ewiger Zeit untergeordnet und demnach in sie einbezogen wird. Hier und da lässt er durchblicken, genau wie in seinem *Actus tragicus* und in der *Matthäuspassion*, dass er letztere bevorzuge, nicht nur indem er in der Sopran-Arie (Nr. 5) auf holzschnittartig-bildhafte Weise Schlüsselwörtern wie ‚bestehen‘ (im wörtlichen wie metaphorischen Sinn) besonderen Nachdruck verleiht, sondern indem er die grenzenlosen – in der

Tat zeitlosen – Möglichkeiten ausschöpft, die in einer Folge musikalischer Gedanken enthalten sind.

Das Ergebnis ist eine einzigartige Fusion wunderbarer Musik aus zwei seiner fruchtbarsten Perioden der Kantatenkomposition, jener grundlegenden Durchbrüche, zu denen er in den Jahren 1716 und 1723 gelangte. Man könnte vorgeben, man bemerke die stilistischen Nahtstellen zwischen den beiden Versionen und Stilen, doch das wäre unredlich. Was in Wahrheit hier so beeindruckt, das ist, auf welcher überzeugenden und dramatischen Weise das erste *Accompagnato* (Nr. 2, Leipzig) aus dem Eingangsschor (Weimar) hervorbricht und wie nahtlos die gleichermaßen dramatische Ankündigung des Jüngsten Gerichts (Nr. 9, Leipzig) mit der beschwichtigenden Arie (Nr. 10, Weimar) verknüpft wird. Joshua Rifkin meint, der Trompetenpart sei dem ersten Chor und der letzten Arie erst für die Wiederaufführung in Leipzig hinzugefügt worden und die Oboe bringe dem musikalischen Gefüge des ersten Aktes nichts wesentlich Neues, und er kommt gar zu dem Schluss, es klinge besser nur mit Streichern und der Dialog zwischen Trompete und Singstimme im zehnten Satz (Takte 36–37) sei lediglich ein glücklicher Zufall gewesen. Nun ja... Selbst angesichts der Schwierigkeiten, mit denen die Bläser (deren Instrumente vermutlich auf den französischen Kammerton A = 392 Hz gestimmt waren) zu kämpfen haben mochten, um sich dem Weimarer Chorton anzupassen, spielen sowohl Trompete als auch Oboe im Anfangssatz und in Bachs experimentellem Wechsel zwischen nur dem Orchester, dann dem Chor mit begleitendem Orchester und schließlich mit den Stimmen, die nur in die Wiederholung der orchestralen Sinfonia ein-

bezogen werden, eine entscheidende Rolle, in der sie wie Turnierkämpfer agieren. Dank dieser Technik (Choreinbau) gelingt es Bach, vor unseren Augen den furchterregenden Augenblick (aus der Petrus-Epistel für den Tag) erstehen zu lassen, ‚an welchem die Himmel zergehen werden mit großem Krachen; die Elemente aber werden vor Hitze schmelzen‘. Das geschieht, bevor jene, die numerologischen Kriterien einen hohen Wert beimessen, die Wiederkehr der auf- und absteigenden Arpeggio-Figur in der Trompetenlinie – eine Art *reveille*, der die Rufe ‚*Wachet!*‘ vorantreibt – abzählen und auf vierzehn kommen, die symbolische Zahl, die für Alpha und Omega steht, eine Metapher (aus dem Buch der Offenbarung) für Jesus als Anfang und Ende des Lebens.

An dem folgenden *Accompagnato* (Nr. 2) für Bass, Streicher, Oboe und Trompete und seinem *Zwilling* (Nr. 9) beeindruckt mich am meisten, dass sie so opernhafte wirken. Beginnend mit wiederholten Sechzehnteln, die sie in Monteverdis *stilo concitato* (wörtlich ‚erregter‘ Stil) heraushämmern, nehmen sie um viele Jahre die wunderbar opernhafte Ausbrüche zweier der vorzüglichsten Heroinnen Händels vorweg: Dejanira, die in Raserei geratene Ehefrau in *Hercules* (1745) (‚Where shall I fly?’), und Storge, die entrüstete Mutter in *Jephtha* (1752) (‚First perish thou!’). Aber es sind nicht nur die vollmundigen Anfänge, die diese wunderbaren *scene* mit Bachs Kantate verbinden – Bach kann sich hier in seiner mächtigen vokalen Deklamation, in den feinen Abstufungen der Stimmung und der nachdrücklich stützenden Orchesterbegleitung, die er erfindet, um die verheerende Zerstörung der Welt und schließlich den engelhaften Übergang (vom Rezitativ zur Bass-Arie, Nr. 10) zu

schildern, wenn Jesus den Gläubigen ‚zur Stille, an den Ort, das Lust die Fülle‘ führt, mit Händel durchaus messen. Selbst jene Leipziger Gemeindeglieder, die sich gegen Opernmusik in der Kirche am meisten wehrten, müssen bewegt gewesen sein, wenn die Melodie des Adventschorals – ‚Es ist gewisslich an der Zeit‘, eine Weise, die während des Dreißigjährigen Krieges ein Talisman, eine Art *Dies irae* wurde – von der einsamen Trompete über dem Chaos des Jüngsten Gerichts angestimmt wird.

Eine frühere Vertonung Bachs zum Advent, bei der er ebenfalls einen Text von Franck verwendet hatte, diesmal aus dessen *Evangelischem Andachts-Opfer* von 1715, war BWV 132 **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!**, ein intimes Werk für vier Stimmen, Oboe, Fagott, Streicher und Continuo, das zwei Rezitative, drei Arien und einen abschließenden Choral enthält. Wer mit einem anderen Werk vertraut ist, das auf direktere Weise Jesaja 40, 3 zugrunde legt, wird Mühe haben, nicht an das einleitende *Accompagnato* aus Händels *Messiah* denken zu müssen. Doch um dem Herrn die Wege zu bereiten, muss Bachs Sopranistin in ihrer Eingangsarie eine sehr viel schwierigere Aufgabe auf sich nehmen als Händels Tenor, denn von ihr wird erwartet, dass sie Melismen bewältigt, die aus zunächst sechzig, dann vierundachtzig fortlaufenden Sechzehnteln bestehen und zu weiteren fünf ausgehaltenen Taktteilen führen, alle mit der unbekümmerten *Grazie* und dem leichtfüßigen Schwung vorzutragen, wie es sich für eine verhaltene *gigue* oder eine französische *loure* geziemt. Die interpretatorische Herausforderung erstreckt sich auch auf den Duettpartner des Soprans, die Oboe. Wie erwähnt, war die Orgel in der Herzoglichen

Kapelle in Weimar im hohen Chorton gestimmt – vermutlich einen ganzen Ton über der regulären Stimmung –, und das bedeutete, dass Bach auf seine Streicher zählen konnte, aber nicht auf seine Bläser, die dem Chorton der Orgel folgten. Im Autograph ist die Oboenlinie mit einem Doppelschlüssel notiert, einem Sopranschlüssel (C1) in der Tonart A, auf den ein Violinschlüssel (G2) ohne Tonartangabe folgt, woraus wir schließen können, dass die Oboe im tiefen Kammerton gestimmt war und in C-dur spielte, während die Streicher und die Orgel im hohen Chorton gestimmt waren und in A-dur spielten. Um diese Komplikationen und den lästigen Wechsel der Stimmung innerhalb ein und desselben Programms zu vermeiden, setzten wir das als gegeben voraus, was Bach wahrscheinlich getan hätte, wäre das Stück noch einmal in Leipzig aufgeführt worden: Wir behielten die Tonart A-dur bei und gaben den Oboenpart der unlängst erfundenen Oboe d'amore, die eine kleine Terz tiefer als die normale Oboe gestimmt ist. Denn warum sollte er ein so schönes Werk eigentlich nicht in Leipzig aufgeführt haben? Offenbar wurde es 1725 in Zerbst aufgeführt, und somit wäre es vielleicht zu jenen verlorenen Kantaten zu zählen, die er für einen anderen Sonntag wieder hervorgeholt und bearbeitet hatte.

Bei der Vertonung von Francks Dichtung scheint Bach die Momente genau abzuwägen, wenn er aus einem Secco-Rezitativ in ein Arioso und wieder zurück gleitet – um die Ausdruckskraft ‚der Christen Kron und Ehre‘ und der Verszeile ‚Wälz ab die schweren Sündensteine‘ zu erhöhen, wo Tenor und Continuo symbolisch in einen imitatorischen Austausch eingebunden werden, dann sich für einen

Augenblick, stellvertretend für den Heiland und den Sünder, ‚im Glauben vereinen‘. Franck legt die Frage des Pfarrers aus der Lesung des Evangeliums an Johannes den Täufer – ‚Wer bist du?‘ – Christus in den Mund, der das Gewissen der Christen auslotet, und das erklärt, warum Bach die zweite Arie (Nr. 3) seinem Bass-Solisten zuweist und seine Linien mit denen der Bassinstrumente – Cello, Fagott, Violone und Orgel – verkreuzt. Kein besonderer Wohlklang zeichnet diese tiefgestimmten Toncluster aus, doch die Aufmerksamkeit des Hörers richtet sich auf Bachs Entschlossenheit, all das auszudrücken, was im Text angelegt ist: die mit Nachdruck deklamierte Anprangerung von Sünde und Heuchelei und die betonte Verwendung einer fragenden, aus vier Noten bestehenden *figura corta* (ein Stilmittel, das seine frühe Orgel- und Klaviermusik durchzieht), aus der auszuberechnen nur der Cellofiguration gelingt. Bach fordert dann sein Streicherensemble auf, die reumütigen, bußfertigen Gesten seiner Altstimme mit einem ausgedehnten Accompagnato zu stützen, danach eine obligate Violine (die er vielleicht selbst gespielt hat), die in einer meditativen Arie, ebenfalls für Alt, die reinigende Wirkung des Taufwassers verdeutlichen soll. Das Autograph der Partitur schließt hier und enthält keine Musik für den abschließenden Choral. Francks Libretto übernimmt den Text der fünften Strophe von Elisabeth Creutzigers Choral ‚Herr Christ, der einig Gotts Sohn‘ (1524), für die Bach in BWV 164 eine passende Harmonisierung geliefert hatte.

Die bekannteste Kantate Bachs, die auf eine frühere, in Weimar entstandene Version zurückgeht, ist BWV 147 **Herz und Mund und Tat und Leben**.



Salomo Francks Lyrik, sein Vermögen, ein Thema theologisch auf den Punkt zu bringen, und seine Neigung, einzelne Wörter herauszuarbeiten (vier allein im Eingangschor), kommen hier besonders schön zur Geltung. Der Erweiterung eines sechszehnsätzigen Originals für den Vierten Adventssonntag (BWV 147a) zu einem zehnsätzigen Werk für das Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli 1723) fällt in erster Linie Francks knappe, durch die strenge Abfolge ihrer vier Arien erreichte Darlegung der Adventsbotschaft zum Opfer: Reue, Glauben, Vorbereitung und Umkehr. In der neuen Version sind die Arien zwar noch vorhanden, aber in eine neue Reihenfolge gestellt, und die Bass-Arie (Nr. 9) hat einen völlig neuen Text (nicht von Franck). Andererseits gewinnt die Leipziger Fassung an Fülle und Vielfalt durch den Zusatz dreier verbindender Rezitative, das eine von Streichern begleitet (Nr. 2), das andere secco, das jedoch unvermittelt in ein dramatisches Arioso übergeht (Nr. 4) und in Stimmung und Technik an die erste Kantate, BWV 70, erinnert, und das dritte schließlich mit doppelten Oboen da caccia (Nr. 8), das bereits auf die beiden großen Passionsvertonungen verweist. Am reizvollsten jedoch sind die beiden hinzugefügten, musikalisch identischen und im Charakter pastoralen Choräle, die beide Teile der Kantate beschließen (Nr. 6 & 10). Bei einer Musik von so einschmeichelnder Schönheit und offenkundiger Natürlichkeit lässt sich leicht übersehen, dass das Melos des gefeierten achttaktigen Ritornells – genau das Flechtwerk, mit dem Bach die schlichte Chormelodie (,Werde munter, mein Gemüte' von Johann Schop) umgibt – direkt aus dem Wurzelstock wächst, den es schmückt.

Durch die Aufforderung an die Christen, ,von Christo Zeugnis [zu] geben', wie es Johannes der Täufer zur Vorbereitung der Ankunft Jesu getan hatte, erwies Franck Bach mit dem Text zu seinem Eingangschoral keinen Gefallen – und doch, was hat Bach aus ihm gemacht! Mehr noch als im Anfangschoral von BWV 70, das ursprünglich zwei Wochen früher aufgeführt worden war (BWV 70a), findet er Mittel und Wege, das Alte mit dem Neuen zur Einheit zu verbinden: ein Mosaik zu schaffen aus (a) rein instrumentalen Ritornellen, die wiederum das Material hervorbringen für (b) höchst aktuelle Fugensexpositionen (Stimmen mit verdoppelnden Instrumenten), (c) wunderbar geschmeidige Vokalepisoden (voller Gegenrhythmen, die sich über die Taktstriche spreizen), nur mit dem Continuo zur Unterstützung des Chors im älteren Motettenstil (teils homophon, teils responsorisch), den er sich seit seinen ersten Kantatenkompositionen erschlossen hatte, und (d) weitere Ritornelle, jetzt um Stimmen erweitert, die paarweise auftreten. Letzteres Merkmal ist nur eines in einer Reihe kleiner duettierender Austauschepisoden, die im ersten Takt beginnen (zwischen Trompete und Fagott) und sich hin und her durch das ganze Farbspektrum seines Vokal- und Instrumentalensembles bewegen. Er hat sogar Zeit, in dieses straffe Gefüge ein Doppelecho (*f-p-pp*) einzubauen.

Die erste Arie, in ihrer Wirkung ein Trio für Alt, Oboe d'amore und Continuo (Nr. 3), ist ein Appell an den Gläubigen, sich nicht zu schämen, seinen ,Heiland zu bekennen'. Es entspräche durchaus ihrem Charakter wie auch ihrem Ausdruck, wenn Bach die Idee zu ihrem unregelmäßigen Rhythmus durch die kühnen hemiolischen Verweise auf ,Furcht

und Heuchelei' gekommen wäre, die er in seinen Eingangschor gesetzt hat. Ein weiteres Trio, diesmal für Sopran, Violine und Continuo (Nr. 5), fordert wieder auf, den Weg zu bereiten, doch nicht mit solch markerschütternder Kraft wie in der Anfangsarie von BWV 132, die er für den gleichen Sonntag im Jahr zuvor komponiert hatte. Die Arabesken der Violine entwickeln sich hier als Reaktion auf das Kopfmotiv, genauso wie es in der Alt-Arie dieser Kantate (BWV 132, Nr. 5) geschehen war, von der Freude der Sopranstimme angesteckt, die Jesus auffordert, der ‚Bahn‘ zu folgen und ‚die gläubende Seele zu erwählen‘. Mit einem weiteren der für Franck charakteristischen Mottos, ‚Hilf, Jesu, hilf‘, eröffnet die Tenor-Arie (Nr. 7) nun den zweiten Teil der Kantate, mit Continuo-Begleitung aus Cello und Violone und auf ungewöhnliche Weise durch Trillerketten der Orgel verziert. Doch die eindrucksvollste der vier Arien ist die letzte (Nr. 9), für Bass und mit dem gleichen, von der Trompete dominierten großen Orchester, das bereits im Kopfsatz verwendet wurde. Es wäre ein Leichtes, den feurigen *concertante*-Satz als Bachs Reaktion auf Jesu Fähigkeit zu bewerten, ‚den ird'schen Mund durch heil'ges Feuer kräftig [zu] bezwingen‘, bis uns einfällt, dass die Arie ursprünglich einen völlig anderen Text (von Franck) verwendet hatte, der auf die Stimme Johannes' des Täufers verweist, die dabei helfen soll, ‚von Finsternis und Dunkelheit zum wahren Lichte mich [zu] bekehren‘.

Wir gaben unsere beiden Konzerte in der stimmungsvollen, bis auf den letzten Platz besetzten Michaeliskirche, wo Bach, mit fünfzehn Jahren, als Mitglied des kleinen Mettenchors sang. Wir benutzten den alten Chorraum als Garderobe,

betraten dieselben Bretter, die Bach betreten hatte, als er seine Chorproben hatte. Die Kirche, deren Grundstein 1376 gelegt wurde, steht an der Abbruchkante eines Salzstocks auf unsicherem Gelände, wo sich immer noch die Erde senkt; die mächtigen Rundpfeiler sind bereits erheblich aus dem Lot geraten. Lübeck hatte im Mittelalter das Monopol als Salzlieferant im norddeutschen Raum und wurde früh Mitglied der Hanse. Mit dem Niedergang der Hanse entwickelte sich die Stadt kaum weiter, so dass sich das historische Stadtbild, mit dem alten Rathaus, bis heute erhalten hat. Seit 1990 führt Lüneburg den Beinamen Hansestadt wieder offiziell zum Stadtnamen.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For the First Sunday in Advent

---

CD 1

Epistle Romans 13:11-14

Gospel Matthew 21:1-9

---

**BWV 61**

**Nun komm, der Heiden Heiland I (1714)**

**1 1. Coro (Overture)**

Nun komm, der Heiden Heiland,  
der Jungfrauen Kind erkannt,  
des sich wundert alle Welt:  
Gott solch Geburt ihm bestellt.

**2 2. Recitativo: Tenor**

Der Heiland ist gekommen,  
hat unser armes Fleisch und Blut  
an sich genommen  
und nimmet uns zu Blutsverwandten an.  
O allerhöchstes Gut,  
was hast du nicht an uns getan?  
Was tust du nicht

---

**BWV 61**

**Come now, Saviour of the gentiles I**

**1. Chorus (Overture)**

Come now, Saviour of the gentiles,  
recognised as the Virgin's child,  
all the world stands amazed  
that God ordained Him such a birth.

**2. Recitative**

The Saviour is come,  
he has assumed  
our feeble flesh and blood  
and accepts us as kinsmen of His blood.  
O goodness without compare,  
what hast Thou not done for us?  
What dost Thou not still do

noch täglich an den Deinen?  
Du kommst und lässt dein Licht  
mit vollem Segen scheinen.

**3 3. Aria: Tenor**

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche  
und gib ein selig neues Jahr!  
Befördre deines Namens Ehre,  
erhalte die gesunde Lehre  
und segne Kanzel und Altar!

**4 4. Recitativo: Bass**

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand  
meine Stimme hören wird und die Tür auf tun, zu dem  
werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm  
halten und er mit mir.

**5 5. Aria: Sopran**

Öffne dich, mein ganzes Herze,  
Jesus kommt und ziehet ein.  
Bin ich gleich nur Staub und Erde,  
will er mich doch nicht verschmähn,  
seine Lust an mir zu sehn,  
dass ich seine Wohnung werde,  
o wie selig werd ich sein!

**6 6. Choral**

Amen, Amen!  
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!  
Deiner wart ich mit Verlangen.

*Text: Martin Luther (1); Erdmann Neumeister (2-3, 5);  
Revelation 3:20 (4); Philipp Nicolai (6)*

daily for Thy people?  
Thou comest and bringest Thy light  
to shine with full blessing.

**3. Aria**

Come, Jesus, come to Thy church  
and grant a blessed New Year!  
Promote the honour of Thy name,  
maintain the wholesome doctrine  
and bless the pulpit and the altar!

**4. Recitative**

Behold, I stand at the door and knock: if any man hear  
my voice, and open the door, I will come in to him, and  
will sup with him and he with me.

**5. Aria**

Open up, my whole heart,  
Jesus comes and enters in.  
Though I be but dust and earth,  
He shall not despise me,  
but takes delight  
to see that I become His dwelling.  
Oh how blessed shall I be!

**6. Chorale**

Amen, amen!  
Come, thou joyous crown, come quickly!  
I await thee with great longing.

**Nun komm, der Heiden Heiland II (1724)**

**7 1. Coro**

Nun komm, der Heiden Heiland,  
der Jungfrauen Kind erkannt,  
des sich wundert alle Welt,  
Gott solch Geburt ihm bestellt.

**8 2. Aria: Tenor**

Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:  
Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.  
Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,  
hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,  
o Wunder! die Keuschheit wird gar nicht beflecket.

**9 3. Recitativo: Bass**

So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron  
sein eingeborner Sohn.  
Der Held aus Juda bricht herein,  
den Weg mit Freudigkeit zu laufen  
und uns Gefallne zu erkaufen.  
O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!

**10 4. Aria: Bass**

Streite, siege, starker Held!  
Sei vor uns im Fleische kräftig!  
Sei geschäftig,  
das Vermögen in uns Schwachen  
stark zu machen!

**Come now, Saviour of the gentiles II**

**1. Chorus**

Come now, Saviour of the gentiles,  
recognised as the Virgin's child,  
all the world stands amazed  
that God ordained Him such a birth.

**2. Aria**

Marvel, O men, at this great mystery:  
the greatest Ruler appears to the world.  
The treasures of heaven are revealed here,  
divine manna is ordained for us here,  
O wonder! Chasteness is quite unblemished.

**3. Recitative**

From God's great majesty and throne,  
His only-begotten Son goes forth.  
The hero from Judah appears,  
to run His course with gladness  
and to redeem us fallen ones.  
O bright gleam! O wondrous sign of grace!

**4. Aria**

Fight, conquer, mighty hero!  
Be strong for us in the flesh!  
Strive  
to strengthen the power  
in us feeble ones!



**11 5. Recitativo (Duetto): Sopran, Alt**

Wir ehren diese Herrlichkeit  
und nahen nun zu deiner Krippen  
und preisen mit erfreuten Lippen,  
was du uns zubereit';  
die Dunkelheit verstört' uns nicht  
und sahen dein unendlich Licht.

**12 6. Choral (Duetto)**

Lob sei Gott, dem Vater, g'ton,  
lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,  
lob sei Gott, dem Heil'gen Geist,  
immer und in Ewigkeit!

*Text: Martin Luther (1, 6); anon. (2-5)*

---

**BWV 36**

**Schwingt freudig euch empor (1731)**

I Teil

**13 1. Coro**

Schwingt freudig euch empor  
zu den erhabnen Sternen,  
ihr Zungen, die ihr itzt in Zion fröhlich seid!  
Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht  
weit entfernen,  
es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

**5. Recitative (Duet)**

We honour this glory  
and now draw near Thy cradle  
and praise with voices of gladness  
what Thou hast brought us;  
darkness did not trouble us,  
and we saw Thy undying light.

**6. Chorale (Duet)**

Praise be to God, the Father,  
praise be to God, His only Son,  
praise be to God, the Holy Ghost,  
always and eternally!

---

**BWV 36**

**Soar joyfully aloft**

Part I

**1. Chorus**

Soar joyfully aloft to the sublime stars,  
ye voices, who now gladly dwell in Zion!  
Yet, stop! The sound shall not have to travel far,  
the Lord of glory Himself approaches you.

**14 2. Choral: Sopran, Alt**

Nun komm, der Heiden Heiland,  
der Jungfrauen Kind erkannt,  
des sich wundert alle Welt,  
Gott solch Geburt ihm bestellt.

**15 3. Aria: Tenor**

Die Liebe zieht mit sanften Schritten  
sein Treugeliebtes allgemach.  
Gleichwie es eine Braut entzückt,  
wenn sie den Bräutigam erblicket,  
so folgt ein Herz auch Jesu nach.

**16 4. Choral**

Zwingt die Saiten in Cythara  
und lasst die süße Musica  
ganz freudenreich erschallen,  
dass ich möge mit Jesulein,  
dem wunderschönen Bräut'gam mein,  
in steter Liebe wallen!  
Singet,  
springet,  
jubilieret, triumphieret, dankt dem Herren!  
Groß ist der König der Ehren.

II Teil

**17 5. Aria: Bass**

Willkommen, werter Schatz!  
Die Lieb und Glaube machet Platz  
vor dich in meinem Herzen rein,  
zieh bei mir ein!

**2. Chorale**

Come now, Saviour of the gentiles,  
recognised as the Virgin's child,  
all the world stands amazed  
that God ordained Him such a birth.

**3. Aria**

Love now draws on with gentle tread  
its true beloved more and more.  
Just as the bride is enchanted  
to behold the bridegroom,  
even so the heart seeks Jesus.

**4. Chorale**

Play the strings in Cythera  
and let sweet Musica  
sound out with naught but joy,  
that I may with little Jesus,  
this exquisite groom of mine,  
pilgrimage in constant love!  
Sing,  
dance,  
rejoice, exult, thank the Lord!  
Great is the King of honour.

Part II

**5. Aria**

Welcome, precious treasure!  
Love and faith prepare a place  
for Thee in my pure heart,  
come dwell in me!

**18 6. Choral: Tenor**

Der du bist dem Vater gleich,  
führ hinaus den Sieg im Fleisch,  
dass dein ewig Gotts Gewalt  
in uns das krank Fleisch enthält.

**19 7. Aria: Sopran**

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen  
wird Gottes Majestät verehrt.

Denn schallet nur der Geist darbei,  
so ist ihm solches ein Geschrei,  
das er im Himmel selber hört.

**20 8. Choral**

Lob sei Gott, dem Vater, g'ton,  
lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,  
lob sei Gott, dem Heil'gen Geist,  
immer und in Ewigkeit!

*Text: Martin Luther (2, 6, 8); Philipp Nicolai (4);  
? Picander (1, 3, 5, 7)*

**6. Chorale**

Thou who art like the Father,  
bring about victory over the flesh,  
that Thy God's eternal power  
may keep sick flesh away from us.

**7. Aria**

Even with subdued, weak voices  
God's majesty is revered.

For though our soul alone may sound,  
this to Him is a mighty shout  
that He in heaven itself doth hear.

**8. Chorale**

Praise be to God, the Father,  
praise be to God, His only son,  
praise be to God, the Holy Ghost,  
always and eternally!

## For the Fourth Sunday in Advent

---

CD 2

Epistle Philippians 4:4-7 (Fourth Sunday in Advent)

2 Peter 3:3-13 (Twenty-sixth Sunday after Trinity)

Isaiah 11:1-5 (Visitation)

Gospel John 1:19-28 (Fourth Sunday in Advent)

Matthew 25:31-46 (Twenty-sixth Sunday after Trinity)

Luke 1:39-56 (Visitation)

---

**BWV 70**

**Wachet! betet! betet! wachet! (1723)**

(For the Twenty-sixth Sunday after Trinity)

I Teil

**1 1. Coro**

Wachet! betet! betet! wachet!

Seid bereit

allezeit,

bis der Herr der Herrlichkeit

dieser Welt ein Ende machet.

**2 2. Recitativo: Bass**

Erschrecket, ihr verstockten Sünder!

Ein Tag bricht an,

vor dem sich niemand bergen kann:

---

**BWV 70**

**Watch! Pray! Pray! Watch!**

Part I

**1. Chorus**

Watch! Pray! Pray! Watch!

Be prepared

at all times,

till the Lord of Glory

brings this world to an end.

**2. Recitative**

Take fright, you hardened sinners!

A day will dawn

from which no one can hide:

Er eilt mit dir zum strengen Rechte,  
o! sündliches Geschlechte,  
zum ewgen Herzeleide.  
Doch euch, erwählte Gotteskinder,  
ist er ein Anfang wahrer Freude.  
Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,  
vor sein erhöhtes Angesicht;  
drum zaget nicht!

**3 3. Aria: Alt**

Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen  
aus dem Ägypten dieser Welt?  
Ach, lasst uns bald aus Sodom fliehen,  
eh uns das Feuer überfällt!  
Wacht, Seelen, auf von Sicherheit  
und glaubt, es ist die letzte Zeit!

**4 4. Recitativo: Tenor**

Auch bei dem himmlischen Verlangen  
hält unser Leib den Geist gefangen;  
es legt die Welt durch ihre Tücke  
den Frommen Netz und Stricke.  
Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;  
dies presst uns aus ein jammervolles Ach!

**5 5. Aria: Sopran**

Lasst der Spötter Zungen schmähen,  
es wird doch und muss geschehen,  
dass wir Jesum werden sehen  
auf den Wolken, in den Höhen.  
Welt und Himmel mag vergehen,  
Christi Wort muss fest bestehen.  
Lasst der Spötter Zungen schmähen;  
es wird doch und muss geschehen!

it hurries you to the harsh judgment,  
O race of sinners,  
to eternal suffering.  
But to you, God's chosen children,  
it brings the onset of true gladness.  
The Saviour summons you, when all else crumbles,  
before His exalted presence;  
therefore be not afraid!

**3. Aria**

When will the day come, when we leave  
the Egypt of this world?  
Ah, let us soon flee Sodom,  
before the fire overwhelms us!  
Awaken, souls, from your complacency,  
and believe: this is the final hour!

**4. Recitative**

Even though we long for Heaven,  
our body holds the spirit captive;  
the world through its cunning  
sets snares and meshes for the pious.  
The spirit is willing, but the flesh is weak;  
this draws from us a pitiful lament!

**5. Aria**

Let deriding tongues revile us,  
it shall and must come to pass  
that we shall see Jesus  
in the clouds up on high.  
Heaven and earth may perish,  
but Christ's Word must remain unshaken.  
Let deriding tongues revile us;  
it shall and must come to pass!



**6. Recitativo: Tenor**

Jedoch bei dem unartigen Geschlechte  
denkt Gott an seine Knechte,  
dass diese böse Art  
sie ferner nicht verletzt,  
indem er sie in seiner Hand bewahrt  
und in ein himmlisch Eden setzt.

**7. Choral**

Freu dich sehr, o meine Seele,  
und vergiss all Not und Qual,  
weil dich nun Christus, dein Herre,  
ruft aus diesem Jammertal!  
Seine Freud und Herrlichkeit  
sollt du sehn in Ewigkeit,  
mit den Engeln jubilieren,  
in Ewigkeit triumphieren.

II Teil

**8. Aria: Tenor**

Hebt euer Haupt empor  
und seid getrost, ihr Frommen,  
zu eurer Seelen Flor!  
Ihr sollt in Eden grünen,  
Gott ewiglich zu dienen.

**9. Recitativo con Choral: Bass**

Ach, soll nicht dieser große Tag,  
der Welt Verfall  
und der Posaunen Schall,  
der unerhörte letzte Schlag,  
des Richters ausgesprochne Worte,  
des Höllenrachens offene Pforte

**6. Recitative**

Yet amidst this wicked race  
God thinks of His servants,  
that this evil  
might not afflict them further,  
for He holds them in His hand  
and leads them to a heavenly Eden.

**7. Chorale**

Rejoice greatly, O my soul,  
and forget all need and torment,  
for Christ, your Lord, now  
summons you from this vale of tears!  
His joy and majesty  
you shall see eternally,  
rejoicing with the angels  
in eternal exultation.

Part II

**8. Aria**

Lift up your heads  
and be comforted, you righteous ones,  
so that your souls might flourish!  
You shall blossom in Eden  
and serve God eternally.

**9. Recitative with instrumental chorale**

Ah, shall not this great day,  
the end of the world,  
the sound of the trumpets,  
the monstrous final clap,  
the words uttered by the Judge,  
the gaping jaws of Hell,

in meinem Sinn  
viel Zweifel, Furcht und Schrecken,  
der ich ein Kind der Sünden bin,  
erwecken?  
Jedoch, es gehet meiner Seelen  
ein Freudenschein, ein Licht des Trostes auf.  
Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,  
so vor Erbarmen bricht,  
sein Gnadearm verlässt mich nicht.  
Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.

**10 10. Aria: Bass**

Seligster Erquickungstag,  
führe mich zu deinen Zimmern!  
Schalle, knalle, letzter Schlag,  
Welt und Himmel, geht zu Trümmern!  
Jesus führet mich zur Stille,  
an den Ort, da Lust die Fülle.

**11 11. Choral**

Nicht nach Welt, nach Himmel nicht  
meine Seele wünscht und sehnet,  
Jesum wünsch ich und sein Licht,  
der mich hat mit Gott versöhnet,  
der mich freiet vom Gericht,  
meinen Jesum lass ich nicht.

*Text: Salomo Franck (1, 3, 5, 8, 10);  
Christian Keymann (11); anon. (2, 4, 6, 7, 9)*

awaken in me,  
a child of sin,  
much doubt,  
fear and terror?  
Yet there passes through my soul  
a beam of joy, a ray of comfort.  
The Saviour cannot conceal His heart,  
which bursts with compassion,  
His gracious arm shall not forsake me.  
Come, then! I end my life with joy!

**10. Aria**

Most blessèd, reviving day,  
lead me into Thy mansions!  
Sound, crack, O final thunder!  
Heaven and earth, collapse in ruin!  
Jesus leads me to stillness,  
to that place of abundant joy.

**11. Chorale**

Not for the world, not for Heaven  
does my soul desire and long,  
I desire Jesus and His light,  
He has reconciled me with God,  
He sets me free from Judgment,  
I shall not leave my Jesus.

**12 1. Aria: Sopran**

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!

Bereitet die Wege  
und machet die Stege  
im Glauben und Leben  
dem Höchsten ganz eben,  
Messias kömmt an!

**13 2. Recitativo: Tenor**

Willst du dich Gottes Kind  
und Christi Bruder nennen,  
so müssen Herz und Mund  
den Heiland frei bekennen.  
Ja, Mensch, dein ganzes Leben  
muss von dem Glauben Zeugnis geben!  
Soll Christi Wort und Lehre  
auch durch dein Blut versiegelt sein,  
so gib dich willig drein!  
Denn dieses ist der Christen Kron und Ehre.  
Indes, mein Herz, bereite  
noch heute  
dem Herrn die Glaubensbahn  
und räume weg die Hügel und die Höhen,  
die ihm entgegen stehen!  
Wälz ab die schweren Sündensteine,  
nimm deinen Heiland an,  
dass er mit dir im Glauben sich vereine!

**14 3. Aria: Bass**

Wer bist du? Frage dein Gewissen,  
da wirst du sonder Heuchelei,

**1. Aria**

Prepare the ways, prepare the path!

Prepare the ways  
and level the paths  
of faith and life  
for the Highest;  
the Messiah draws nigh!

**2. Recitative**

If you will call yourself a child of God  
and Christ's own brother,  
you must freely acknowledge the Saviour  
in your heart and mouth.  
Yea, throughout your life  
you must give testimony of your faith!  
If Christ's own words and teaching  
are to be sealed through your blood too,  
then accept this gladly!  
For this is the Christian's crown and glory.  
Meanwhile, my heart, prepare  
even today  
the way of faith to the Lord,  
and remove the hills and the mountains  
which stand in the way!  
Roll back the heavy stones of sin,  
receive your Saviour,  
that He may be united with you in faith!

**3. Aria**

Who are you? Question your conscience,  
you shall have to, without hypocrisy,

ob du, o Mensch, falsch oder treu,  
dein rechtes Urteil hören müssen.  
Wer bist du? Frage das Gesetze,  
das wird dir sagen, wer du bist,  
ein Kind des Zorns in Satans Netze,  
ein falsch und heuchlerischer Christ.

**15 4. Recitativo: Alt**

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen,  
ich habe dich bisher nicht recht bekannt.  
Ob Mund und Lippen gleich  
dich Herrn und Vater nennen,  
hat sich mein Herz doch von dir abgewandt.  
Ich habe dich verleugnet mit dem Leben!  
Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben?  
Als, Jesu, mich dein Geist und Wasserbad  
gereinigt von meiner Missetat,  
hab ich dir zwar stets feste Treu versprochen;  
ach! aber ach! der Taufbund ist gebrochen.  
Die Untreu reuet mich!  
Ach Gott, erbarme dich,  
ach hilf, dass ich mit unverwandter Treue  
den Gnadenbund im Glauben stets erneue!

**16 5. Aria: Alt**

Christi Glieder, ach bedenket,  
was der Heiland euch geschenkt  
durch der Taufe reines Bad!  
Bei der Blut- und Wasserquelle  
werden eure Kleider helle,  
die befleckt von Missetat.  
Christus gab zum neuen Kleide  
roten Purpur, weiße Seide,  
diese sind der Christen Staat.

hear your impartial sentence,  
whether you are false or true.  
Who are you? Consult the Commandments,  
they will tell you who you are,  
a child of wrath in Satan's clutches,  
a false and hypocritical Christian.

**4. Recitative**

I shall, my God, confess to Thee openly,  
I have till now not known Thee properly.  
Although my mouth and lips  
have called Thee Lord and Father,  
my heart has turned away from Thee.  
I have denied Thee by my life!  
How canst Thou speak well of me?  
O Jesus, when Thy spirit and the water  
cleansed me from my misdeeds,  
I did in truth swear constant faith to Thee;  
alas! but alas! baptism's bond has been broken.  
I rue my faithlessness.  
O God, be merciful!  
Help me, that with steadfast fidelity  
I may ever renew through faith the covenant of Grace!

**5. Aria**

Members of Christ, ah consider  
what the Saviour has given you  
through baptism's unsullied water!  
Through the springs of blood and water  
your clothes have been cleansed,  
that had been stained by sin.  
Christ gave you new clothes,  
dressed you in crimson and white silk,  
such is a Christian's finery.

## **17 6. Choral**

Ertöt uns durch dein Güte,  
erweck uns durch dein Gnad;  
den alten Menschen kränke,  
dass der neu' leben mag  
wohl hie auf dieser Erden,  
den Sinn und all Begehden  
und G'danken hab'n zu dir.

*Text: Salomo Franck (1-5); Elisabeth Creutziger (6)*

---

### **BWV 147**

#### **Herz und Mund und Tat und Leben (1723)**

(For the Visitation of the Blessed Virgin Mary)

I Teil

## **18 1. Coro**

Herz und Mund und Tat und Leben  
muss von Christo Zeugnis geben  
ohne Furcht und Heuchelei,  
dass er Gott und Heiland sei.

## **19 2. Recitativo: Tenor**

Gebenedeiter Mund!  
Maria macht ihr Innerstes der Seelen  
durch Dank und Rühmen kund;  
sie fänget bei sich an,  
des Heilands Wunder zu erzählen,  
was er an ihr als seiner Magd getan.  
O menschliches Geschlecht,  
des Satans und der Sünden Knecht,  
du bist befreit

## **6. Chorale**

Mortify us through Thy goodness,  
awaken us through Thy grace;  
chasten in us the old man,  
that the new may live  
here upon this earth,  
turning his mind and desires  
and his thoughts to Thee.

---

### **BWV 147**

#### **Heart and mouth and deed and life**

Part I

## **1. Chorus**

Heart and mouth and deed and life  
must give witness of Christ  
without fear and hypocrisy,  
that He is both God and Saviour.

## **2. Recitative**

O blessed voice!  
Mary makes known her innermost feelings  
through thanks and praise;  
she begins with her own story,  
telling the miracles of the Saviour,  
that He has wrought on her, His maid.  
O mortal race of men.  
the slave of Satan and sin,  
you are freed



durch Christi tröstendes Erscheinen  
von dieser Last und Dienstbarkeit!  
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte  
verschweigt, verleugnet solche Güte;  
doch wisse, dass dich nach der Schrift  
ein allzuscharfes Urteil trifft!

**20 3. Aria: Alt**

Schäme dich, o Seele, nicht,  
deinen Heiland zu bekennen,  
soll er dich die seine nennen  
vor des Vaters Angesicht!  
Doch wer ihn auf dieser Erden  
zu verleugnen sich nicht scheut,  
soll von ihm verleugnet werden,  
wenn er kommt zur Herrlichkeit.

**21 4. Recitativo: Bass**

Verstockung kann Gewaltige verblenden,  
bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;  
doch dieser Arm erhebt,  
obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,  
hingegen die Elenden,  
so er erlöst.  
O hochbeglückte Christen,  
auf, machet euch bereit,  
itzt ist die angenehme Zeit,  
itzt ist der Tag des Heils: Der Heiland heißt  
euch Leib und Geist  
mit Glaubensgaben rüsten,  
auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,  
um ihn im Glauben zu empfangen!

through Christ's soothing coming  
from this burden and bondage!  
Yet your voice and your stubborn spirit  
conceals, denies such goodness;  
but know, that according to the Word,  
a dire judgment shall strike you!

**3. Aria**

Be not ashamed, O soul,  
to acknowledge your Saviour,  
should He call you His own  
before His father's countenance!  
For he who is not afraid  
to deny Him on earth,  
shall be denied by Him  
when He comes in glory.

**4. Recitative**

Stubbornness can blind the mighty,  
till God's arm hurls them from their seat;  
but this arm exalts,  
though this planet quakes before it,  
the suffering people  
whom He shall save.  
O highly favoured Christians,  
arise, prepare yourselves,  
now is the pleasant time,  
now is the day of grace: the Saviour bids  
you furnish body and soul  
with the gifts of belief.  
Arise, call to Him with ardent fervour,  
that you may receive Him in faith!

**22 5. Aria: Sopran**

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,  
mein Heiland, erwähle  
die gläubende Seele  
und siehe mit Augen der Gnade mich an!

**23 6. Choral**

Wohl mir, dass ich Jesum habe,  
o wie feste halt ich ihn,  
dass er mir mein Herze labe,  
wenn ich krank und traurig bin.  
Jesum hab ich, der mich liebet  
und sich mir zu eigen gibet;  
ach drum lass ich Jesum nicht,  
wenn mir gleich mein Herze bricht.

II Teil

**24 7. Aria: Tenor**

Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne  
in Wohl und Weh, in Freud und Leid,  
dass ich dich meinen Heiland nenne  
im Glauben und Gelassenheit,  
dass stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

**25 8. Recitativo: Alt**

Der höchsten Allmacht Wunderhand  
wirkt im Verborgenen der Erden.  
Johannes muss mit Geist erfüllet werden,  
ihn zieht der Liebe Band  
bereits in seiner Mutter Leibe,  
dass er den Heiland kennt,  
ob er ihn gleich noch nicht  
mit seinem Munde nennt,

**5. Aria**

Prepare now, O Jesus, the way;  
my Saviour, choose  
my believing soul  
and gaze on me with eyes of grace!

**6. Chorale**

I am blessed to have Jesus,  
oh, how firmly I hold Him,  
that He might refresh my heart,  
when I am ill and sad.  
I have Jesus, who loves me  
and entrusts Himself to me;  
ah, that is why I shall not leave Jesus,  
even though my heart should break.

Part II

**7. Aria**

Help me, Jesus, to acknowledge Thee  
in weal and woe, in joy and pain,  
that I may call Thee my Saviour  
in belief and tranquillity,  
that my heart may ever burn with Thy love.

**8. Recitative**

The wondrous hand of God's omnipotence  
works in earth's hidden recesses.  
John must be filled with the Spirit,  
the bond of love already draws him  
in his mother's body  
so that he knows the Saviour;  
even though he does not at once  
address Him with his voice,

er wird bewegt, er hüpf't und springet,  
indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,  
indem Mariä Mund der Lippen Opfer bringet.  
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches  
Schwachheit merkt  
wenn euer Herz in Liebe brennet  
und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,  
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,  
er will in euch des Geistes Kraft erregen,  
ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

**26 9. Aria: Bass**

Ich will von Jesu Wundern singen  
und ihm der Lippen Opfer bringen.  
Er wird nach seiner Liebe Bund  
das schwache Fleisch, den ird'schen Mund  
durch heil'ges Feuer kräftig zwingen.

**27 10. Choral**

Jesus bleibet meine Freude,  
meines Herzens Trost und Saft,  
Jesus wehret allem Leide,  
er ist meines Lebens Kraft,  
meiner Augen Lust und Sonne,  
meiner Seele Schatz und Wonne;  
darum lass ich Jesum nicht  
aus dem Herzen und Gesicht.

*Text: Salomo Franck (1, 3, 5, 7);  
Martin Jahn (6, 10); anon. (2, 4, 6, 8, 9)*

he stirs, he leaps and jumps,  
while Elizabeth proclaims the miracle,  
while Mary opens her lips in praise.  
If you, O believers, see the flesh's weakness,  
if your heart burns with love  
and yet your mouth does not  
acknowledge the Saviour,  
it is God who gives you great strength,  
He desires to rouse in you the spirit's power,  
and would even lay on your tongue  
both thanks and praise.

**9. Aria**

I shall sing of Jesus' miracles  
and bring Him the offering of my lips.  
He shall, by the bond of His own love,  
conquer the weak flesh, the mortal lips,  
through the might of holy fire.

**10. Chorale**

Jesus remains my joy,  
the comfort and sap of my heart.  
Jesus wards off all suffering;  
He is the strength of my life,  
the joy and sun of my eyes,  
the treasure and bliss of my soul;  
therefore shall I not let Jesus,  
out of my heart or sight.

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

Hildburg Williams *violin*

'The Bach Cantata Pilgrimage was a unique spiritual and musical journey of extraordinary dimensions, and all of us who were privileged to take part remember the experience with immense affection and profound gratitude. In a particular sense it was a pilgrimage of a very special kind within my own personal journey of discovery and learning over many years in the broad field of classical music. During my early education in Germany I got to know the more familiar of Bach's cantatas, but performed of course in those days on modern instruments. When I came to England in 1968 professional period-instrument ensembles had not yet been formed and it was only at the end of the 70's that we followed, in the Monteverdi Orchestra, the general trend for 'authenticity' in the performance of Baroque music. The transition was gradual. For a short time we experimented with Baroque bows using our modern instruments but then realised that this half-way approach was unsatisfactory. A complete change of instruments and playing techniques was called for. Manuscripts were studied in detail in order to learn more about the composer's original intentions. It was a most rewarding and exciting voyage, and formed a sound basis for all the projects that followed. Of these, the Bach Pilgrimage was definitely the most ambitious and amazing undertaking – a spiritual beacon. Each week we lived with the profound feelings, from euphoric joy to crushed remorse, determined by the specific biblical text for that Sunday, and enhanced by the sequence of different venues. Bach fuses text and music into his own uniquely powerful language, which induces a deep emotional resonance in performers and listeners

alike. The sense of being united by this all-embracing experience elevated each concert to the highest level of spiritual awareness.

I have always felt privileged to perform alongside the excellent soloists and members of the Monteverdi choir. I am constantly moved by the sheer quality and beauty of their sound and their unfailing commitment to perform each time to the highest standard. It is fascinating to observe John Eliot working with singers. The text, its correct and clear pronunciation and its deeper meaning, takes priority. In the orchestra we are encouraged to follow the inflections in the text, and thereby to 'speak' the language with our instruments. And for this to happen satisfactorily it is a great help to have the use of period instruments. For the strings it is above all the bow which facilitates the articulation in Baroque music and lends clarity to the sound.

To return to Bach after exploring the music of the classical and romantic periods, and to dedicate an entire year to performing all his sacred cantatas, brought fresh discoveries, understanding, deeper insight. Thus the Bach Cantata Pilgrimage had become the culmination of our voyage through the different ages: a pilgrimage within a pilgrimage.'

Johann Sebastian Bach 1685-1750  
Cantatas Vol 13: Köln/Lüneburg

CD 1 65:19 For the First Sunday in Advent

---

Nun komm, der Heiden Heiland I BWV 61  
Nun komm, der Heiden Heiland II BWV 62  
Schwingt freudig euch empor BWV 36

Joanne Lunn *soprano*, William Towers *alto*  
Jan Kobow *tenor*, Dietrich Henschel *bass*

CD 2 69:03 For the Fourth Sunday in Advent

---

Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70  
Bereitet die Wege, bereitet die Bahn! BWV 132  
Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147

Brigitte Geller *soprano*, Michael Chance *alto*  
Jan Kobow *tenor*, Dietrich Henschel *bass*

---

The Monteverdi Choir  
The English Baroque Soloists  
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage  
St. Maria im Kapitol, Köln, 3 December 2000  
Michaeliskirche, Lüneburg, 10 December 2000



Soli Deo Gloria

---

Volume 13 SDG 162  
© 2009 Monteverdi Productions Ltd  
© 2009 Monteverdi Productions Ltd  
www.solideogloria.co.uk  
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel  
Manufactured in Italy LC13772

