

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 67:23 For the First Sunday after Easter
(Quasimodogeniti)

1-7 14:42 Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150
(Occasion unspecified)

8-14 12:56 Halt im Gedächtnis Jesum Christ BWV 67

15-21 26:49 Am Abend aber desselbigen Sabbats BWV 42

22-25 12:40 Der Friede sei mit dir BWV 158
(For Easter Tuesday)

Gillian Keith *soprano*, Daniel Taylor *alto*
Charles Daniels *tenor*, Stephen Varcoe *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Johann-Sebastian-Bach-Kirche, Arnstadt, 29 & 30 April 2000

The Monteverdi Choir

Sopranos

Suzanne Flowers
Angharad Gruffydd
Jones
Gillian Keith
Donna Deam
Nicola Jenkin
Belinda Yates

Altos

David Clegg
Richard Wyn Roberts
William Towers

Tenors

Rory O'Connor
Paul Tindall
Nicolas Robertson

Basses

Noel Mann
Richard Savage
Christopher Dixon

The English
Baroque Soloists

First Violins

Alison Bury
Kati Debretzeni
Rebecca Livermore
Debbie Diamond
Andrew Roberts

Second Violins

Catherine Martin
Roy Mowatt
Catherine Ford
Deirdre Ward

Violas

Katherine McGillivray
Annette Isserlis
Colin Kitching
Jane Rogers

Cellos

Melanie Beck
Lynden Cranham

Double Bass

Valerie Botwright

Flute

Rachel Beckett

Oboes

Michael Niesemann
Mark Baigent

Bassoon

Philip Turbett

Trumpet

Gabriele Cassone

Harpsichord

Silas John Standage

Organ

Ian Watson

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

Sopranos

Lucinda Houghton
Nicola Jenkin
Angela Kazimierczuk
Charlotte Mobbs
Joanne Lunn
Katharine Fuge

Altos

Elinor Carter
Richard Wyn Roberts
William Towers
David Clegg

Tenors

John Bowley
Robert Murray
Vernon Kirk
Norbert Meyn

Basses

Jonathan Brown
Christopher Dixon
Simon Oberst
Julian Clarkson

The English

Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni
Debbie Diamond
Rebecca Livermore
Peter Lissauer
Andrea Morris
Ellen O'Dell

Second Violins

Catherine Martin
Desmond Heath
Ulli Engel
Jane Gillie

Violas

Jane Rogers
Katherine McGillivray
Mari Giske

Cellos

David Watkin *cello piccolo*
Christopher Poffley

Double Bass

Judith Evans

Oboes

Marcel Ponseele
James Eastaway
Mark Baigent

Bassoon

Alistair Mitchell

Horns

Mark Bennett
Robin Cane

Harpsichord

Ian Watson

Organ

Jan Waterfield

CD 2 44:08

For the Second Sunday after Easter
(*Misericordias Domini*)

1-6 16:30
7-12 15:50
13-17 11:37

Du Hirte Israel, höre BWV 104
Ich bin ein guter Hirt BWV 85
Der Herr ist mein getreuer Hirt BWV 112

Katharine Fuge *soprano*, William Towers *alto*
Norbert Meyn *tenor*, Stephen Varcoe *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Basilique St Willibrord, Echternach, 7 May 2000

The Bach Cantata Pilgrimage

Patron

His Royal Highness,
The Prince of Wales

Principal Donors

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

Donors

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

Corporate Sponsors

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

Charitable Foundations and Public Funds

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

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

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

The Recordings

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

Recorded live at the Johann-Sebastian-Bach-Kirche, Arnstadt, on 29 & 30 April 2000, and the Basilique St Willibrord, Echternach, on 7 May 2000, as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineers: Erdo Groot (CD1), Matthijs Ruijter (Polyhymnia) (CD2)
Recording engineers: Thijs Hoekstra (Polyhymnia), Rob Aarden (Eurosound) (CD1), Kees de Visser (Polyhymnia), Mario Nozza (Eurosound) (CD2)
Tape editors: Ientje Mooij, Jean-Marie Geijsen, Matthijs Ruijter
Edition by Reinhold Kubik
published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer:
Isabella de Sabata

Cover: Baluchistan, Pakistan, 1994
© Steve McCurry/Magnum Photos
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest (p.6); Constantin Beyer (p.8); Ivan Herman (p.12)
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2007 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2007 Monteverdi Productions Ltd
Level 2, Hertsmere House
2 Hertsmere Road
London E14 4AB

www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 23: Arnstadt/Echternach

CD 1 67:23 For the First Sunday after Easter
(Quasimodogeniti)

14:42 Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150

(Occasion unspecified)

- 1 (1:39) 1. *Sinfonia*
- 2 (3:23) 2. *Coro* Nach dir, Herr, verlanget mich
- 3 (1:25) 3. *Aria: Sopran* Doch bin und bleibe ich vergnügt
- 4 (1:52) 4. *Coro* Leite mich in deiner Wahrheit
- 5 (1:24) 5. *Aria (Terzetto): Alt, Tenor, Bass* Zedern müssen von den Winden
- 6 (2:03) 6. *Coro* Meine Augen sehen stets zu dem Herrn
- 7 (2:56) 7. *Coro* Meine Tage in den Leiden

12:56 Halt im Gedächtnis Jesum Christ BWV 67

- 8 (2:44) 1. *Coro* Halt im Gedächtnis Jesum Christ
- 9 (2:12) 2. *Aria: Tenor* Mein Jesus ist erstanden
- 10 (0:30) 3. *Recitativo: Alt* Mein Jesu, heißest du des Todes Gift
- 11 (0:35) 4. *Choral* Erschienen ist der herrlich Tag
- 12 (0:47) 5. *Recitativo: Alt* Doch scheint fast
- 13 (5:11) 6. *Aria: Bass e Coro* Friede sei mit euch!
- 14 (0:56) 7. *Choral* Du Friedefürst, Herr Jesu Christ

26:49 Am Abend aber desselbigen Sabbats BWV 42

- 15 (5:46) 1. *Sinfonia*
- 16 (0:35) 2. *Recitativo: Tenor* Am Abend aber desselbigen Sabbats
- 17 (12:32) 3. *Aria: Alt* Wo zwei und drei versammelt sind
- 18 (2:20) 4. *Choral (Duetto): Sopran, Tenor* Verzage nicht, o Häuflein klein
- 19 (0:38) 5. *Recitativo: Bass* Man kann hiervon ein schön Exempel sehen
- 20 (3:00) 6. *Aria: Bass* Jesus ist ein Schild der Seinen
- 21 (1:58) 7. *Choral* Verleih uns Frieden gnädiglich

12:40 Der Friede sei mit dir BWV 158

(For Easter Tuesday)

- 22 (1:41) 1. *Recitativo: Bass* Der Friede sei mit dir
- 23 (8:16) 2. *Aria: Bass con Choral* Welt, ade, ich bin dein müde
- 24 (1:18) 3. *Recitativo ed Arioso: Bass* Nun, Herr, regiere meinen Sinn
- 25 (1:24) 4. *Choral* Hier ist das rechte Osterlamm

CD 2 44:08 For the Second Sunday after Easter
(Misericordias Domini)

16:30 Du Hirte Israel, höre BWV 104

- 1 (4:08) 1. *Coro* Du Hirte Israel, höre
- 2 (0:39) 2. *Recitativo: Tenor* Der höchste Hirte sorgt vor mich
- 3 (3:03) 3. *Aria: Tenor* Verbirgt mein Hirte sich zu lange
- 4 (0:46) 4. *Recitativo: Bass* Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise
- 5 (6:53) 5. *Aria: Bass* Beglückte Herde, Jesu Schafe
- 6 (1:01) 6. *Choral* Der Herr ist mein getreuer Hirt

15:50 Ich bin ein guter Hirt BWV 85

- 7 (3:12) 1. *Aria: Bass* Ich bin ein guter Hirt
- 8 (3:08) 2. *Aria: Alt* Jesus ist ein guter Hirt
- 9 (4:51) 3. *Choral: Sopran* Der Herr ist mein getreuer Hirt
- 10 (0:58) 4. *Recitativo: Tenor* Wenn die Mietlinge schlafen
- 11 (2:41) 5. *Aria: Tenor* Seht, was die Liebe tut
- 12 (0:58) 6. *Choral* Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt

11:37 Der Herr ist mein getreuer Hirt BWV 112

- 13 (2:27) 1. *Versus I: Coro* Der Herr ist mein getreuer Hirt
- 14 (3:19) 2. *Versus II: Alt* Zum reinen Wasser er mich weist
- 15 (1:34) 3. *Versus III: Bass* Und ob ich wandelt im finstern Tal
- 16 (3:14) 4. *Versus IV: Sopran, Tenor* Du bereitest für mir einen Tisch
- 17 (1:02) 5. *Versus V: Choral* Gutes und die Barmherzigkeit



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
after Easter (Quasimodogeniti)



Johann-Sebastian-Bach-Kirche, Arnstadt

After the uplifting experience of celebrating the Easter Festival in Eisenach, Bach's birthplace, we moved on some thirty miles southeast through the Thuringian forest to Arnstadt. Said to be the oldest town in Thuringia, this was once the 'nerve-centre of the Bach family', the 'major hub' of their musical activities since the 1640s (Christoph Wolff). It was also the seat of a small principality ruled at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries by Count Anton Günther of Schwarzburg, who, ever since the death in 1693 of Johann Christoph, Bach's uncle and court and town musician, had been on the look-out for another available family member; 'for he should and must have a Bach again'. It took him eight years to find his man.

One day in June 1703, a private coach drew up outside the ducal castle in Weimar to escort the eighteen-year-old Johann Sebastian Bach, then a minor court servant (officially registered as 'the lackey Bach') to Arnstadt. His task was to inspect and evaluate the new organ in the rebuilt Saint Boniface's or New Church, where we were due to perform on Low Sunday. Had the 800 florins paid by the Council to the organ builder J F Wender been good value for money? For the next couple of days Bach needed to draw on his impressive, precocious technical know-how: measuring wind-pressure, the thickness and quality of the pipes (had Wender cheated by substituting lead for tin in those that were out of sight, for example?), the voicing of the reeds, including the three big 16' stops, the touch and rebound of the depressed keys and so on. No-one put organs to the test 'so severely and yet so honestly as he', asserted CPE Bach much later, after his father's death. 'The first thing he would do in trying an organ was this: he would say, in jest, "Above all I must know whether the organ has good lungs", and, to find out, he would draw out every speaking stop, and play in the fullest and richest possible texture. At this the organ builders would often grow quite pale with fright.'

They need not have worried: the young examiner seemed satisfied, Wender got his certificate and the Burgomaster promptly asked Bach whether he would mind staying on till Sunday to inaugurate the new organ 'in public assembly', a thinly-disguised audition for the post of organist. Bach duly played his inaugural recital on St John the Baptist's Day, very likely featuring the ebullient and showy D minor Toccata and Fugue (BWV 565) as its centrepiece – and

received his full fee and expenses out of the city's tax on beer. A few weeks later and he was confirmed as organist of the *Neue Kirche* with a salary twice that which his father had received as town piper of Eisenach. Count Schwarzburg had got his Bach – for the time being...

We arrived to find the *Neue Kirche* (now the *Johann-Sebastian-Bach-Kirche*) aglow with fresh white paint and gold trimmings. With its three tiers of galleries it seemed even more theatre-like than St George's in Eisenach. Tucked under the vaulted roof was Wender's newly-restored 23-stop organ. Opposite it and centrally above the altar was the pulpit. You could pick out the initials 'SDG', so closely associated with Bach's spirit.

It seemed fitting to open with BWV 150 **Nach dir, Herr, verlanget mich**, now generally accepted to be Bach's very first church cantata and composed here very possibly for this church at some stage during his time as organist, but for no known occasion. It is an astonishing piece. Forget the occasional technical lapse; you have to admire how Bach skilfully alternates the anonymous text with verses from Psalm 25, his already theologically astute emphasis on the need to hold on to faith amid the doubts that assail us, a theme this cantata shares, interestingly, with the cantatas composed specifically for this Sunday. Viewed one way, it is a portfolio of what he had assimilated and achieved thus far, and the perfect riposte to the members of the Arnstadt Consistory who had complained of his failure to provide 'figural' music hitherto (though his contract as organist stipulated no such obligation). To them he seemed to be saying, 'Here, then, I'm offering you an opening

sonata da chiesa – variations on a descending chromatic bass – followed by a chorus of the kind I learnt from Buxtehude in Lübeck (sorry, by the way, that I stayed away four months and not the four weeks you sanctioned). Next, a fetching little aria for soprano with violin obbligato (the very piece, by the way, I was rehearsing in the choir loft with the only competent singer I could find here – the so-called 'unauthorised maiden' – actually my cousin and fiancée, Maria Barbara). You'll also find a multi-sectioned chorus (No.4), beginning in the bass and climbing through all four voices and from them to the two violins, in which, perhaps, you might detect a play on words – 'Leite' ('lead') sounding similar to 'Leiter' ('ladder'): in effect I've portrayed man's aspirations to attain God's truth by means of twenty-six separate rungs of a tonal ladder. To this I've added a trio with a *moto perpetuo* cello line and a *fagotto* part which will stretch the technique of Herr Geyersbach, that "Zippel Fagottist" (plausibly translated as 'a prick of a bassoonist') who attacked me unawares with his cronies in the Market Square and then sneaked off to complain to you. There's a permutation fugue and a finale in which I've solved the problem of how to turn an instrumental *chaconne* into a choral peroration over a ground bass: a diatonic stepwise ascent of a fifth which inverts the shape of the chromatic tetrachord I used in my opening sinfonia. You can see that it is an allegory in music of human spite and of my own struggles here, with God's help, to "daily win the battle".

But this cantata is more than just a clever piece of self-advertisement (Brahms, for one, was sufficiently impressed with this *chaconne* to use it as the basis of the passacaglia in the finale of his fourth symphony).

There is a distinctive voice to the music, a more than embryonic feeling for biblical mood-evocation and a delight in textural permutations. It shows both a willingness to experiment and a grasp of what was achievable with an unruly choir of disaffected mature students (the Cantor of the Upper Church having creamed off the best singers for his own choir). The patina of the music holds your attention long after the cantata has ended.

Twenty years down the road, with BWV 67 **Halt im Gedächtnis Jesum Christ** we enter a different world. From the superb opening chorale fantasia with *corno da tirarsi*, flute and two oboes d'amore, the music vibrates with a pulsating rhythmic energy and a wealth of invention. Evidently much thought went into the planning of this impressive cantata, the first in a sequence of five leading up to Whit Sunday – almost a mini-cycle within Bach's first annual Leipzig *Jahrgang* of 1723/4, no doubt assembled in haste following the huge creative outpouring of the *St John Passion*. His purpose is to depict the perplexed and vacillating feelings of Christ's disciples, their hopes dashed after the Crucifixion, and to maintain the tension between Thomas' legitimate doubts and the paramount need to keep faith (the *corno* blasts this out as a sustained single note in the opening chorus, an injunction to 'hold' ('halt') Jesus in remembrance). The way even a poised and chirpy gavotte for tenor, oboe d'amore and strings (No.2) splinters already in its second bar – 'But what affrights me still?' – is indicative of Bach's purpose in juxtaposing these contrary *Affekts*, one sceptical, the other affirming the Resurrection. He captures the jittery mind-frame of the beleaguered Christian in a triptych of recitative-chorale-recitative

(Nos 3, 4 and 5), the alto soloist exhorting the choir to keep their spirits up by singing the iconic Easter hymn 'Erschienen ist der herrlich Tag'. Now, as the culmination of the cantata, comes a dramatic *scena* in which the strings work up a storm to illustrate the raging of the soul's enemies. Using a trick like a cinematic dissolve, Bach melts this into a slower, gently dotted triple-rhythm sequence for the three woodwind instruments. Jesus suddenly appears to his disciples gathered together in a locked room 'for fear of the Jews'. Two opposed moods and textures alternate. The upper three-voiced choir of stricken disciples is sucked in by the *furioso* strings to convey the sense of alienation of the Christian community in the here and now. Three times their anguish is quelled by Jesus' beatific utterance 'Peace be unto you' ('Friede sei mit euch'). At its fourth and final appearance, the strings symbolically abandon their storm-rousing function and ease into the woodwind's gently lulling rhythms. In this way the *scena* ends peacefully. A concluding chorale, Jakob Ebert's 'Du Friedefürst, Herr Jesu Christ', acknowledges the Prince of Peace as 'a strong helper in need, in life and in death'.

The following year, 1725, Bach came up with a very different solution. For the opening of BWV 42 **Am Abend aber desselbigen Sabbats** he assigns the first verse of the Gospel text not to his exhausted choir but to a tenor, as Evangelist. This is preceded by an extended Sinfonia cast as a kind of *concerto a due cori* with strings versus woodwinds (two oboes and bassoon). Tempting as it is to see an illustrative, theological purpose behind Bach's choice of an instrumental overture – Eric Chafe, for example, considers that it 'invites interpretation' as the

appearance of the risen Christ in the midst of His apprehensive disciples – it is in fact lifted from a lost birthday serenata for Prince Leopold of Anhalt-Cöthen (BWV 66a). As another of those instances where Bach is parodying pre-existent secular material, you wonder whether he allowed for its dual purpose at the moment of its inception or, as a result of his unique penetrative insight into the manifold yet apt re-use of material, fished it out of the bottom drawer as the thought flashed across his brain when he sat down to compose this cantata. However, abstract instrumental music is one thing: any subjective interpretation can neither be proven nor repudiated. Texted music is another matter altogether. I could not detect any signs of ‘Jesus “in the midst” of an agitated world’ (Chafe again) in the alto aria (No.3), and would not have expected to do so in music whose original text (also from the Cöthen serenata) opens: ‘Fortunate land of sweet calm and quiet, / in your breast flows but a sea of joys’. Yet as with some of Rameau’s pastoral music, I found it almost unbearably pained and sad at our first performance and far more serene and consoling at the second. Perhaps there is less of a contradiction between these two subjective impressions than may at first appear. Could it be that Bach’s own accumulated experiences of grief and disappointment lie at the heart of the calm acceptance of the power of prayer and forgiveness ‘where two or three are gathered together’ and (as in the B section) ‘that which occurs out of love or need does not contravene the Highest’s order’?

Bach inserts a ‘chorale’ in the centre of this cantata, to intensify the vulnerability of his ‘little flock’ in a hostile world, but disguises it almost completely

in the instrumental (and occasionally vocal) lines. C H Terry once suggested that the curiously bucolic bassoon obbligato was intended to accompany a chorale melody ‘never actually sounded’, which might lead one to suppose that it is a device to convey the ‘hiddenness’ of the church in the world. This seems to be confirmed in the bass recitative (No.5), which describes Jesus’ sudden appearance to His disciples ‘to prove that He would protect His church’. Bach switches to ‘*animoso*’ for the last couple of bars, in which his entire continuo group (cello, violone, bassoon, harpsichord and organ) seem intent on booting the raging enemy into the bottomless pit – and continue to do so for much of the final A major aria (No.6). The bass soloist meanwhile celebrates the power of light to overcome darkness: Jesus, by shielding His persecuted followers, guarantees that ‘for them the sun must shine’. Whittaker refers to the violins ‘gleaming in thirds’ by way of illustrating the golden superscription, which made me glance up at the gold-emblazoned ‘SDG’ on the pulpit. Bach’s scoring here is for twin violin parts, specifically apportioned between the four first violins, two per part. Outwardly this seemed so implausible that we tried it as a straightforward trio sonata (two per part being much harder to blend than one or three). It sounded well but nothing more; so we experimented with three per part, antiphonally arranged. Finally we reverted to the two per part apportionment exactly as Bach instructs, and of course it proves that he knew exactly what he wanted. The final chorale is Luther’s version of *Da pacem, Domine* cleverly stitched on to Johann Walther’s prayer for good governance and peace.

The final piece in our programme is sometimes considered an oddity, a composite work, even a fragment. Presented in its present form some time during the late 1720s for Easter Tuesday, BWV 158 **Der Friede sei mit dir** is a fine addition to Bach's two celebrated cantatas for solo bass (BWV 56 and 82). It condenses and at the same time refines the mood of the bass aria in BWV 67, Jesus' words 'Peace be unto you' this time addressed not to the disciples but to the 'troubled conscience'. The ravishing, world-weary aria with high violin obbligato and a super-imposed chorale (No.2) seems an entirely appropriate accompaniment to the distribution of the Eucharist, the function of Part II of all Bach's double-decker cantatas. It ends with the fifth verse of Luther's great Easter hymn 'Christ lag in Todesbanden'.

Five concerts in eight days over the Easter festival in two towns so closely associated with Bach's life and family, a total of ten cantatas, several of them rooted in the Thuringian landscape, had drawn us close to the rhythms of Bach's work schedule and to the operation of his creative imagination. Not for him the pencil-sucking inspiration of country walks, the daydreaming next to a babbling stream of the Romantics in search of self-expression: instead, a more mundane, disciplined rhythm of composing to order on a Monday or Tuesday to underpin the following Sunday's sermon. One is dumbfounded by the peerless craftsmanship of this weekly and seasonal output; but still more by the limitless invention, the subtlety and complexity of these unsurpassed flights of creative fantasy.

Cantatas for the Second Sunday after Easter (Misericordias Domini)



Basilique St Willibrord, Echternach

What must once have been a splendid eleventh-century Benedictine Abbey, bombed late in the Second World War, is now a garish reconstructed modern church. The marble floor and pebbledash walls make for a harsh acoustical response but with a long reverberation, fortunately reduced to manageable – even agreeable – proportions when filled for our concert with a thousand listeners. This was the opening concert of the *Festival International Echternach* in the Grand Duchy of Luxembourg, an attractively sleepy French-style provincial town in a valley bottom, where the people speak 'luxembourgish', a strange Franconian dialect peppered with the odd French word. One of the priests, apparently disapproving of our musical

presence in his church, provided strong counter-attractions – loud door-slamming and ‘happy-clappy’ children’s services.

Hard on the heels of Bach’s magnificent cantatas for Low Sunday came three pastoral cantatas all inspired by the twenty-third Psalm. I feared a certain monotony of mood and *Affekt*. How wrong this proved! One should have guessed that Bach was capable of more than a single pastoral idiom, and as so often there is an enthralling quality to his inventive and sensitive responses to the same seminal Gospel ideas present in these three cantatas. It is worth remembering that in a predominantly agrarian society like eighteenth-century Saxony there was a much closer linking of the seasons to the preoccupations of Christianity than there is today, as well as an unself-conscious transfer of rural imagery to contemplative religious texts. So there would have been nothing quaint or folksy even to Bach’s townish audience in hearing pastoral music as a metaphor for their own Lutheran community watched over by Jesus as the good shepherd, a world away from the contemporaneous French vogue for *bergeries* and urban aristocrats, like second-home owners today, indulging in an idealised, wholly unrealistic image of rural life – one thinks of Marie Antoinette and her perfumed sheep.

BWV 104 Du Hirte Israel, höre, from Bach’s first Leipzig cycle, displays the clearest of aspiring, upward tonal designs (known as *anabasis*) moving from G major (the opening chorus), through B minor (tenor recitative and aria) and D major (bass recitative and aria) to A major (a chorale paraphrase of Psalm 23) as the faithful are led towards the ‘meadow of

heaven’ by Christ the shepherd. It opens with the first verse of Psalm 80 set as a gentle choral dance. The overall mood is benign, suffused with a tender lyricism, and if it doesn’t ‘ache’ quite in the way that Rameau’s pastoral dances pull on your heartstrings, it evokes the image of pastoral care and comfort to a tee. This is no banal or literal idyll of a shepherd with his flock trotting obediently behind him. The emphasis is placed firmly on the allegorical purpose: an appeal to Jesus by the community of believers to ‘shine forth’ and ‘give ear’. Quite early on, after the voices have peeled off in pairs, Bach provides a clever musical parallel between the unruly sheep and wayward believers, both hesitant and prone to scatter. Seeing how closely the baroque oboe is associated with shepherds’ music and how Bach (like Telemann in this regard) relishes the special sonority of three of them in tandem, it is strange to discover that they were added to the string parts only as an afterthought. In fact this opening chorus may have been ‘parodied’ from a lost university graduation cantata, ‘Siehe, der Hüter Israel’ (BWV Anh.I, 15). It is quite a challenge to pace and balance this subtle chorus. Giving a gentle, unhurried *gigue*-like lilt to the 9/8 triplet quavers is perhaps the key, and then digging out the fugal entries so that an overlapping voice in a higher register does not mask each new entry.

The first of two arias is for tenor with a pair of oboes d’amore, evoking the image of a lost soul in search of the ‘hidden’ shepherd. There is a strange chromatic passage midway suggesting the fear and disorientation of the solitary pilgrim lost in the wilderness. Finer still is the bass aria ‘Beglückte Herde’ (No.5), describing how the shepherd gathers

his flock and thereby guides the believer towards a glimpse of heaven. A sequence of four initial phrases in 12/8 metre, the first three just a bar long, the fourth three bars long with rich writing for the inner voices, creates its own potent alchemy. So when in the 'B' section Bach describes 'death's gentle slumber' as the 'reward' for faith, the listener is cushioned into fearless security by the calm of this lilting pastoral dance. There is a miraculously beautiful passage when the voice sinks, settling first on an unexpected C natural ('Todesschlaf') before gently levitating and alighting this time on a B natural. This is balanced by upward motion coming to rest on an A and then a C sharp for the word 'hoffet' – the 'hope' for faith's reward. It is hard to say which contributes more to the creation of this soothing atmosphere, the glorious undulating melody, the rhythmic pulse and pedal points and variations of emphasis, or the cunning part-writing, with the violas dipping in and out of the texture, a crucial component in the rich harmonic weave of the music with its plentiful sixths and flattened sevenths.

Bach's *bête noire*, his ex-pupil and chief critic Johann Adolph Scheibe, maintained [*Critischer Musikus*, Leipzig 1745] that one should avoid all excesses and 'let nature (as it were) creep into the stillness and let no turgid or strange progressions and inventions distance us from the peace, innocence and tenderness of such pieces'. But as Laurence Dreyfus comments, 'from a later historical vantage point, of course, it is precisely those turgid progressions, those momentary incursions of suffering into the innocence and tenderness that characterise what is so very remarkable about Bach [and, I would add, Rameau]

and his music'. His willingness, in other words, to drop the mask and to allow the intensity of his own emotions to seep into his music is what makes these pastoral cantatas so moving to us.

Bach and Rameau, so different in character and virtually contemporaries, though they never met, were equally committed, each after his own fashion, to render the *Affekt* implied in a text or given situation with complete truth and intensity. While Rameau employs a similar harmonic language to Bach's in his pastoral dances, loading them with equally expressive inner dissonances, the results are utterly different. With Rameau the effect of his pastorals is elegiac, languorous, indolent even, where with Bach it is restful and consoling. What Girdlestone calls Rameau's 'sceptical nostalgia' is felt at its keenest in his slower pastoral music (*musettes* and the like), suggestive of a 'profound and simple longing for something out of reach and beyond belief and known to be so'. With Bach, of course, it is usually the opposite. Belief is the motor for this music, his exegetical purpose to demonstrate that, with Christ's help, the 'meadow of heaven' is not a lost Arcadia but a realistically attainable destination.

Bach approaches the same pastoral field by a different route in 1725. BWV 85 **Ich bin ein guter Hirt** is the third of three cantatas on consecutive feast days (the others are BWV 6 and 42) that form a coherent sequence, each a fresh response to the increasing anxiety of the disciples, then and now, at life in the world without Jesus' physical presence. All three feature Johannine themes in contemporary texts, possibly by a single author, compiled the year before and intended by Bach for his first Leipzig

Jahrgang of 1723/4. This had to be put on hold, perhaps as a result of the colossal effort which went into the completion of the *St John Passion* for Good Friday 1724, obliging him to turn to pre-existing material for some of the cantatas in that post-Resurrection season. Cantata 85 is the culmination of this sub-group, focussing on the image of Jesus as good shepherd, melding the power of the protector with the gentleness of the friend. St John's famous quote, 'I am the good shepherd: the good shepherd giveth His life for the sheep' is set as an opening arioso for bass. Its forty-four bars constitute an intriguing expansion of two thematic germs heard together in the very first bar, the one burgeoning into a wistful, lyrically moulded oboe melody, the other appearing first in the continuo and later as the singer's first phrase. The way the oboe's held note turns in on itself and then blossoms, inviting an answer by the violins, suggests an affinity both in melodic shape and in key with the slow movement of Bach's C minor Double Concerto BWV 1060. The prevalent mood is contemplative rather than genuinely bucolic, more a musical equivalent to a gentle 'Umarmung' or embrace, yet tinged with sadness.

As a meditation on Christ the good shepherd the choice of cello piccolo as obbligato instrument for the ensuing alto aria in G minor (No.2) is inspired. One would so like to know whether Bach was reacting to the chance availability of this particular, smaller cello (with E as its top string), and/or to a particularly talented exponent of it, or being proactive in seeking it out as central to his poetic and interpretative approach to the sequence of cantatas in the spring of

1725 (he uses it five times within the 'great fifty days' between Easter and Whitsun). Whatever the truth, it seems that this particular instrument with its plangent, tenor sonority tugs on the listener's heartstrings as only two other of Bach's favourite instruments, the viola d'amore and the oboe da caccia, can in not dissimilar situations. You sense that with this mantra-like sound, any 'lamb' would feel confidently armed against the sheep-rustler – wolf, fox or human. As in BWV 6, heard thirteen days earlier, Bach uses the four-string version of the cello piccolo with its extra 'glow' to mediate between the vocal soloist and the continuo, both in range and in harmonic function. In these two cantatas the instrument seems theologically associated with the believer's personal relationship to Jesus, providing an element of stability in a world of increasing darkness (BWV 6) and as an emblem for the loving, protecting 'arm' of the good shepherd (BWV 85).

Next comes a chorale setting of the twenty-third Psalm in Cornelius Becker's translation, with two oboes weaving an elaborate two-part invention – in effect a trio sonata texture, since it encompasses the continuo around the soprano's delicate ornamented melody. In the cantata's only recitative (No.4) the tenor refers to Jesus as head shepherd, forced to step in, as the hirelings sleep on, to rescue his flock – the cue for abrupt string arpeggios in contrary motion as the 'Höllenvolf' ('the wolf of Hell', or Satan) threatens to break in. It anticipates the recitative in the *St Matthew Passion* where Christ, having arrived with his disciples at the Mount of Olives, reminds them of the prophecy that the shepherd will be slain and the sheep will scatter.

The cantata's most inspired movement is the ensuing tenor aria in E flat, 'Seht, was die Liebe tut', again a pre-echo of the *St Matthew Passion* and the sublime alto aria 'Sehet, Jesus hat die Hand' in the same key which epitomises the pastoral love emanating from the cross, Jesus' outstretched arms offering a haven to the sinner and gathering in the faithful like 'lost chicks'. With its rich, flowing melody and gently rocking rhythm the cantata aria presents a complementary image of sheep safely penned and folded, watched over by the good shepherd who, when hanging on the cross, 'shed... his precious blood for them', the first four syllables 'nailed' with a single repeated note by the singer. These thematic links to the *St Matthew Passion* are too close to be accidental: its music, though not completed in time for Good Friday, was never far from Bach's thoughts in the run-up to Easter 1725, his original plan being to insert it as the central jewel in his second *Jahrgang* of cantatas, so as to complement and balance the *St John Passion* of the previous year.

Bach had something quite different in mind when he composed the third cantata for this Sunday, BWV 112 **Der Herr ist mein getreuer Hirt**, in 1731. A late addition to his chorale-cantata cycle of 1724/5, it features all five strophes of a metrical paraphrase of Psalm 23 this time by Wolfgang Meuslin, but to the same hymn-tune by Nikolaus Decius ('Allein Gott in der Höh sei Ehr') used in the two earlier works. It gives a fresh twist to the stock-in-trade of German pastoral music adapted for church use: characteristically soothing and peaceful in mood, as with the two earlier cantatas – manifestations of solace, or gestures that transform death into a welcome release from the

pains of living. The opening chorale fantasy is a masterpiece of compression. The presence of two horns, both crooked in G, one stratospherically high (and given no moment to breathe), the other given arresting reiterated three-note calls, reveals a much more regal portrait of the good shepherd than we have previously met. What Bach has done here is to combine several quasi-independent elements into one astonishing, polychromatic whole. To the calm ascent of the soprano hymn-tune he has added a burnished sheen (the first horn), serenity fused with majesty, as it were. The counter-subject (first violins and first oboes d'amore) is vigorous and *mouvementé*, representing gambolling lambs headed pasture-wards, or a busy crowd on the move, or perhaps both. Apart from this arresting contrast (and there are several others including those between the successive, imitative voice entries underpinning the soprano/horn melody), is the irregular structural mosaic of prelude, strophes, intermezzo etc. in the following pattern of bars: 11 : 5 : 1 : 5 : 9 : 5 : 1 : 5 : 1 : 5 : 2 : 5 : 3 : 5 : 10 = 73 Was he reproducing some arcane numerological template here – and if so, what does it signify?

Verse 2 is an exquisite and outwardly pastoral aria for alto with oboe d'amore obbligato, replete with complex cross-rhythms against which the voice tries to insist on the 'proper path'. Verse 3 begins with an arioso, the imposing basso continuo in its lower register preceding the bass voice as he bravely enters 'the valley of darkness'. The upper strings arriving late give expressive chromatic force to the words inserted within the psalm text, a mere eight bars which evoke the horrors attendant on life's journey

via a modulatory descent of A flat – g – f and then, as ‘Thy rod and Thy staff comfort me’, to the serenity of E major, finally coming to rest in G major. Verse 4 is a soprano/tenor duet in the form of an irrepressible *bouffée* for strings, and considerably easier for the two singers to dance than to sing!

All five verses of this superb cantata are tailored to the expression of the text, the music imaginatively and cunningly conceived, an example of Bach drawing on his experience and skill to articulate his religious convictions and to exhort, stimulate and charm his listeners. But did he succeed?

Just when ‘we are beginning to understand the shape and content of the music’, as our principal oboe Marcel Ponseele put it, ‘we have to stop’ – and proceed to the next week’s instalment.

© John Eliot Gardiner 2007

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

Einleitung John Eliot Gardiner

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

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

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

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

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

Kantaten für den ersten Sonntag nach Ostern (Quasimodogeniti)

Johann-Sebastian-Bach-Kirche,
Arnstadt

Nach dem erhebenden Erlebnis, Ostern in Eisenach, Bachs Geburtsort, feiern zu können, fuhren wir durch die Ausläufer des Thüringer Waldes rund fünfzig Kilometer weiter in südöstlicher Richtung nach Arnstadt. Diese Stadt, die als ältester Ort Thüringens gilt, war seit den 1640er Jahren ein Zentrum der musikalischen Aktivitäten der Familie Bach. Sie war auch die Residenzstadt eines kleinen Fürstentums, das um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert von Graf Anton Günther von Schwarzburg regiert wurde, der seit 1693, als Bachs Onkel Johann Christoph, Hofmusiker und Stadtpfeifer, gestorben war,

Ausschau hielt, ‚ob denn kein Bach mehr vorhanden, der sich ümb solch Dienst anmelden wollte, Er solte und müste wieder einen Bachen haben‘. Acht Jahre dauerte es, bis er seinen Mann fand.

An einem Junitag 1703 hielt eine private Kutsche vor dem herzoglichen Schloss in Weimar, um den achtzehnjährigen Johann Sebastian, der damals als ‚Laquey‘ im Dienst des Herzogs stand, nach Arnstadt zu bringen. Bachs Aufgabe würde es sein, die Orgel in der als Neue Kirche wiedererrichteten Bonifatiuskirche – wo wir am Klein-Ostertag, am ersten Sonntag nach Ostern, auftreten sollten – zu inspizieren und zu bewerten. Waren die 800 Gulden, die der Rat dem Orgelbauer Johann Friedrich Wender gezahlt hatte, gut angelegt gewesen? In den nächsten Tagen bewies Bach sein beeindruckendes, für einen so

jungen Mann erstaunliches technisches Fachwissen: Er hatte den Winddruck zu messen, die Dicke und Qualität der Pfeifen zu prüfen (hatte Wender gemogelt und zum Beispiel bei den nicht sichtbaren Pfeifen Zinn durch Blei ersetzt?), die Intonation der Zungenstimmen, darunter die drei großen 16’-Register, die Ansprache und den Rückprall der niedergedrückten Tasten und vieles mehr. ‚Noch nie hat jemand so scharf u. doch dabey aufrichtig Orgelproben übernommen‘, versicherte Carl Philipp Emanuel Bach sehr viel später, nach dem Tod seines Vaters: ‚Das erste, was er bey einer Orgelprobe that, war dieses: Er sagte zum Spaß, vor allem Dingen muß ich wissen, ob die Orgel eine gute Lunge hat, um dieses zu erforschen zog er alles Klingende an, u. spielte so vollstimmig, als möglich. Hier wurden die Orgelbauer oft für Schrecken ganz blaß.‘

Sie hätten sich keine Sorgen zu machen brauchen, der junge Prüfer schien zufrieden, Wender erhielt sein Zertifikat, und der Bürgermeister fragte Bach sofort, ob es ihm etwas ausmache, bis zum nächsten Sonntag zu bleiben und die neue Orgel ‚in öffentlicher Versammlung‘ einzuweihen, eine kaum verbrämte Einladung zur Bewerbung um den Posten des Organisten. Bach absolvierte pflichtschuldig sein Vorspiel am Tag Johannes des Täufers, brillierte in der ‚Manier der Clavier-Husaren‘ offensichtlich mit einem seiner eigenen Paradestücke – der Toccata und Fuge in d-moll (BWV 565) – und erhielt aus der städtischen Biersteuer volle Bezahlung für seine Dienste und ‚während der Zeit, alß er hier gewesen, vor Kost vndt Quartier‘ alle Auslagen ersetzt. Ein paar Wochen später folgte die Bestellung zum Organisten der Neuen Kirche, mit einem Gehalt, das doppelt so

hoch war wie der Verdienst seines Vaters als Stadtpfeifer in Eisenach. Graf von Schwarzburg hatte nun seinen Bach – vorläufig wenigstens...

Als wir in Arnstadt ankamen, begegnete uns die Neue Kirche (die zur Johann-Sebastian-Bach-Kirche umbenannt wurde) im Glanz frischer weißer Farbe und goldener Verzierungen. Mit ihren zweigeschossigen Emporen ähnelt sie eher noch mehr einem Theater als die Georgenkirche in Eisenach. Dicht unter dem Tonnengewölbe befindet sich die nach Wenders Plänen rekonstruierte Orgel mit ihren 23 Registern, ihr gegenüber und in der Mitte über dem Altar die Kanzel. Zu erkennen sind die Initialen ‚SDG‘ des Mottos, das mit Bachs Geist so eng verknüpft ist: Soli Deo Gloria – Gott allein sei Ehre.

Er erschien uns angebracht, unser Programm mit BWV 150 **Nach dir, Herr, verlanget mich** zu eröffnen, einem Werk, das heute allgemein als Bachs früheste und während seiner Zeit als Organist sehr wahrscheinlich für diese Kirche komponierte Kantate gilt, deren Zweckbestimmung jedoch nicht bekannt ist. Sie ist ein erstaunliches Werk. Die gelegentlich vorhandenen technischen Entgleisungen können wir vergessen; bewundernswert ist, wie geschickt Bach zwischen dem anonymen Text und Versen aus Psalm 25 wechselt und damit bereits mit theologischem Scharfblick betont, dass wir inmitten der uns bedrängenden Zweifel unbedingt am Glauben festhalten müssen, ein Thema, das diese Kantate interessanterweise mit den ausdrücklich für diesen Sonntag komponierten Kantaten teilt. In gewisser Hinsicht ist sie eine Bestandsaufnahme dessen, was er sich bisher angeeignet und erreicht hatte, und dazu die passende, an die Mitglieder des Arnstädter

Konsistoriums gerichtete Erwiderung auf den Vorwurf, dass ‚bißher gar nichts musiciret‘ worden sei (obwohl sein Vertrag als Organist eine solche Verpflichtung nicht vorsah). Er schien ihnen zu sagen: ‚Hier also biete ich euch als Einleitung eine *sonata da chiesa* – Variationen auf einen absteigenden chromatischen Bass –, auf die ein Chor in der Art folgt, wie ich das bei Buxtehude in Lübeck gelernt habe (Verzeihung übrigens, dass ich vier Monate weggeblieben bin und nicht die vier Wochen, die ihr genehmigt hattet). Dann folgt eine hübsche kleine Arie für Sopran mit obligater Violine (das Stück übrigens, das ich auf der Chorempore mit der einzigen brauchbaren Sängerin, die ich hier finden konnte, einstudiert habe, mit dieser angeblich ‚fremden Jungfer‘, die meine Kusine und Verlobte Maria Barbara ist). Dann habt ihr auch noch einen Chor mit mehreren Abschnitten (Nr. 4), der im Bass beginnt, durch alle vier Stimmen hinaufwandert und von diesen dann zu den beiden Violinen und bei dem euch vielleicht ein Wortspiel auffällt: ‚Leite‘ klingt so ähnlich wie ‚Leiter‘; ich habe nämlich das Streben der Menschen zur Wahrheit Gottes durch sechsundzwanzig einzelne Sprossen einer Tonleiter dargestellt. Dazu gibt es ein *moto perpetuo* der Cellolinie und einen Fagottpart, der die Technik des Herrn Geyersbach erschöpfen dürfte, dieses ‚Zippelfagotisten‘, der mir mit seinen Kumpanen auf dem Marktplatz aufgelauret hat und dann zu euch geschlichen kam, um sich zu beschweren. Und schließlich eine Permutationsfuge und ein Finale, wo ich das Problem gelöst habe, wie sich aus einer instrumentalen Chaconne über ostinatem Bass ein Schlusschor machen lässt: eine diatonische Bewegung, stufenweise eine Quinte

aufwärts, bei der die Form des chromatischen Tetrachords, den ich in der Sinfonia am Anfang benutzt habe, umgekehrt wird. Ihr könnt sehen, dass das eine musikalische Allegorie für den ‚Menschentrutz‘, für meinen eigenen Kampf hier und für Gottes ‚treuen Schutz‘ ist, denn er ‚hilft mir täglich sieghaft streiten‘.

Aber diese Kantate ist mehr als nur eine schlaue Werbung in eigener Sache (Brahms zum Beispiel war von dieser Chaconne dermaßen beeindruckt, dass er sie der Passacaglia im Finale seiner Vierten Symphonie zugrunde legte). Diese Musik hat eine unverkennbar charakteristische Stimme, sie enthält mehr als ein noch unausgereiftes Gespür dafür, wie sich eine biblische Atmosphäre heraufbeschwören lässt, und sie lässt das Vergnügen an der Veränderung von Formelementen erkennen. Sie beweist eine Bereitschaft zum Experimentieren und zeigt, dass Bach klar erkannte, was mit einem ungebärdigen Chor aus älteren, unmotivierten Gymnasiasten zu bewerkstelligen war (der Kantor der Oberen Kirche hatte die besten Sänger für seinen eigenen Chor abgezogen). Der Nachhall dieser Musik bleibt uns, wenn diese Kantate verklungen ist, noch lange gegenwärtig.

Zwanzig Jahre sind ins Land gegangen, und wir betreten mit BWV 67 **Halt im Gedächtnis Jesum Christ** eine andere Welt. Schon in der wunderbaren Choralfantasie mit *corno da tirarsi*, Flöte und zwei Oboen d’amore, die das Werk einleitet, durchpulst rhythmische Kraft die an Einfällen überreiche Musik. Offensichtlich machte sich Bach viele Gedanken über die Anlage dieser eindrucksvollen Kantate, die erste einer Folge von fünf bis hin zum Pfingstsonntag – fast ein Minizyklus innerhalb seines ersten Leipziger

Jahrgangs 1723/24, den er zweifellos in aller Eile zusammenstellte, nachdem ihn die Komposition der gewaltigen Johannespassion über die Maßen beansprucht hatte. Seine Absicht ist es, die Verwirrung und den Wankelmut der Jünger Jesu zu schildern, ihre Hoffnungen, die mit der Kreuzigung zunichte gemacht worden waren, und die Spannung aufrechtzuerhalten zwischen Thomas’ berechtigten Zweifeln und der unerlässlichen Notwendigkeit, am Glauben festzuhalten (‚halt‘, fordert das Horn in einer lange gehaltenen Note im Anfangschor, ‚im Gedächtnis Jesum Christ‘). So wie sich selbst eine ausgeglichene, vergnügte Gavotte für Tenor, Oboe d’amore und Streicher (Nr. 2) bereits in ihrem zweiten Takt aufsplittert – ‚Allein, was schreckt mich noch?‘ –, wird Bachs Absicht deutlich, diese gegensätzlichen ‚Affekte‘ nebeneinander zu stellen: hier der Zweifel, dort die Gewissheit, das Jesus auferstanden ist. Bach hält die Gemütsverfassung des verängstigten und verstörten Christen in einem Triptychon Rezitativ-Choral-Rezitativ (Nr. 3, 4 und 5) fest, wo der Soloalt den Chor auffordert, guten Mutes zu sein und den ikonenhaften Osterchoral ‚Erschienen ist der herrlich Tag‘ anzustimmen. Als Höhepunkt der Kantate folgt eine dramatische *scena*, in der die Streicher einen Sturm entfachen, um das Wüten der Feinde zu schildern, die noch immer die Seele bedrängen. Mit einem Trick, ähnlich einer Überblendung im Film, lässt sie Bach in eine langsamere, behutsam punktierte Sequenz im Dreiertakt für die drei Holzbläser zerfließen. Jesus erscheint plötzlich seinen Jüngern, die sich ‚aus Furcht für denen Jüden‘ hinter verschlossener Tür verschanzt haben. Zwei gegensätzliche Stimmungen und Texturen wechseln

einander ab. Der Chor aus Sopran-, Alt- und Tenorstimmen wird von den *furioso* ausladenden Streichern aufgesogen und lässt spüren, wie fremd sich die christliche Gemeinde in der gegenwärtigen Welt fühlt. Dreimal zügelt Jesus ihre Angst durch seinen Segensspruch ‚Friede sei mit euch!‘. Bei seinem vierten und letzten Erscheinen verzichten die Streicher symbolisch auf ihre Funktion, Sturm auszulösen, und gleiten in die sanft wiegenden Rhythmen der Holzbläser, und so endet die *scena* friedlich. Der abschließende Choral von Jakob Ebert, ‚Du Friedefürst, Herr Jesu Christ‘, würdigt den Erlöser als ‚starken Nothelfer im Leben und im Tod‘.

Im folgenden Jahr, 1725, fand Bach in der Kantate BWV 42 **Am Abend aber desselbigen Sabbats** zu einer völlig anderen Lösung. Er gab den Anfang des Textes aus dem Johannesevangelium nicht dem erschöpften Chor, sondern einem Tenor – als Evangelisten. Seiner Lesung geht eine ausgedehnte Sinfonia voraus, die einem *concerto a due cori* ähnelt – Streicher sind gegen Holzbläser gesetzt (zwei Oboen und Fagott). Es mag zwar verlockend sein, hinter Bachs Entscheidung für eine instrumentale Ouvertüre eine ausdeutende theologische Absicht zu sehen – Eric Chafe ist zum Beispiel der Meinung, sie lege die Interpretation nahe, der auferstandene Christus erscheine inmitten seiner besorgten Jünger –, sie stammt jedoch in Wahrheit aus einer verschollenen Serenata zum Geburtstag des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (BWV 66a). Sie ist ein weiteres Beispiel für jene Stücke, in denen Bach vorhandenes weltliches Material parodiert, und man stellt sich die Frage, ob er die doppelte Zweckbestimmung von Anfang berücksichtigt hatte oder ob er sie, da er

genau erkannte, auf welche vielfältige, doch durchaus geeignete Weise sich vorräufiges Material verwerten ließ, aus der untersten Schublade hervorholte, als ihm der Gedanke kam, dass sie für die geplante Kantate zu gebrauchen sein könnte. Freie Instrumentalmusik ist jedoch die eine Sache: Ob sie einen subjektiven Stempel trägt, der eine bestimmte Interpretation nahe legt, lässt sich weder beweisen noch widerlegen. Eine andere Sache ist Musik, der ein Text unterlegt ist. Ich konnte keinerlei Anzeichen dafür entdecken, dass sich in der Alt-Arie Nr. 3 ‚Jesus inmitten‘ einer aufgewühlten Welt‘ befindet (wieder Chafe), und hätte es auch nicht in einer Musik erwartet, deren Originaltext (ebenfalls aus der Köthener Serenata) mit den Worten beginnt: ‚Beglücktes Land von süßer Ruh und Stille! / In deiner Brust wallt nur ein Freuden- Meer‘. Doch fand ich sie, manchen pastoralen Stücke Rameaus vergleichbar, bei unserer ersten Aufführung unerträglich qualvoll und traurig, sehr viel heiterer und trostreicher bei der zweiten. Vielleicht sind diese beiden subjektiven Eindrücke weniger widersprüchlich, als es zunächst den Anschein haben mag. Könnte es sein, dass Bachs eigene schmerzvollen Erfahrungen und enttäuschenden Erlebnisse dieser Gelassenheit zugrunde liegen, mit der er die Macht des Gebetes und der Vergebung akzeptiert: ‚Wo zwei und drei versammelt sind‘ und (im B-Teil) ‚Denn was aus Lieb und Not geschieht, / das bricht des Höchsten Ordnung nicht‘?

Bach setzt in die Mitte dieser Kantate einen Choral, um die Verletzlichkeit des ‚Häuflein klein‘ in einer feindlich gesinnten Welt zu betonen, verbirgt ihn jedoch fast vollständig in den instrumentalen (und gelegentlich vokalen) Linien. C. H. Terry hat einmal die

Vermutung geäußert, das merkwürdig bukolisch klingende Fagottobligato sei dazu bestimmt, eine Chormelodie zu begleiten, ‚die eigentlich überhaupt nicht erklingt‘, was zu der Vermutung führen könnte, dieser Kunstgriff drücke das ‚Verborgensein‘ der Kirche in der Welt aus. Ein solcher Eindruck scheint sich im Bass-Rezitativ (Nr. 5) zu bestätigen, wo mitgeteilt wird, Jesus sei seinen Jüngern ‚zum Zeugnis, dass er seiner Kirche sein will‘, plötzlich erschienen. Bach leitet in den letzten wenigen Takten zu einem *animoso* über, wo die gesamte Continuo-gruppe (Cello, Violone, Fagott, Cembalo und Orgel) die Absicht zu haben scheint, den wütenden Feind in den unergründlichen Schlund zu stoßen –, und dies ebenso über eine weite Strecke der abschließenden Arie in A-dur (Nr. 6). Der Bass-Solist feiert unterdessen die Macht des Lichts, das die Finsternis überwindet: Jesus als ‚ein Schild der Seinen, wenn sie die Verfolgung trifft‘, ist der Garant dafür, dass ihnen ‚die Sonne scheinen‘ wird. Whittaker verwies auf die ‚in Terzen leuchtenden‘ Violinen, die uns diese Sonne ‚mit der güldnen Überschrift‘ schildern, und sie lenkten meinen Blick auf das mit Gold verzierte ‚SDG‘ auf der Kanzel. Bach hat diesen Abschnitt für zwei Violinstimmen vorgesehen, in die sich die vier ersten Violinen teilen, zwei pro Part. Nach außen hin schien er so wenig überzeugend, dass wir ihn als ganz normale Triosonate aufzuführen versuchten (zwei Violinen pro Part lassen sich viel schwieriger harmonisch verbinden als eine oder drei). Es klang gut, aber nicht mehr; daher experimentierten wir mit drei Instrumenten pro Part, die wir antiphonal gegeneinander setzten. Schließlich kehrten wir wieder zu der ursprünglichen Aufteilung zwei

Stimmen pro Part zurück – und diese beweist natürlich, dass Bach genau wusste, was er wollte. Der abschließende Choral enthält Luthers Version von *Da Pacem, Domine*, die dieser Johann Walthers Gebet um ‚Fried und gut Regiment‘ geschickt aufgepfropft hat.

BWV 158 **Der Friede sei mit dir**, mit dem wir unser Programm beendeten, gilt zuweilen als Kuriosität, als zusammengestückeltes Werk, gar als Fragment. In seiner gegenwärtigen Form, so wie es irgendwann Ende der 1720er Jahre für den Osterdienstag vorgesehen wurde, ist es eine schöne Ergänzung zu den beiden gefeierten Kantaten Bachs für Bass solo (BWV 56 und 82). Es verdichtet und vergeistigt zugleich die Atmosphäre der Bass-Arie in BWV 67, denn Jesu Worte ‚Der Friede sei mit dir‘ sind diesmal nicht an die Jünger gerichtet, sondern an das ‚ängstliche Gewissen‘. Die hinreißende, weltverdrossene Arie mit hohem Violinobligato und darüber gelagertem Choral (Nr. 2) scheint die genau richtige Begleitung zu sein für die Feier des Abendmahls – wie es die Aufgabe des zweiten Teils in allen zweiteiligen Kantaten Bachs ist. Das Werk endet mit dem fünften Vers aus Luthers wunderbarem Osterchoral ‚Christ lag in Todesbanden‘.

Über die Ostertage fünf Konzerte innerhalb einer Woche und in zwei Städten, die mit Bachs Leben und Familie so eng verknüpft sind – insgesamt zehn Kantaten, einige von ihnen in der Thüringer Landschaft verwurzelt –, hatten uns in Bachs Arbeitrhythmus und das Wirken seiner schöpferischen Phantasie Einblick gewinnen lassen. Bei ihm war es nicht die Inspiration eines gedankenvoll die Natur durchstreifenden Wanderers, nicht das Tagträumen

des Romantikers am plätschernden Bach auf der Suche nach seinem Selbst: Er komponierte in einem weltzugewandten, disziplinierten Rhythmus, wenn er montags oder dienstags die Order bekam, die Predigt des folgenden Sonntags mit seiner Musik zu untermauern. Man ist sprachlos angesichts der beispiellosen Kunstfertigkeit dieser wöchentlichen, auf die Jahreszeit abgestimmten Produktion, aber noch mehr erstaunt diese unendliche Fülle an Einfällen, die Raffinesse und Komplexität dieser unübertroffenen Höhenflüge seiner Schöpferkraft.

Kantaten für den zweiten
Sonntag nach Ostern
(Misericordias Domini)

Basilika Sankt Willibrord, Echternach
Die sicher einst prächtige, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zerstörte Benediktinerabtei aus dem 11. Jahrhundert ist heute eine im protzigen Stil wiedererrichtete moderne Kirche. Der Marmorfußboden und die Wände mit ihrem Kieselrauputz bewirken eine harte Akustik, aber mit langem Nachhall, der sich zum Glück auf ein überschaubares – sogar annehmbares – Maß reduzierte, sobald sich der Raum mit den rund tausend Zuhörern füllte, die zu unserem Konzert kamen. Es war das Eröffnungskonzert des *Festival International Echternach* im Großherzogtum Luxemburg, in dem verträumten Provinzstädtchen französischen Stils, das in einer Talsenke liegt, wo man ‚Luxemburgisch‘ spricht, einen mit französischen Wörtern durchsetzten moselfränkischen Dialekt. Einer der Priester, der unsere musikalische Gegenwart in dieser Kirche offenbar missbilligte, offerierte ein reizvolles Anti-programm – Kindergottesdienste mit ‚Happy-Clappy‘-Beschallung, untermalt von lautem Türenknallen.

Bachs wunderbaren Kantaten für den Klein-Ostertag dicht auf den Versen folgten drei pastorale Kantaten, deren gemeinsame Quelle Psalm 23 ist. Ich fürchtete eine gewisse Monotonie der Stimmung und ‚Affekte‘. Als wie falsch erwies sich diese Furcht! Man hätte vermuten können, dass sich Bach mehr als einem einzigen pastoralen Idiom gewachsen zeigen würde, und es immer wieder ein faszinierendes

Erlebnis, zu entdecken, auf welche einflussreiche und einfühlsame Weise er die biblischen Kerngedanken verarbeitet, die diesen drei Kantaten gemeinsam sind. Man sollte sich ins Gedächtnis zurückrufen, dass die Menschen in einer Gesellschaft, die vorwiegend von der Landwirtschaft lebte, wie es im 18. Jahrhundert in Sachsen der Fall war, die Jahreszeiten sehr viel enger auf Fragen des christlichen Glaubens bezogen, als es heute geschieht, und dass sie Bilder aus dem Alltag ihrer ländlichen Umgebung unbefangen auf den gedanklichen Inhalt religiöser Texte übertrugen. Daher werden sie es keineswegs als wunderlich oder ‚volksnah‘ empfunden haben, nicht einmal Bachs Publikum in den Städten, als Metapher für ihre lutherische Gemeinde, über die Jesus als guter Hirte wacht, pastorale Musik zu hören, eine Welt von der zur gleichen Zeit in Frankreich kursierenden Begeisterung für *bergeries* und von jenen urbanen Aristokraten entfernt, die, ähnlich den Landhauseignern unserer Zeit, einer idealisierten, völlig unrealistischen Vorstellung von einem Leben auf dem Lande frönen – man denke an Maria Antoinette und ihre parfümierten Schafe.

BWV 104 **Du Hirte Israel, höre**, aus Bachs erstem Leipziger Zyklus, zeigt die aufwärts, in erhabene Höhen strebende („Anabasis“ genannte) tonale Entwicklung sehr deutlich: Die Bewegung verläuft von G-dur (Eingangschor) über h-moll (Rezitativ und Arie für Tenor) und D-dur (Rezitativ und Arie für Bass) zu A-dur (Choralparaphrase von Psalm 23), während Christus als Hirte seine Gläubigen auf die ‚Himmelsweide‘ führt. Das Werk beginnt mit dem ersten Vers von Psalm 80, der als gefälliger Chortanz gesetzt ist. Die Stimmung ist freundlich, von einer zarten Lyrik

durchtränkt, und wenn diese nicht in der gleichen Weise ‚schmerzt‘, wie uns Rameaus pastorale Tänze zu Herzen gehen, so erweckt sie in uns das Bild von liebevoller Fürsorge und Trost. Das ist keine banale Idylle, nicht die textgetreue Schilderung eines Hirten, dessen Herde gehorsam hinter ihm her tritt. Betont ist hier die allegorische Absicht: der Appell der Gemeinschaft der Gläubigen an Jesus, zu ‚erscheinen‘ und zu ‚hören‘. Recht bald, nachdem sich die Stimmen paarweise herausgeschält haben, liefert Bach eine sinnreiche musikalische Parallele zwischen den unlenksamen Schafen und den wankelmütigen Gläubigen, die beide zögerlich sind und Gefahr laufen, ihren Weg zu verlieren. Wenn man sich verdeutlicht, wie eng die Barockoboe mit Hirtenmusik assoziiert ist und wie sehr Bach (in dieser Hinsicht ähnlich wie Telemann) den besonderen Klang dreier dieser gemeinsam eingesetzten Instrumente goutiert, verwundert es doch, dass sie den Streicherstimmen erst nachträglich hinzugefügt wurden. In Wahrheit könnte der Eingangschor eine ‚Parodie‘ der verschollenen Promotionskantate ‚Siehe, der Hüter Israel‘ (BWV Anh. I, 15) gewesen sein. Es stellt eine nicht geringe Herausforderung dar, diesen subtil gearbeiteten Chor im angemessenen Tempo zu gewichten. Wenn die Achteltriolen des 9/8-Taktes den gemütlich schwingenden Rhythmus einer Gigue bekommen, während die fugierten Einsätze so herausgearbeitet werden, dass eine überlappende Stimme in einer höheren Lage nicht den neuen Einsatz überdeckt, ist das vielleicht die Lösung.

Die erste der beiden Arien ist für Tenor bestimmt, der von zwei Oboen *d’amore* begleitet wird, und weckt das Bild einer verlorenen Seele, die sich auf

der Suche nach dem ‚verborgenen‘ Hirten befindet. Eine merkwürdig chromatische Passage auf halbem Wege lässt die Furcht und gestörte Orientierung des einsamen Pilgers erkennen, der sich in der Wüste verirrt hat. Noch schöner ist die Bass-Arie ‚Beglückte Herde‘ (Nr. 5), die beschreibt, wie der Hirte seine Schafe um sich sammelt und auf diese Weise die Gläubigen einen flüchtigen Blick auf das Himmelreich erhaschen lässt. Vier aufeinander folgende Anfangsphrasen im 12/8-Takt, die ersten drei nur einen Takt lang, die vierte dreitaktig und differenziert in den Mittelstimmen, schaffen ihre eigene Alchemie von beachtlicher Wirkung. So wird der Hörer, wenn Bach im ‚B‘-Teil den ‚sanften Todesschlaf‘ als ‚des Glaubens Lohn‘ beschreibt, durch die ruhige, wiegende Bewegung dieses pastoralen Tanzes in furchtlose Sicherheit gebettet. Wunderschön ist die Passage, wo die Stimme sinkt, sich auf einem C niederlässt, dessen Vorzeichen unvermittelt aufgelöst wurde, wieder sanft zu schweben beginnt und nun auf einem H mit aufgelöstem Vorzeichen Ruhe findet. Dieser steht eine Aufwärtsbewegung entgegen, die auf einem A und dann einem Cis bei dem Wort ‚hoffet‘ zum Stillstand kommt – der ‚Hoffnung‘ auf die Belohnung für den Glauben. Es lässt sich schwer sagen, was diese beruhigende Atmosphäre eher bewirkt – die herrlich wiegende Melodie, der rhythmische Puls, die Orgelpunkte und der wechselnde Akzent oder die ausgeklügelte Polyphonie, Bratschen, die in das Stimmengeflecht eintauchen und wieder auftauchen, eine wesentliche Komponente des reichen harmonischen Gefüges dieser mit Sexten und erniedrigten Septimen reichlich ausgestatteten Musik.

Bachs schwarzes Schaf, sein ehemaliger Schüler und heftigster Kritiker, Johann Adolph Scheibe, wetterte im *Critischen Musicus* [Leipzig 1745], der Komponist entzöge seinen Stücken ‚durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche‘, verdunkele ihre Schönheit durch ‚allzu große Kunst‘, und diese ‚Schwülstigkeit‘ habe ‚von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt‘. Und Laurence Dreyfus kommentierte: ‚Im historischen Rückblick sind es natürlich eben diese schwülstigen, diese flüchtigen Einbrüche des Leidens in die Unschuld und Zärtlichkeit, die das kennzeichnen, was an Bach [und Rameau, möchte ich hinzufügen] und seiner Musik bemerkenswert ist.‘ Mit anderen Worten seine Bereitschaft, die Maske fallen zu lassen und seinen eigenen heftigen Empfindungen in seine Musik einsickern zu lassen, das ist das, was diese pastoralen Kantaten für uns so bewegend macht.

Bach und Rameau, so sehr sie sich in ihrem Charakter unterscheiden mochten und praktisch Zeitgenossen, die einander allerdings nie begegneten, beide waren in gleicher Weise bestrebt, jeder auf seine Art, den in einem Text oder einer gegebenen Situation angelegten ‚Affekt‘ in seiner ganzen Wahrheit und Intensität wiederzugeben. Während Rameau in seinen pastoralen Tänzen eine ähnliche harmonische Sprache wie Bach verwendet, sie mit gleichermaßen ausdrucksvollen inneren Dissonanzen befrachtet, sind die Ergebnisse völlig unterschiedlich. Die pastorale Musik Rameaus wirkt elegisch, wohligh verträumt, gar träge, während sie bei Bach Ruhe und Trost vermittelt. Was Girdlestone bei Rameau ‚skeptische Nostalgie‘ nennt, ist am

deutlichsten in seinen langsameren Stücken (Musetten und ähnlichen) zu erkennen, die auf eine ‚tiefe und schlichte Sehnsucht‘ hindeuten, ‚die sich auf etwas Unerreichbares und Unglaubliches richtet, von dem man weiß, das es so ist‘. Natürlich ist bei Bach gewöhnlich das Gegenteil der Fall. Der Glaube ist der Motor für diese Musik, Bach will in seiner Exegese vermitteln, dass die ‚Himmelsweide‘ kein verlorenes Arkadien ist, sondern mit Christi Hilfe durchaus erreicht werden kann.

Bach nähert sich 1725 dem gleichen pastoralen Gelände auf einem anderen Weg. BWV 85 **Ich bin ein guter Hirt** ist die dritte von drei Kantaten an aufeinander folgenden Festtagen (die anderen sind BWV 6 und 42), die eine in sich geschlossene Folge bilden, und jede ist eine neue Antwort auf die wachsende Sorge der Jünger, damals und heute, wie das Leben in einer Welt ohne die körperliche Präsenz Jesu zu bewerkstelligen sei. Allen drei Kantaten liegen zeitgenössische, Themen aus dem Johannesevangelium verarbeitende und vermutlich von einem einzigen Autor stammende Texte zugrunde, die Bach im Jahr zuvor zusammengestellt und für seinen ersten Leipziger Jahrgang 1723/24 vorgesehen hatte. Diesen Zyklus musste er zurückstellen, vielleicht weil die Vollendung der *Johannespassion* für Karfreitag 1724 seine Kräfte übermäßig beanspruchte und ihn nötigte, bei einigen der in diesem Jahr für die Zeit nach Ostern bestimmten Kantaten auf bereits vorhandenes Material zurückzugreifen. Die Kantate BWV 85 ist der Höhepunkt dieser Untergruppe, die Jesus als guten Hirten in den Mittelpunkt stellt und die Macht des Beschützers mit der Freundlichkeit des Freundes vereint. ‚Ich bin ein guter Hirte, ein guter Hirt lässt sein

Leben für die Schafe‘, dieses berühmte Zitat aus dem Johannesevangelium, leitet das Werk ein, als Arioso für Bass gesetzt. Die vierundvierzig Takte erweitern auf faszinierende Weise zwei im Keim angelegte Themen, die beide im allerersten Takt zu hören sind, und während das eine zu einer versonnenen, lyrisch gestalteten Oboenmelodie erblüht, erscheint das andere zunächst im Continuo, später in der ersten Phrase des Sängers. In der Weise, wie die gehaltene Note der Oboe sich ihrer selbst besinnt und dann aufblüht, die Violinen zu einer Antwort auffordernd, verweisen melodische Gestaltung und Tonart auf den langsamen Satz in Bachs Doppelkonzert BWV 1060 in c-moll. Die vorherrschende Stimmung ist kontemplativ, nicht bukolisch im eigentlichen Sinne, eher die musikalische Entsprechung zu einer Umarmung, doch von Traurigkeit umhaucht.

In der Meditation über Christus als guten Hirten ist das Violoncello piccolo, das Bach als obligates Instrument für die sich anschließende Alt-Arie in g-moll (Nr. 2) vorschreibt, eine geniale Entscheidung. Man wüsste so gern, ob er dieses spezielle, kleinere Cello (mit E als oberster Saite) einsetzte, weil das Instrument und/oder einer seiner besonders talentierten Exponenten zufällig vorhanden war(en), oder ob er selbst die Initiative ergriff und es in voller Absicht als zentralen poetischen Bedeutungsträger seiner Ausdeutung der für dieses Frühjahr 1725 vorgesehenen Kantaten zugrunde legte (er verwendet es fünfmal in den fünfzig Tagen zwischen Ostern und Pfingsten). Wie es auch immer gewesen sein mag, dieses besondere Instrument scheint mit seinem wehmütigen Tenorklang die Herzen der Hörer so zu bewegen, wie es sonst nur zwei anderen Lieblings-

instrumenten Bachs und in nicht unähnlichen Situationen gelingt, der Viola d'amore und der Oboe da caccia. Man spürt, dass dieser mantraähnliche Klang den ‚Schafen‘ die Zuversicht gibt, gegen jeden Viehdieb, Wolf, Fuchs oder Menschen gerüstet zu sein. Wie in BWV 6, das dreizehn Tage zuvor zu hören war, verwendet Bach die viersaitige Version des Violoncello piccolo mit seinem besonderen ‚Schein‘, um zwischen Vokalsolisten und Continuo sowohl im Tonbereich als auch harmonisch zu vermitteln. In diesen beiden Kantaten scheint das Instrument die persönliche Beziehung des Gläubigen zu Jesus theologisch auszudeuten, es liefert ein Element der Stabilität in einer Welt zunehmender Dunkelheit (BWV 6) und fungiert als Symbol für die liebenden, schützenden ‚Arme‘ des guten Hirten (BWV 85).

Als nächstes folgt eine Choralvertonung des 23. Psalms in der Übersetzung von Cornelius Becker, in der sich die Stimmen zweier Oboen zu einer kunstvoll gestalteten Invention verweben – in der Wirkung die Textur einer Triosonate, da der Continuo die behutsam ornamentierte Melodie des Soprans umfängt. Im einzigen Rezitativ der Kantate (Nr. 4) wendet sich der Tenor an Jesus als den Oberhirten, der eingreifen muss, ‚wenn die Mietlinge schlafen‘, um seine Herde zu retten – das Stichwort für abrupte Streicherarpeggien in Gegenbewegung, während der ‚Höllenvolf‘ (oder Satan) einzudringen sucht. Es nimmt bereits das Rezitativ der *Matthäuspassion* vorweg, wo Jesus, mit seinen Jüngern am Ölberg angekommen, an die Prophezeiung erinnert, in der es hieß: ‚Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen‘.

Der seelenvollste Satz der Kantate ist die sich anschließende Tenor-Arie in Es, ‚Seht, was die Liebe tut‘, ein weiterer Hinweis auf die *Matthäuspassion* und die wunderbare Alt-Arie ‚Sehet, Jesus hat die Hand‘ in der gleichen Tonart, Inbegriff der Liebe des Hirten, die sich am Kreuz offenbart, wenn Jesus mit seinen ausgestreckten Armen den Sündern eine Zuflucht bereithält, um die Gläubigen wie ‚verlass'ne Küchlein‘ bei sich aufzunehmen. Mit ihrer reichen, fließenden Melodie und dem sanft wiegenden Rhythmus bietet diese Arie, in der die ersten vier Silben mit einer einzelnen wiederholten Note vom Sänger ‚festgenagelt‘ werden, das komplementäre Bild von Schafen, die ‚fest eingeschlossen‘ und ‚in zarter Hut‘ des Hirten sind, der ‚am Kreuzestamm für sie vergossen sein teures Blut‘. Diese thematischen Bezüge zur *Matthäuspassion* sind zu eng, um zufällig zu sein: Ihre Musik, die er zwar nicht rechtzeitig bis Karfreitag vollendete, war in der Vorosterzeit 1725 Bachs Gedanken nie fern, hatte er doch ursprünglich geplant, sie als Juwel in die Mitte seines zweiten Kantatenjahrgangs zu stellen, als Pendant zu seiner *Johannespassion* des vorangegangenen Jahres.

Bach hatte etwas ganz anderes im Sinn, als er 1731 die dritte Kantate für diesen Sonntag komponierte, BWV 112 **Der Herr ist mein getreuer Hirt**. Als späte Erweiterung seines Choralkantaten-Jahrgangs 1724/25 enthält sie alle fünf Strophen einer metrischen Paraphrase von Psalm 23, diesmal von Wolfgang Meuslin, verwendet jedoch die gleiche Chormelodie von Nikolaus Decius (‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘) wie in den beiden früheren Werken. Sie gibt dem Repertoire der deutschen Pastoralmusik,

das für kirchliche Zwecke adaptiert wurde, eine neue Richtung: Auf typische Weise sanft und friedlich in der Stimmung, wie es die zwei früheren Kantaten waren, enthält sie trostreiche Worte und Gesten, die den Tod als Erlösung von der Pein und Mühsal des Lebens willkommen heißen. Die einleitende Choralfantasie ist in ihrer Verdichtung ein Meisterwerk. Die Verwendung von zwei Hörnern, beide in G mit Aufsatzbogen, das eine stratosphärische Höhen erklimmend (und ohne Atempause), das andere mit fesselnden, aus jeweils drei Noten bestehenden Rufen, offenbart ein sehr viel majestätischeres Portrait des guten Hirten, als uns vorher begegnet ist. Bach hat hier verschiedene, so gut wie unabhängige Elemente zu einem einzigen erstaunlichen polychromatischen Ganzen zusammengefügt. Die ruhige, in der Sopranstimme aufsteigende Choralmelodie hat er zu schimmerndem Glanz poliert (erstes Horn), Beschaulichkeit gewissermaßen mit Majestät vereint. Das Gegenthema (erste Violinen und erste Oboen d'amore) ist energisch und bewegt, es schildert die zur Weide tollenden Lämmer – oder eine vorwärts strebende Menschenmenge oder beides. Abgesehen von diesem fesselnden Kontrast (und es gibt noch weitere Gegensätze, zum Beispiel zwischen der Abfolge imitativer Stimmeinsätze zur Unterstützung der Sopran-/Hornmelodie) formieren sich Präludium, Strophen, Intermezzo usw. zu einem unregelmäßigen Mosaik, das folgendes Taktmuster zeigt: 11 : 5 : 1 : 5 : 9 : 5 : 1 : 5 : 1 : 5 : 2 : 5 : 3 : 5 : 10 = 73 Hat Bach hier eine geheimnisvolle numerologische Schablone verwendet – und wenn er es tat, was hat es zu bedeuten?

Die zweite Vers ist eine erlesene, dem äußeren Anschein nach pastorale Arie für Alt mit obligater

Oboe d'amore, reich ausgestattet mit vertrackten Gegenrhythmen, gegen die sich die Stimme ‚auf rechter Straß‘ zu behaupten versucht. Der dritte Vers beginnt mit einem Arioso, der imposante Continuo-bass schreitet in tiefer Lage der Bass-Stimme voran, die sich tapfer ‚im finstern Tal‘ zu wandeln anschickt. Die hohen Streicher erscheinen spät und geben den Worten, die in den Psalmtext eingefügt sind, chromatischen Nachdruck, lediglich acht Takte, die mit einem modulatorischen Abstieg von As über g nach f auf die Leiden und Schrecken der Lebensreise verweisen, in der Heiterkeit von E-dur verweilen, denn ‚dein Stecken und Stab trösten mich‘, und schließlich in G-dur zur Ruhe kommen. Die vierte Strophe ist ein Duett für Sopran und Tenor in der Form einer unbändigen Bourrée für Streicher – und für die beiden Sänger erheblich leichter zu tanzen als zu singen!

Alle fünf Strophen dieser herrlichen Kantate sind auf den Sinngehalt des Textes zugeschnitten, die Musik ist voller glänzender, kluger Einfälle, ein Beispiel dafür, wie Bach auf seine Erfahrung und seine Kunstfertigkeit zurückgriff, um seine religiösen Überzeugungen zu artikulieren, seine Zuhörer zu ermahnen, anzuspornen und zu entzücken. Doch ist es ihm gelungen?

‚Wenn wir gerade beginnen, Form und Inhalt der Musik zu begreifen‘, wie es unser erster Oboist Marcel Ponseele ausdrückte, ‚müssen wir aufhören‘ – und uns dem Programm der nächsten Woche zuwenden.

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the First Sunday after Easter (Quasimodogeniti)

CD 1

Epistle 1 John 5:4-10

Gospel John 20:19-31

BWV 150

Nach dir, Herr, verlanget mich (c.1708-9)

(Occasion unspecified)

1 1. Sinfonia

2 2. Coro

Nach dir, Herr, verlanget mich. Mein Gott, ich hoffe auf dich. Lass mich nicht zuschanden werden, dass sich meine Feinde nicht freuen über mich.

3 3. Aria: Sopran

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
obgleich hier zeitlich toben
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,
Recht ist und bleibet ewig Recht.

BWV 150

Unto Thee, O Lord, do I lift up my soul

1. Sinfonia

2. Chorus

Unto Thee, O Lord, do I lift up my soul. O my God, I trust in Thee. Let me not be ashamed, let not mine enemies triumph over me.

3. Aria

Yet I am and shall remain content,
though cross, storm and other trials
may rage here on earth,
death, hell, and what must be.
Though mishap strike Thy faithful servant,
right is and remains ever right.

4 4. Coro

Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich; denn
du bist der Gott, der mir hilft, täglich harre ich dein.

5 5. Aria (Terzetto): Alt, Tenor, Bass

Zedern müssen von den Winden
oft viel Ungemach empfinden,
oftmals werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellet,
achtet nicht, was widerbellet,
denn sein Wort ganz anders lehrt.

6 6. Coro

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn; denn er wird
meinen Fuß aus dem Netze ziehen.

7 7. Coro

Meine Tage in dem Leiden
endet Gott dennoch zur Freuden;
Christen auf den Dornenwegen
führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schatz,
achte ich nicht Menschenkreuz,
Christus, der uns steht zur Seiten,
hilft mir täglich sieghaft streiten.

*Text: Psalm 25:1-2 (2); Psalm 25:5 (4); Psalm 25:15 (6);
anon. (3, 5, 7)*

4. Chorus

Lead me in Thy truth, and teach me: for Thou art the
God of my salvation; on Thee do I wait all the day.

5. Aria (Trio)

Cedars must before the tempest
often suffer much torment,
and are often uprooted.
Entrust to God both thought and deed,
do not heed what howls against you,
for His word teaches us quite otherwise.

6. Chorus

Mine eyes are ever toward the Lord; for He shall pluck
my feet out of the net.

7. Chorus

All my days of suffering
are ended by God in gladness;
Christians on the thorny paths
are led by heaven's power and blessing.
If God remains my faithful jewel,
I shall ignore human affliction;
Christ, who stands by us,
helps me daily win the battle.

Halt im Gedächtnis Jesum Christ (1724)

8 1. Coro

Halt im Gedächtnis Jesum Christ, der auferstanden
ist von den Toten.

9 2. Aria: Tenor

Mein Jesus ist erstanden,
allein, was schreckt mich noch?
Mein Glaube kennt des Heilands Sieg,
doch fühlt mein Herze Streit und Krieg,
mein Heil, erscheine doch!

10 3. Recitativo: Alt

Mein Jesu, heißest du des Todes Gift
und eine Pestilenz der Hölle:
Ach, dass mich noch Gefahr und Schrecken trifft!
Du legtest selbst auf unsre Zungen
ein Loblied, welches wir gesungen:

11 4. Choral

Erschienen ist der herrlich Tag,
dran sich niemand g'nug freuen mag:
Christ, unser Herr, heut triumphiert,
all sein Feind er gefangen führt.
Halleluja!

12 5. Recitativo: Alt

Doch scheinest fast,
dass mich der Feinde Rest,
den ich zu groß und allzu schrecklich finde,
nicht ruhig bleiben lässt.

Remember that Jesus Christ

1. Chorus

Remember that Jesus Christ was raised from
the dead.

2. Aria

My Jesus is risen,
but what affrights me still?
My faith knows the Saviour's triumph,
but my heart feels strife and war.
My Saviour, I beg Thee, appear!

3. Recitative

My Jesus, Thou art called the poison of death
and the plague of Hell:
ah, that danger and terror still afflict me!
Thou wouldst place on our tongues
a hymn of praise, that we have sung:

4. Chorale

The glorious day is come,
at which no one can rejoice enough:
Christ, our Lord, triumphs today,
He holds His enemies captive and leads them away.
Alleluia!

5. Recitative

Yet it seems as though
the remaining foe,
whom I find too many and terrible,
will not leave me in peace.

Doch, wenn du mir den Sieg erworben hast,
so streite selbst mit mir, mit deinem Kinde.
Ja, ja, wir spüren schon im Glauben,
dass du, o Friedefürst,
dein Wort und Werk an uns erfüllen wirst.

13 6. Aria: Bass e Coro

Friede sei mit euch!

Wohl uns! Jesus hilft uns kämpfen
und die Wut der Feinde dämpfen,
Hölle, Satan, weich!

Friede sei mit euch!

Jesus holet uns zum Frieden
und erquicket in uns Müden
Geist und Leib zugleich.

Friede sei mit euch!

O Herr, hilf und lass gelingen,
durch den Tod hindurchzudringen
in dein Ehrenreich!

Friede sei mit euch!

14 7. Choral

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
wahr' Mensch und wahrer Gott,
ein starker Nothelfer du bist
im Leben und im Tod:
Drum wir allein
im Namen dein
zu deinem Vater schreien.

*Text: 2 Timothy 2:8 (1); Nikolaus Herman (4);
Jakob Ebert (7); anon. (2, 3, 5, 6)*

But now Thou hast gained victory for me,
fight at my side with Thine own child.
Yes, our faith already tells us
that Thou, O Prince of Peace,
will fulfil Thy Word and work in us.

6. Aria and Chorus

Peace be unto you!

O joy! Jesus helps us fight
to subdue the fury of our foe.
Hell, Satan, be gone!

Peace be unto you!

Jesus summons us to peace,
and restores in us weary ones
soul and body alike.

Peace be unto you!

Help us, Lord, to enter
through the realm of death
Thy glorious Kingdom!

Peace be unto you!

7. Chorale

Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ,
very man and very God,
Thou art a strong helper in need,
in life and in death:
we therefore,
in Thy name alone,
cry unto Thy Father.

15 1. Sinfonia

16 2. Recitativo: Tenor

Am Abend aber desselbigen Sabbats, da die Jünger versammelt und die Türen verschlossen waren aus Furcht für den Jüden, kam Jesus und trat mitten ein.

17 3. Aria: Alt

Wo zwei und drei versammelt sind
in Jesu teurem Namen,
da stellt sich Jesus mitten ein
und spricht darzu das Amen.

Denn was aus Lieb und Not geschicht,
das bricht des Höchsten Ordnung nicht.

18 4. Choral (Duetto): Sopran, Tenor

Verzage nicht, o Häuflein klein,
obgleich die Feinde willens sein,
dich gänzlich zu verstören,
und suchen deinen Untergang,
davon dir wird recht angst und bang:
Es wird nicht lange währen.

19 5. Recitativo: Bass

Man kann hiervon ein schön Exempel sehen
an dem, was zu Jerusalem geschehen;
denn da die Jünger sich versammelt hatten
im finstern Schatten,
aus Furcht für den Jüden,

1. Sinfonia

2. Recitative

Then the same day at evening, being the first day of the week, when the doors were shut where the disciples were assembled for fear of the Jews, came Jesus and stood in the midst.

3. Aria

Where two or three are gathered together
in the precious name of Jesus,
Jesus comes into their midst
and utters His Amen.

For that which occurs out of love or need,
does not contravene the Highest's order.

4. Chorale (Duet)

Do not despair, O little flock,
though the foe is disposed
to destroy you utterly
and seeks to bring you down,
that you might know great fear and dread:
it shall not last for long.

5. Recitative

One can see here a fine example
of what happened in Jerusalem;
for when the disciples had assembled
in dark shadows,
because they feared the Jews,

so trat mein Heiland mitten ein,
zum Zeugnis, dass er seiner Kirche Schutz will sein.
Drum lasst die Feinde wüten!

20 6. Aria: Bass

Jesus ist ein Schild der Seinen,
wenn sie die Verfolgung trifft.
Denen muss die Sonne scheinen
mit der güldnen Überschrift:
Jesus ist ein Schild der Seinen,
wenn sie die Verfolgung trifft.

21 7. Choral

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
es ist doch ja kein andrer nicht,
der für uns könnte streiten,
denn du, uns'r Gott, alleine.

Gib unsern Fürsten und all'r Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
dass wir unter ihnen
ein geruhig und stilles Leben führen mögen
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
Amen.

*Text: John 20:19 (2); Jakob Fabricius (4);
Johann Walther/Martin Luther (7); anon. (3, 5, 6)*

my Saviour came into their midst
to prove that He would protect His church.
Therefore, let the enemy rage!

6. Aria

Jesus shields His own people,
whenever persecution strikes them.
The sun must shine for them
with the golden superscription:
Jesus shields His own people,
whenever persecution strikes them.

7. Chorale

Graciously grant us peace,
Lord God, in our time;
for there is surely no other
who could fight for us,
than Thou alone, our God.

Give to our princes and to all authority
good government and peace,
that we under their rule
may lead a quiet and peaceful life
in all godliness and honesty.
Amen.

BWV 158

Der Friede sei mit dir
(For Easter Tuesday)

22 1. Recitativo: Bass

Der Friede sei mit dir,
du ängstliches Gewissen!
Dein Mittler stehet hier,
der hat dein Schuldenbuch
und des Gesetzes Fluch
verglichen und zerrissen.
Der Friede sei mit dir,
der Fürste dieser Welt,
der deiner Seele nachgestellt,
ist durch des Lammes Blut
bezwungen und gefällt.
Mein Herz, was bist du so betrübt,
da dich doch Gott durch Christum liebt?
Er selber spricht zu mir:
Der Friede sei mit dir!

23 2. Aria: Bass con Choral

Welt, ade, ich bin dein müde,
Salems Hütten stehn mir an,
 Welt, ade, ich bin dein müde,
 ich will nach dem Himmel zu,
wo ich Gott in Ruh und Friede
ewig selig schauen kann.
 da wird sein der rechte Friede
 und die ewig stolze Ruh.
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
 Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
 nichts denn lauter Eitelkeit;
da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

BWV 158

Peace be unto you

1. Recitative

Peace be unto you,
O troubled conscience!
Your intercessor stands here,
He has annulled and torn up
your book of guilt
and the curse of the Law.
Peace be unto you:
the Prince of this world,
who has lain in wait for your soul,
has been overcome and laid low
by the blood of the Lamb.
My heart, why are you so downcast,
since God loves you through Christ?
He Himself saith to me:
Peace be unto you!

2. Aria and Chorale

World, farewell, I am weary of you,
Salem's dwellings are what is meet for me,
 World, farewell, I am weary of you,
 I wish to enter Heaven,
where I may contemplate God
in peace and calm and eternal bliss.
 where there is true peace
 and eternal stately repose.
There shall I abide, there delight to dwell,
 World, you know but war and strife,
 naught but merest vanity;
there be crowned in the glory of heavenly splendour.

in dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.

24 3. Recitativo ed Arioso: Bass

Nun, Herr, regiere meinen Sinn,
damit ich auf der Welt,
so lang es dir, mich hier zu lassen, noch gefällt,
ein Kind des Friedens bin,
und lass mich zu dir aus meinen Leiden
wie Simeon in Frieden scheiden!

Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

25 4. Choral

Hier ist das rechte Osterlamm,
davon Gott hat geboten,
das ist hoch an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gebraten,
des Blut zeichnet unsre Tür,
das hält der Glaub dem Tode für,
der Würger kann uns nicht rühren.
Halleluja!

*Text: Johann Georg Albinus (2); Martin Luther (4);
anon.(1, 3)*

in Heaven there always reigns
peace, happiness and bliss.

3. Recitative and Arioso

Now, O Lord, govern my thoughts,
that I in this world,
for as long as it pleases Thee to let me stay,
may be a child of peace,
and let me turn from my affliction to Thee,
like Simeon, in peace!

There shall I abide, there delight to dwell,
there be crowned in the glory of heavenly splendour.

4. Chorale

Here is the true Easter Lamb,
that God has offered;
high on the tree of the cross
it was burned in ardent love.
His blood marks our door,
faith holds it up in the face of death,
the strangler cannot touch us.
Alleluia!

For the Second Sunday after Easter (Misericordias Domini)

CD 2

Epistle Peter 2:21-25

Gospel John 10:12-16

BWV 104

Du Hirte Israel, höre (1724)

1 1. Coro

Du Hirte Israel, höre, der du Joseph hütetest wie der
Schafe, erscheine, der du sitzt über Cherubim.

2 2. Recitativo: Tenor

Der höchste Hirte sorgt für mich,
was nützen meine Sorgen?
Es wird ja alle Morgen
des Hirten Güte neu.
Mein Herz, so fasse dich,
Gott ist getreu.

BWV 104

Give ear, O Shepherd of Israel

1. Chorus

Give ear, O Shepherd of Israel, Thou that leadest
Joseph like a flock; Thou that dwellest between
the Cherubims, shine forth.

2. Recitative

The highest shepherd provides for me,
what use is all my sorrow?
For the shepherd's goodness
is new every morning.
And so, my heart, compose yourself,
God is faithful.

3 3. Aria: Tenor

Verbirgt mein Hirte sich zu lange,
macht mir die Wüste allzu bange,
mein schwacher Schritt eilt dennoch fort.
Mein Mund schreit nach dir,
und du, mein Hirte, wirkst in mir
ein gläubig Abba durch dein Wort.

4 4. Recitativo: Bass

Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise,
ein Labsal meiner Brust,
die Weide, die ich meine Lust,
des Himmels Vorschmack, ja mein Alles heiße.
Ach! sammle nur, o guter Hirte,
uns Arme und Verirrte;
ach lass den Weg nur bald geendet sein
und führe uns in deinen Schafstall ein!

5 5. Aria: Bass

Beglückte Herde, Jesu Schafe,
die Welt ist euch ein Himmelreich.
Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon
und hoffet noch des Glaubens Lohn
nach einem sanften Todesschlafe.

6 6. Choral

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
dem ich mich ganz vertraue,
zu Weid er mich, sein Schäflein, führt,
auf schöner grünen Aue,
zum frischen Wasser leit' er mich,
mein Seel zu laben kräftiglich
durchs selig Wort der Gnaden.

3. Aria

Though my shepherd hides too long,
though the desert frightens me,
my feeble steps still hasten on.
I cry to Thee,
and Thy Word, my shepherd, doth cause me
to utter a faithful Abba.

4. Recitative

Yea, this word is food to my soul
and balm to my breast,
the pasture, which I call my delight,
a foretaste of heaven, yea my all.
Ah, gather together, O good Shepherd,
us poor and bewildered creatures;
ah, bring us soon to the end of our journey
and lead us into Thy fold!

5. Aria

Happy flock, sheep of Jesus,
the world for you is a heavenly kingdom.
Here already you taste Jesus' goodness,
and also hope for faith's reward
after death's gentle slumber.

6. Chorale

The Lord is my faithful shepherd,
in whom I put all my trust,
He leads me, His little lamb, to graze
on beautiful green pastures,
He leads me to fresh waters,
to refresh and nourish my soul
through His blessed word of Grace.

Ich bin ein guter Hirt (1725)

7 1. Aria: Bass

Ich bin ein guter Hirt, ein guter Hirt lässt sein Leben
für die Schafe.

8 2. Aria: Alt

Jesus ist ein guter Hirt,
denn er hat bereits sein Leben
für die Schafe hingegeben,
die ihm niemand rauben wird.
Jesus ist ein guter Hirt.

9 3. Choral: Sopran

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
dem ich mich ganz vertraue,
zur Weid er mich, sein Schäflein, führt
auf schöner grünen Aue,
zum frischen Wasser leit' er mich,
mein Seel zu laben kräftiglich
durch selig Wort der Gnaden.

10 4. Recitativo: Tenor

Wenn die Mietlinge schlafen,
da wachet dieser Hirt bei seinen Schafen,
so dass ein jedes in gewünschter Ruh
die Trift und Weide kann genießen,
in welcher Lebensströme fließen.
Denn sucht der Höllenwolf gleich einzudringen,
die Schafe zu verschlingen,
so hält ihm dieser Hirt doch seinen Rachen zu.

I am the good shepherd

1. Aria

I am the good shepherd: the good shepherd giveth
His life for the sheep.

2. Aria

Jesus is a good shepherd,
for He has already given His life
for His sheep,
which no man shall steal from Him.
Jesus is a good shepherd.

3. Chorale

The Lord is my faithful shepherd,
in whom I put all my trust,
He leads me, His little lamb, to graze
on beautiful green pastures,
He leads me to fresh waters,
to refresh and nourish my soul
through His blessed word of Grace.

4. Recitative

When the hirelings sleep,
this shepherd will watch over His sheep,
that each one in longed-for rest
may enjoy the mead and pasture
in which life's streams are flowing.
For should the wolf of hell strive to enter,
to devour the sheep,
this shepherd will keep the wolf's maw shut.

11 5. Aria: Tenor

Seht, was die Liebe tut.

Mein Jesus hält in zarter Hut
die Seinen feste eingeschlossen.

Ihr hat am Kreuzesstamm vergossen
für sie sein teures Blut.

12 6. Choral

Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt,
kein Unglück mich berühren wird:

Weicht, alle meine Feinde,
die ihr mir stiftet Angst und Pein,
es wird zu eurem Schaden sein,
ich habe Gott zum Freunde.

*Text: John 10:11 (1); Cornelius Becker (3);
Ernst Christoph Homburg (6); anon. (2, 4, 5)*

5. Aria

Behold what love can do.

My Jesus takes tender care
of His own flock.

He has shed on the cross
His precious blood for them.

6. Chorale

With God as my refuge and faithful shepherd,
no calamity can touch me:

retreat, all who are my enemies,
you who cause me anxiety and torment,
it shall be to your own harm,
I have God as my friend.

13 1. Versus I: Coro

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
hält mich in seiner Hute,
darin mir gar nichts mangeln wird
irgend an einem Gute,
er weidet mich ohn Unterlass,
darauf wächst das wohlschmeckend Gras
seines heilsamen Wortes.

14 2. Versus II: Alt

Zum reinen Wasser er mich weist,
das mich erquicken tue.
Das ist sein fronheiliger Geist,
der macht mich wohlgemute.
Er führet mich auf rechter Straß
seiner Geboten ohn Ablass
von wegen seines Namens willen.

15 3. Versus III: Bass

Und ob ich wandelt im finstern Tal,
fürcht ich kein Ungelücke
in Verfolgung, Leiden, Trübsal
und dieser Welte Tücke,
denn du bist bei mir stetiglich,
dein Stab und Stecken trösten mich,
auf dein Wort ich mich lasse.

1. Verse I

The Lord is my faithful shepherd,
He has me in His care,
wherein I shall want nothing
that is good.
He feeds me continually
on pastures where the sweet-tasting grass
of His wholesome Gospel grows.

2. Verse II

He leads me to the pure waters
that restore my soul.
It is the Lord's holy spirit
that makes me light in heart.
He leads me on the proper path
of His commandments, ceaselessly,
for His name's sake.

3. Verse III

And though I walk through the valley of darkness,
I fear no misfortune,
no persecution, no suffering, no sadness,
no malice in this world;
for Thou art ever with me,
Thy rod and Thy staff comfort me,
I trust in Thy Word.

16 4. Versus IV: Sopran, Tenor

Du bereitest für mir einen Tisch
vor mein' Feinden allenthalben,
machst mein Herze unverzagt und frisch,
mein Haupt tust du mir salben
mit deinem Geist, der Freuden Öl,
und schenkest voll ein meiner Seel
deiner geistlichen Freuden.

17 5. Versus V: Choral

Gutes und die Barmherzigkeit
folgen mir nach im Leben,
und ich werd bleiben allezeit
im Haus des Herren eben,
auf Erd in christlicher Gemein
und nach dem Tod da werd ich sein
bei Christo, meinem Herren.

Text: Wolfgang Meuslin, after Psalm 23

4. Verse IV

Thou preparest a table for me
before my enemies on every side,
Thou dost make my heart unafraid and fresh,
Thou anointest my head
with Thine own spirit's joyful oil,
and Thou dost fill my soul
with Thy spiritual gladness.

5. Verse V

Goodness and mercy
follow me all the days of my life,
and I shall dwell
in the house of the Lord forever,
on earth in Christian company,
and after death I shall be
with Christ, my Lord.

*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*

Alison Bury leader

‘The fact that we performed in churches throughout the year was absolutely crucial to the whole experience. It felt as though we were playing these pieces in the right surroundings, especially in the German churches. There was very definitely a spiritual element to many of the concerts, and in the best of them it seemed that the audience contributed with the quality of their listening and appreciation. These were not easy concerts to listen to – sometimes almost two hours without an interval. It is not difficult music but it does require some kind of effort and understanding on the part of the listener, and I felt that the audience came with us, and made this journey with us. That was very much a part of the experience of the whole year for me.

BWV 158 *Der Friede sei mit dir* was one of the year’s challenges. It has a huge aria for solo bass and obbligato violin framed by two recitatives, an enormous piece for the violin. The aria is about somebody welcoming death, and the violin part lies very high. It is ethereal, climbing up to heaven, and the challenge is to make that sound very beautiful. Initially I played it in an intense and emotional way, but when we got to Arnstadt John Eliot asked Stephen Varcoe to sing it very quietly. James Gilchrist was listening and said that if Stephen was singing softly then I should play it softly too. This was a complete shift in approach and I ended up playing it very quietly and meditatively, giving an unworldly affect. In the end I think it worked. When you see someone who is near death or very ill you feel they are transparent, not quite there, out of the world. That was the feeling we aimed at.’

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 23: Arnstadt/Echternach

CD 1 67:23 For the First Sunday after Easter

Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150
Halt im Gedächtnis Jesum Christ BWV 67
Am Abend aber desselbigen Sabbats BWV 42
Der Friede sei mit dir BWV 158

Gillian Keith *soprano*, Daniel Taylor *alto*
Charles Daniels *tenor*, Stephen Varcoe *bass*

CD 2 44:08 For the Second Sunday after Easter

Du Hirte Israel, höre BWV 104
Ich bin ein guter Hirt BWV 85
Der Herr ist mein getreuer Hirt BWV 112

Katharine Fuge *soprano*, William Towers *alto*
Norbert Meyn *tenor*, Stephen Varcoe *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Johann-Sebastian-Bach-Kirche, Arnstadt, 29 & 30 April 2000
Basilique St Willibrord, Echternach, 7 May 2000



Soli Deo Gloria

Volume 23 SDG 131
© 2007 Monteverdi Productions Ltd
© 2007 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01312 8