

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 76:53 For the Third Sunday after Easter (Jubilate)

1-7 22:38 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12

8-13 15:10 Ihr werdet weinen und heulen BWV 103

14-21 38:53 Wir müssen durch viel Trübsal
in das Reich Gottes eingehen BWV 146

Brigitte Geller *soprano*, William Towers *alto*
Mark Padmore *tenor*, Julian Clarkson *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Schlosskirche, Altenburg, 14 May 2000

The Monteverdi Choir

Sopranos

Charlotte Mobbs

Nicola Jenkin

Elin Manahan Thomas

Lucinda Houghton

Suzanne Flowers

Katie Pringle

Altos

David Clegg

Charles Humphries

Frances Jellard

Robin Tyson

Tenors

Vernon Kirk

Robert Murray

Nicolas Robertson

Simon Davies

Basses

Julian Clarkson

Tom Guthrie

Alex Ashworth

Christopher Foster

The English

Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni

Irmgard Schaller

Penny Spencer

Matthew Truscott

Deirdre Ward

Second Violins

Lucy Howard

Desmond Heath

Ellen O'Dell

Jane Gillie

Violas

Clare Barwick

Colin Kitching

Mari Giske

Penny Veryard

Cellos

Melanie Beck

Catherine Rimer

Double Bass

Judith Evans

Flute

Marten Root

Sixth Flute

Catherine Latham

Oboes

Marcel Ponseele

Mark Baigent

Catherine Latham

Bassoon

Nöel Rainbird

Trumpet

Niklas Eklund

Harpichord

Jan Waterfield

Organ

Silas John Standage

The Bach Cantata Pilgrimage

On Christmas Day 1999 a unique celebration of the new Millennium began in the 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

Katharine Fuge
Nicola Jenkin
Elin Manahan Thomas
Lucinda Houghton
Donna Deam
Rachel Wheatley

Altos

David Clegg
Charles Humphries
Robin Tyson
Frances Jellard

Tenors

Vernon Kirk
Nicolas Robertson
Simon Davies
Rory O'Connor

Basses

Julian Clarkson
Tom Guthrie
Alex Ashworth
Christopher Foster

The English

Baroque Soloists

First Violins

Kati Debretzeni
Penny Spencer
Rebecca Livermore
Deirdre Ward
Andrea Morris

Second Violins

Anne Schumann
Roy Mowatt
Alison Townley
Hildburg Williams

Violas

Judith Busbridge
Colin Kitching
Mari Giske

Cellos

Melanie Beck
Ruth Alford

Double Bass

Valerie Botwright

Flutes

Rachel Beckett
Katie Bircher

Oboes

Katherina Arfken
Mark Radcliffe

Bassoon

Alastair Mitchell

Harpsichord

Silas John Standage

Organ

Howard Moody

CD 2 51:48

1-6 17:08

7-12 13:49

13-21 20:35

For the Fourth Sunday after Easter (Cantate)

Wo gehest du hin? BWV 166

Es ist euch gut, dass ich hingehe BWV 108

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut BWV 117
(Occasion unspecified)

Robin Tyson *alto*, James Gilchrist *tenor*
Stephen Varcoe *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
St Mary's, Warwick, 21 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 Chapell
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 Schlosskirche, Altenburg, on 14 May 2000 (CD1) and at St Mary's, Warwick, on 21 May 2000 (CD2), as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineer: Jean-Marie Geijssen (Polyhymnia)
Recording engineers: Matthijs Ruijter & Thijs Hoekstra (CD1) & Carl Schuurbijs (CD2) (Polyhymnia); Tiemen Boelens (CD2) (Eurosound)
Tape editor: Sebastian Stein
Edition by Reinhold Kubik
published by Breitkopf & Härtel
Series executive producer: Isabella de Sabata

Cover: Mandalay, Burma, 1995
© 1999 Steve McCurry
Series design: Untitled
Booklet photos: Steve Forrest (p.6); Constantin Beyer (p.8); R J L Smith, Much Wenlock (p.12); Catherine Rimer (p.15); © Dominique Morelieras (p.42)
Übersetzung: Gudrun Meier

© 2005 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd
© 2005 Monteverdi Productions Ltd
P.O. Box 46876
London SW11 2YD

www.solideogloria.co.uk



Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 24: Altenburg / Warwick

CD 1 76:53 For the Third Sunday after Easter (Jubilate)

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12

- 1 (2:19) 1. Sinfonia
- 2 (7:34) 2. *Coro* Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
- 3 (0:48) 3. *Recitativo: Alt* Wir müssen durch viel Trübsal
- 4 (5:40) 4. *Aria: Alt* Kreuz und Krone sind verbunden
- 5 (1:45) 5. *Aria: Bass* Ich folge Christo nach
- 6 (3:37) 6. *Aria con Choral: Tenor* Sei getreu, alle Pein
- 7 (0:53) 7. *Choral* Was Gott tut, das ist wohlgetan

Ihr werdet weinen und heulen BWV 103

- 8 (5:23) 1. *Coro e Arioso: Bass* Ihr werdet weinen und heulen
- 9 (0:33) 2. *Recitativo: Tenor* Wer sollte nicht in Klagen untergehn
- 10 (4:37) 3. *Aria: Alt* Kein Arzt ist außer dir zu finden
- 11 (0:34) 4. *Recitativo: Alt* Du wirst mich nach der Angst
- 12 (2:48) 5. *Aria: Tenor* Erholet euch, betrübte Sinnen
- 13 (1:11) 6. *Choral* Ich hab dich einen Augenblick

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen BWV 146

- | | | |
|----|--------|---|
| 14 | (7:32) | 1. Sinfonia |
| 15 | (7:45) | 2. <i>Coro</i> Wir müssen durch viel Trübsal |
| 16 | (8:59) | 3. <i>Aria: Alt</i> Ich will nach dem Himmel zu |
| 17 | (1:31) | 4. <i>Recitativo: Sopran</i> Ach! wer doch schon im Himmel wär! |
| 18 | (5:12) | 5. <i>Aria: Sopran</i> Ich säe meine Zähren |
| 19 | (1:09) | 6. <i>Recitativo: Tenor</i> Ich bin bereit |
| 20 | (5:24) | 7. <i>Aria (Duetto): Tenor, Bass</i> Wie will ich mich freuen |
| 21 | (1:17) | 8. <i>Choral</i> Denn wer selig dahin fährt |

CD 2 51:48 For the Fourth Sunday after Easter (Cantate)

Wo gehest du hin? BWV 166

- 1 (1:59) 1. *Arioso: Bass* Wo gehest du hin?
- 2 (7:36) 2. *Aria: Tenor* Ich will an den Himmel denken
- 3 (2:38) 3. *Choral: Sopran* Ich bitte dich, Herr Jesu Christ
- 4 (0:46) 4. *Recitativo: Bass* Gleichwie die Regenwasser bald verfließen
- 5 (2:55) 5. *Aria: Alt* Man nehme sich in Acht
- 6 (1:13) 6. *Choral* Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!

Es ist euch gut, dass ich hingehe BWV 108

- 7 (3:48) 1. *Aria: Bass* Es ist euch gut, dass ich hingehe
- 8 (3:05) 2. *Aria: Tenor* Mich kann kein Zweifel stören
- 9 (0:32) 3. *Recitativo: Tenor* Dein Geist wird mich also regieren
- 10 (2:07) 4. *Coro* Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit
- 11 (3:23) 5. *Aria: Alt* Was mein Herz von dir begehrt
- 12 (0:52) 6. *Choral* Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut BWV 117

(Occasion unspecified)

- | | | |
|----|--------|--|
| 13 | (3:29) | 1. <i>Coro</i> Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut |
| 14 | (0:56) | 2. <i>Recitativo: Bass</i> Es danken dir die Himmelsheer |
| 15 | (2:33) | 3. <i>Aria: Tenor</i> Was unser Gott geschaffen hat |
| 16 | (0:54) | 4. <i>Choral</i> Ich rief dem Herrn in meiner Not |
| 17 | (1:20) | 5. <i>Recitativo: Alt</i> Der Herr ist noch und nimmer nicht |
| 18 | (4:14) | 6. <i>Aria: Bass</i> Wenn Trost und Hülff ermangeln muss |
| 19 | (2:49) | 7. <i>Aria: Alt</i> Ich will dich all mein Leben lang |
| 20 | (0:42) | 8. <i>Recitativo: Tenor</i> Ihr, die ihr Christi Namen nennt |
| 21 | (3:35) | 9. <i>Coro</i> So kommet vor sein Angesicht |



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 Third Sunday after Easter (Jubilate)



Schlosskirche, Altenburg

Lying some fifty kilometres south of Leipzig, and well off the beaten track for Bach pilgrims, it was touch and go whether Altenburg could be fitted into our itinerary. We approached it from Görlitz on the eastern frontier with Poland, crossing into southern Thuringia and a landscape pock-marked with slag heaps and the detritus of uranium mines. Winding our way through the old medieval town we climbed up to the ducal castle crowning a rocky outcrop. There, marvellously preserved, was the early fifteenth-century palace chapel, with an L-shaped kink to its nave (aligned so as not to drop off its rocky perch), the interior dominated by its celebrated organ squashed against the north wall. What must Duke Frederick II (whose main court and musical ensemble was

situated at Gotha, 150 kilometres to the west) have been thinking when he commissioned this state-of-the-art 37-stop organ from Tobias Trost? Bach visited Altenburg about the time of its completion in 1739 and played this Baroque 'Mighty Wurlitzer' which, the experts say, probably came closest to his ideals about sound and tone.

Traces of Bach's own music-making are in some ways more vivid in places like this than in the more famous metropolitan shrines. Standing in the middle of the palace chapel, listening to the majestic sounds of the *Trost-Orgel* sounding out the concerto-like opening to BWV 146 and aware of the audience's rapt response to the way Bach's music unfolds, any lingering doubts about the logistical difficulties in coming to Altenburg for *Jubilate* Sunday just fell away.

All three of Bach's cantatas for *Jubilate* concern themselves with the sorrow surrounding Jesus' farewell to his followers, with the trials that await them in his absence, and with joyful thoughts of seeing him again. Each is a journey, a theological and musical progression. Two of the three begin in deepest gloom and anguish and end in celebration. Standing behind the Gospel for the day, 'Ye shall be sorrowful, but your sorrow shall be turned into joy', is a verse from Psalm 126, 'They that sow in tears shall reap in joy', and memories of two extraordinary settings of these words by William Byrd and Heinrich Schütz came to mind during our drive through the cornfields of eastern Saxony, green and vigorous at this flag-leaf stage, promising a good harvest in a couple of months' time.

BWV 12 **Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen** was composed in Weimar just after Bach's promotion to

Konzertmeister in 1714, and revived by him a decade later in his first season in Leipzig, and it was this version from 30 April 1724 which we performed in Altenburg. It begins with a ravishing sinfonia, descriptive, one imagines, of the tearful sowing of the winter corn. The oboe's plaintive *cantilena*, redolent of Marcello or Albinoni, sets the scene for the opening *tombeau*, one of the most impressive and deeply affecting cantata movements Bach can have composed to that point. Coming at it backwards, from long familiarity with the *Crucifixus* of the B minor Mass (which is what this movement later became), one is struck by its greater starkness and its searing pathos. In place of the four syllables *Cru-ci-fi-xus* – four hammer blows nailing Christ's flesh to the wood of the cross – Bach inscribes the title of his cantata through four distinct vocal lines ('Weeping... wailing... fretting.... fearing'). Each word, a heart-rending sob, is stretched over the bar-line and the four-bar *passacaglia* bass. These words, we learn in the motet-like sequel, are the 'signs of Jesus's suffering' with which the believer is branded. Even when conducting the *Crucifixus* version I cannot rid my mind of the thrice-articulated 'Angst... und... Not' (which later became 'passus est'). If this is the nadir, the point, according to the scholar Eric Chafe, 'where the individual has already been brought by consciousness of sin to extreme torment', then rarely, if ever, have these sentiments been so harrowingly portrayed in music. Our time in Weimar at the outset of the pilgrimage also brought home to me that this music was composed – and first performed – less than three kilometres' distance from the beech woods where Goethe and Liszt used to ramble, the site of

what was later to become one of the bleakest places on earth, Buchenwald.

Into this bottomless pit Bach lowers an escape ladder. Its individual rungs are etched into the music, movement by movement, which ascends by intervals of a third, alternating a minor key with its relative major: f, A flat, C, E flat, g, B flat. The 'ladder' is manifest also in microcosm in the *accompagnato* (No.3) which sets the words of St Paul, 'We must through much tribulation enter into the Kingdom of God'. Whilst the continuo moves circuitously down the octave (c to C), the first violin rises through a diatonic C major scale, a contrary motion to link the (human) world of tribulation and the (divine) kingdom of God. The underlying theological dualism can be reduced to this: that we need to put up with a basin-full of trouble in this world while clinging to the hope of happiness in the next.

This dualism is explored further in the alto aria (No.4). Just as the unfathomable nature of God was apparently expressed in Judaic tradition by ascribing to him contradictory attributes such as shepherd and lamb, cornerstone and stumbling block, here Bach postulates a fusion of alliterative opposites, 'Kreuz und Krone' ('cross and crown'), 'Kampf und Kleinod' ('conflict and jewel'), as symbols of the way the present and future life are conjoined. It comes as a relief to move on to the cheery bass aria 'Ich folge Christo nach', an Italianate trio sonata movement which begins like the English Easter carol, 'This joyful Eastertide'. But there is more anguish to follow with the tenor aria, 'Sei getreu'. Even at this early stage in his development of cantata form, Bach is uncompromising in his search for hermeneutic truth,

willing to sacrifice surface attraction and to substitute a tortuous melodic line in order to convey the immense difficulty of remaining 'steadfast' under provocation. A gritty experience is only made bearable by the presence of the hymn-tune *Jesu, meine Freude* intoned by a trumpet – like a hand outstretched to help the believer, on the last rung of the ladder, in his struggle to attain faith. A final chorale, 'Was Gott tut das ist wohlgetan', with trumpet descant, affirms Luther's goal for the individual, who through faith can 'rise beyond Christ's heart to God's heart'.

Jubilate in Leipzig traditionally marked the start of the *Ostermesse*, the Easter trade fair when, for three weeks, a flood of visitors – craftsmen, international commercial travellers, book dealers, hawkers, street entertainers – swelled the resident population to some 30,000 citizens. Bach, who timed the publication of the four sets of his *Clavier-Übung* to coincide with these fairs, would have understood the need to produce special music during this period, as trading was not permitted on Sundays, and (as his predecessor Kuhnau pointed out) 'since visitors and distinguished gentlemen [would] certainly want to hear something fine in the principal churches.'

This they would have done on 22 April 1725 when Bach first presented BWV 103 **Ihr werdet weinen und heulen**. It opens with a glittering fantasia for a concertante violin doubling a 'sixth flute' – a soprano recorder in D. These are pitted against a pair of oboes d'amore and the string band, engaging in apparently festive dialogue. Only with the entry of the four vocal *concertisten* to an angular fugal theme (comprising an augmented second and an upwards seventh) do we realise that we have been caught unawares:

the festive instrumental theme represents not the disciples' joy at Christ's resurrection but the sceptics' riotous laughter at their discomfort – hence the malicious cackles of the high recorder. A more conventional approach might have been to leave the antithesis of the two opening clauses intact with, say, a gloom-laden slow movement (as in BWV 12 and 146), followed by some form of chuckling scherzo. What Bach does is altogether more astonishing. Anticipating by a century the *Dankgesang* of Beethoven's A minor string quartet Op.132, his strategy is to superimpose these opposite moods, binding them in a mutually enlightening whole and emphasising that it is the same God who both dispenses and then ameliorates these conditions. Abruptly the music slows to *adagio e piano* while the bass soloist intones 'Ihr aber werdet traurig sein' ('And ye shall be sorrowful') while the recorder and violin contribute fragmentary arabesques. Just when joy seems most distant, it comes bounding back with a return of the fugal subject, with the earlier festive/mocking theme now turned to genuine delight.

This high level of invention is very nearly maintained in the following recitative/aria pairings, in which the antithesis between 'Schmerzen' (suffering) and 'Freuden' (joys) is pursued. The alto aria (No.3), with violin obbligato in F sharp minor, is an attempt to illustrate divine medical help dispensed to the repentant sinner. The tenor aria (No.5) features one of those hair-raising trumpet parts in which, amid the prevailing mood of exuberant relief, the player is expected to produce several non-harmonic (i.e. technically impossible) notes to match the singer's recall of 'betrübt Sinnen' ('troubled feelings').

Bach's third *Jubilate* cantata to have survived is BWV 146 **Wir müssen durch viel Trübsal**, dating from either 1726 or 1728. What started out as a (now lost) violin concerto and later emerged as the famous D minor harpsichord concerto (BWV 1052a) resurfaces here as the cantata's opening two movements, both with organ obbligato, the second with a four-part chorus superimposed. The latter would be impressive enough as a piece of incredibly clever grafting, if that is what it was. We shall never know for certain whether Bach had seen this particular solution at the outset, or whether, with the flair of a Grand Master of chess, he was able subsequently to anticipate so many possible permutations of future moves – the way, for example, the four vocal lines were liable to intersect with one another at certain moments, and at the same time fit with the pre-existing violin (now organ) concerto *adagio* movement. Admittedly, the structure Bach provides – an ostinato bass line heard six times in the course of the movement – gives a wonderfully solid and satisfying grounding for the twin processes of invention and elaboration at which he excelled. This is all highly speculative; what is irrefutable is the enormous control and restraint required by both singers and players to sustain the hushed, other-worldly atmosphere of this movement over 87 slow bars – an effect we tried to capture in performance by placing the choir at the far end of the chapel.

Each of the subsequent movements is a gem. First comes an alto aria with a radiant violin obbligato, predicting the future schism between 'wicked Sodom, you and I', then an agonised *accompagnato* for soprano and strings in which every single beat of

its nineteen bars has an expressive function. This is followed by a *galant*-style aria for soprano with flute, two oboes d'amore and continuo (No.5) in which the pall of gloom is lifted for the first time in this amazing cantata, to a text based on the psalm verse 'They that sow in tears shall reap in joy'. A fine tenor recitative leads to the rousing tenor/bass duet 'Wie will ich mich freuen' with oboes and strings, constructed as a *passepied* of the sort at which Bach excelled as a composer of secular music at Cöthen. It has a sturdy, irresistibly rhythmic élan which comes at precisely the right juncture in this journey's course from tribulation to joy and the anticipation of eternity.

The final chorale ends with the words 'He lives in that fortified town where God dwells; he has been led to that mansion which no calamity can touch'. It so happened that at this precise moment in the concert I exchanged glances with our young organist, Silas Standage. We both of us smiled. For just before embarking on the colossal organ solo at the start of this cantata (itself an allegory of worldly 'tribulation') poor Silas had discovered a cipher on the upper manual of the great Trost organ, and an intermittent hiss. We were forced to call for an intermission in an attempt to make running repairs. Tools and expert advice were proffered, and after much banging and hammering we were able to continue. I was reminded of a passage in Bach's private copy of Calov's Bible commentary which he chose to underline: 'Lord, I attend to my duties and do what you have commanded of me, and I will gladly labour and do whatever you will have me do. Only help me also to manage my home and to regulate my affairs, etc.'

Cantatas for the Fourth
Sunday after Easter (Cantate)



St Mary's, Warwick

With those three astonishing *Jubilate* works still ringing in our ears, the plan was that we would then travel east from Altenburg; but a last minute hitch with the Polish promoter meant that instead of Warsaw we found ourselves in Warwick! In the event, St Mary's Collegiate Church – surely one of the most impressive parish churches in England – provided a beautiful and sympathetic setting for our programme. Founded by the Beauchamp family (the earls of Warwick) in the twelfth century, it was twice rebuilt after massive fires, one in 1394, the other exactly 300 years later.

After the pathos and emotional depth of last week's pieces, the two cantatas for Easter 4, BWV 166 and 108, seemed at first gentler and more intimate, as though depicted in subtle mezzotints.

But that impression turned out to be only skin deep. The more you immerse yourself in these works the more you experience yet again the exceptional potency of Bach's post-Resurrection cantatas, which cover such a wide gamut of styles and moods. Bach is constantly challenging his listeners to consider what it is to be alive, using his music to tease new meanings out of the Gospel texts. In BWV 166 **Wo gehest du hin** he reminds us how ephemeral human life is, and what a potential mess we make of it and its opportunities; but how there are signposts to be read, props to lean on and compass bearings to bring us back on course, even at the times when we sense we are most alone – when God appears to have abandoned us to our own murky devices.

The Gospel for the day has Christ saying, 'But now I go my way to him that sent me; and none of you asketh me, Whither goest thou?' (John 16:5). Bach pares his opening down to the single question 'Where are you going?' and the implied sequel, 'And what happens to us now?' Beginning with a tentative series of rising fragments for oboe and strings, he seems to depict all eleven of the disciples trying to find the courage to voice the question preying on their minds. In the end it is the *vox Christi*, the bass soloist, who does it for them. With its shifting stresses within a triple metre, this opening arioso is an understated yet deeply affecting prelude to the cantata. A tenor aria with violin and oboe obbligato follows in serene meditation, balancing thoughts of heaven with worldly preoccupations. The B section turns the spotlight on that implied second question: 'Man, ah! man, where are you going?', and it becomes apparent that Christ's question may have carried a double meaning:

'You ask, Where am I going; I in turn ask you where you are going, O errant Christian'. This elicits a strong collective and committed response in the following soprano chorale, 'Let me at no time waver from this resolve', accompanied by a violin and viola unison figure – conceivably a cell-like foretaste of the *Christe eleison* in the B minor Mass. The bass, no longer the *vox Christi* but now the counsel of wisdom, pursues the theme of changeable fortune (No.4), and at the point where things risk becoming too overtly polemical, and in the same stern tone of voice, comes yet another warning at how capricious Lady Luck can be. Bach sidesteps the danger brilliantly. He constructs an orchestral minuet, but then interrupts each phrase-fragment with frivolous cascades of paired semiquavers, a foil for the *buffo* melismas given to the alto soloist. The giggling is infectious: voice, oboe and the complete string band at one point erupt in gales of unison laughter.

It is in moments like these that we glimpse Bach refusing to be cowed by the solemnity of the liturgy, willing to look behind the curtain of religion and, like any practised man of the theatre, ready to use humour when it helps open his listeners to the realities of life, to the world and its ways. Yet he also knows exactly when to restore order. The concluding chorale, almost a prayer at the point of approaching death, is hauntingly set to one of his favourite chorale melodies, Georg Neumark's *Wer nun den lieben Gott lässt walten*, which we encountered earlier this year in Cantata 84 for Sexagesima. I feel it lends itself to quiet *a cappella* treatment: after the *buffonerie* of the alto aria it provides a means of focussing the listener on the import of words which, for a congregation,

can easily lose their shine through repetition and over-familiarity.

By now we are so used to experiencing those astonishing contrasts of approach and imagery when we move from the first to the second of Bach's Leipzig cantata cycles, both based on identical doctrinal themes, that it comes as a shock to find him operating in the same structural groove twice in a row. I'm willing to bet that when he sat down to compose BWV 108 **Es ist euch gut, dass ich hingehe** in April 1725, there, propped up on his desk, was last year's *Wo gehest du hin*: the similarities between the two cantatas are just too close to be accidental. Both begin not with the usual chorus but with a bass solo (*vox Christi*), and reserve the chorus for the end (BWV 166) or the middle and the end (BWV 108). Neither cantata has a treble solo, but both have important tenor arias as their second movement, each with a highlit sustained note: 'stehe' in BWV 166, 'glaube' in BWV 108. Both works are constructed on a sort of arpeggiated tonal staircase of keys suggestive of the imminent descent of the holy spirit at Pentecost (leading downwards in BWV 166 from B flat to g, c, D, B flat, and g, and in BWV 108 from A to f sharp, D to b). It is significant that BWV 108 fleshes out the central issue dealt with more summarily in BWV 166. 'Whither goest thou?' carries with it an explanation, 'It is expedient for you that I go away', the following year.

The movements which made the deepest impression on me were, first, the tenor aria with violin obbligato, 'Mich kann kein Zweifel stören' (No.2) – a powerful number, rather convoluted but brilliantly worked out and a little reminiscent of Brahms in Hungarian gypsy mode. Then, the rigorous piece

of choral polyphony, 'Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird' (No.4) – three tersely arranged fugues in motet style. They look intractable on the page, but emerge persuasively spirited in performance. Finally, the exquisite 6/8 aria for alto and strings, 'Was mein Herz von dir begehrt' (No.5): with its broken melodic line and limpid first violin writing it conveys intense longing, a little like the psalmist's 'hart desiring the water brooks'.

Most impressive of all to me in this concert was the final cantata, BWV 117 **Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut**, written some time between 1728 and 1731. One of a group of works in which the hymn text is retained unaltered *per omnes versus*, it has no specific liturgical designation but was surely composed for an especially important celebration or a service of thanksgiving. Yet with its assertion that 'The Lord is not and never was severed from His people' it seems to answer that feeling of insecurity experienced by the Christian community during the limbo period between the Resurrection and Whitsun, and as such it provided the perfect riposte to the earlier pair written for Easter 4. Each verse ends like a litany with the words 'Gebt unserm Gott die Ehre'. Typically Bach finds different formulae for each verse ending. The opening chorus, repeated with different words as the final (ninth) movement, is a swinging 6/8 choral dance in G major, with a flurry of semiquaver figuration in the continuo. The most ear-tickling verse is the seventh, an alto aria with flute and strings in an implied 9/8, 'Ich will dich all mein Leben lang'. It feels thoroughly French, and makes one realise how fruitful that initial contact with French dance forms and rhythms must have been for Bach when, as a

schoolboy in Lüneburg, he first heard the Duke of Celle's French orchestra.

For a text which was in itself monotonous, Bach needed to be especially resourceful. According to Ruth Tatlow's theory, in structuring this work he therefore turned to number symbolism. As she points out, the central seven movements (Nos 2-8) contain 286 bars between them. 'Substituting numbers for letters (with the alphabet, A = 1 to Z = 24) the title of the cantata spells Sei = 32; Lob = 27; und = 37; Ehr = 30; dem = 21; höchsten = 93; Gut = 46, which together have a total of 286. This cantata was literally based on *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut*.' It also occurs to me that the number 286 can be reduced to 7 – the number of movements as well as the number of words in the title – by adding its digits: $2 + 8 + 6 = 16$, and once more, $1 + 6 = 7$. This in turn could explain why the opening and closing choruses are each 100 bars long: by the same process, 8 movements gives us 386 bars, a number which can be reduced to 8, and 9 movements total 486 bars, which can be reduced to 9. Whether one accepts that Bach began by formulating a mathematical grid to fill, I do not sense that the musical inspiration feels diminished or constrained as a result. I also find it a lot easier to imagine that, in a work in which the overriding mood is one of irresistible joy, Bach's compositional process was more mathematically intuitive than laboriously calculated.

© John Eliot Gardiner 2005

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



The Trost organ,
Schlosskirche, Altenburg

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 dritten Sonntag nach Ostern (Jubilate)

Schlosskirche, Altenburg

Es stand auf Messers Schneide, ob wir Altenburg, rund fünfzig Kilometer südlich von Leipzig, ein gutes Stück abseits der üblichen Bach-Pilgerroute gelegen, in unserem Reiseprogramm würden unterbringen können. Wir kamen von Görlitz, an der Ostgrenze zu Polen, und fuhren durch das südliche Thüringen, eine mit Schlackenhalde und den Überbleibseln von Uranminen übersäte Landschaft. Wir schlängelten uns durch die mittelalterlichen Gassen und stiegen zum herzoglichen Schloss hinauf, das auf einem Felsen die Stadt überragt. Dort steht, in wunderbar erhaltenem Zustand, die alte Schlosskapelle aus dem 15. Jahrhundert, mit einer L-förmigen (der Felsformation angepassten) Einwölbung im Mittelschiff und der berühmten, gegen die Nordwand gedrückten Orgel, die den Innenraum der Kirche beherrscht. Was mag sich Herzog Friedrich II. (dessen Hauptresidenz und Hofkapelle sich in Gotha befanden, hundertfünfzig Kilometer westlich) gedacht haben, als er bei Tobias Heinrich Gottfried Trost diese Orgel bestellte – mit siebenund-dreißig Registern und auf dem neusten Stand der Technik? Bach besuchte Altenburg 1739 ungefähr zur Zeit ihrer Fertigstellung und spielte diese ‚mächtige Wurlitzer‘ der Barockzeit, die seinen Idealen von Ton und Klang, wie Experten sagen, vermutlich am nächsten kam.

Spuren von Bachs eigenem Musizieren sind an Orten wie diesem in gewisser Weise lebendiger

geblieben als in den berühmteren Hochburgen. Als wir in der Mitte der Schlosskapelle standen, den majestätischen Klängen der Trost-Orgel lauschten, von der die konzertartige Einleitung zu BWV 146 erklang, und spürten, wie begeistert sich das Publikum von Bachs Musik tragen ließ, waren plötzlich alle Zweifel zerstreut, ob es sich angesichts der logistischen Schwierigkeiten gelohnt hatte, zum Sonntag *Jubilate* nach Altenburg zu kommen.

Alle drei Kantaten Bachs für *Jubilate* befassen sich mit der Sorge um Jesu Abschied von seinen Jüngern, mit den Anfechtungen, die sie in seiner Abwesenheit zu gewärtigen haben, und mit der Vorfreude, ihn wieder zu sehen. Jede Kantate ist eine Reise, eine theologische und musikalische Entwicklung. Zwei der drei Werke beginnen in düsterster Stimmung und Seelenqual und enden in Jubel. Hinter dem Evangelium für den Tag – ‚Ihr aber werdet traurig sein. Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden‘ – steht ein Vers aus Psalm 126, ‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘, und zwei außergewöhnliche Vertonungen dieses Textes von William Byrd und Heinrich Schütz kamen uns in Erinnerung, als wir durch die Kornfelder im Osten Sachsens fuhren, die in diesem Stadium ihres Wachstums grüne und kräftige Triebe zeigten und für einige Monate später eine gute Ernte versprochen.

BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen entstand in Weimar, kurz nachdem Bach 1714 zum Konzertmeister ernannt worden war, und er nahm die Kantate zehn Jahre später in seinem ersten Amtsjahr in Leipzig wieder auf. Diese zweite Version vom 30. April 1724 war es, die wir in Altenburg aufführten. Sie beginnt mit einer hinreißenden Sinfonia, in der, wie

wir uns vorstellen können, die tränenreiche Aussaat des Wintergetreides geschildert wird. Die klagende *cantilena* der Oboe, die an Marcello oder Albinoni denken lässt, bestimmt die Atmosphäre des einleitenden *tombeau*, eines der eindrucksvollsten und eindringlichsten Kantatensätze, die Bach bis zu diesem Zeitpunkt komponiert haben mag. Wenn man sich diesem Stück von rückwärts nähert, aus der langen Vertrautheit mit dem *Crucifixus* der Messe in h-moll (zu dem dieser Satz später geworden ist), überrascht der gröbere Zuschnitt und das brennende Pathos. Statt der vier Silben *Cru-ci-fi-xus* – vier Hammerschläge, die Christi Fleisch auf das Holz des Kreuzes nageln – widmet Bach dem Titel seiner Kantate vier verschiedene Gesangslinien (‚Weinen... Klagen... Sorgen... Zagen‘). Jedes Wort, ein herzzerreißender Schluchzer, dehnt sich über den Taktstrich und den viertaktigen *passacaglia*-Bass hinaus. Diese Worte, so erfahren wir in der motettenartigen Folge, ‚sind der Christen Tränenbrot, die das Zeichen Jesu tragen‘. Auch wenn ich die *Crucifixus*-Fassung dirigiere, geht mir das dreimal nachdrücklich artikulierte ‚Angst... und... Not‘ (das später zu ‚passus est‘ geworden ist) nicht aus dem Sinn. Wenn das der Nadir, der tiefste Punkt ist, wie der Gelehrte Eric Chafe sagt, ‚wohin der Mensch zu äußerster Qual gebracht wurde, weil ihm die Sünde bewusst ist‘, dann sind diese Empfindungen selten, wenn überhaupt jemals, auf so erschütternde Weise in der Musik ausgedrückt worden. Unsere Zeit in Weimar zu Beginn unserer Pilgerreise machte mir auch deutlich, dass diese Musik weniger als drei Kilometer von den Buchenwäldern entfernt, wo Goethe und Liszt umherzustreifen pflegten, komponiert – und

uraufgeführt – worden war, jenem Ort, der später eine der düstersten Stätten der Erde werden sollte: Buchenwald.

In diesen unendlich tiefen Abgrund lässt Bach eine Rettungsleiter hinab. Ihre einzelnen Sprossen werden, Satz für Satz, in die Musik gebrannt, die in Terzintervallen aufsteigt, wobei die Molltonart mit ihrer verwandten Durtonart wechselt: f, As, C, Es, g, H. Die ‚Leiter‘ ist als Mikrokosmos auch im *accompagnato* (Nr. 3) vorhanden, das die Worte des heiligen Paulus vertont: ‚Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen‘. Während sich der Continuoobass umherschweifend die Oktave hinab bewegt (von c nach C), steigt die erste Violine eine diatonische C-Dur-Skala hinauf – eine Gegenbewegung, welche die (irdische) Welt der Drangsal mit dem (himm-lischen) Reich Gottes verknüpft. Der theologische Dualismus, der hier der Komposition zugrunde liegt, kann auf die Formel gebracht werden: Wir müssen uns in dieser Welt mit einem gehörigen Maß an Trübsal abfinden, während wir an der Hoffnung festhalten, in der nächsten Welt glücklich zu sein.

Dieser Dualismus wird in der Alt-Arie (Nr. 4) weiter vertieft. So wie offenbar die unergründliche Natur Gottes in der jüdisch-christlichen Tradition ausgedrückt wurde, indem man ihm kontrastierende Attribute zuschrieb, zum Beispiel Hirte und Lamm, Eckstein und Stolperstein, postuliert Bach hier eine Verschmelzung alliterierender Gegensätze – ‚Kreuz und Krone‘, ‚Kampf und Kleinod‘ – als Symbol für die Art und Weise, in der das gegenwärtige und zukünftige Leben miteinander verknüpft sind. Linderung verschafft die aufmunternde Bass-Arie ‚Ich folge Christo nach‘, ein Triosonatsatz nach

italienischer Art, der wie ein englisches Osterlied beginnt: ‚This joyful Eastertide‘. Weitere Pein wird jedoch mit der Tenor-Arie folgen: ‚Sei getreu‘. Selbst in diesem frühen Stadium der Entwicklung seiner Form der Kantate geht Bach auf der Suche nach hermeneutischer Wahrheit keine Kompromisse ein; er ist gewillt, eine reizvolle Oberfläche der sich windenden Melodielinie zu opfern, um die unendliche Schwierigkeit auszudrücken, die es bedeutet, unter Anfechtung ‚getreu‘ zu bleiben. Ein mühseliger Weg ist nur zu ertragen durch die Gegenwart der Choral-melodie *Jesu, meine Freude*, die von einer Trompete angestimmt wird – gleich einer Hand, die auf der letzten Sprosse der Leiter dem Gläubigen in seinem Kampf, zum Glauben zu finden, gereicht wird. Ein abschließender Choral, ‚Was Gott tut das ist wohl-gegan‘, mit Trompete im Diskant bestätigt Luthers Ziel für den Christenmenschen: ‚Nur im Glauben an den gekreuzigten Christus findet ein Mensch Gnade‘.

Am Sonntag *Jubilate* begann in Leipzig nach alter Tradition die Ostermesse, zu der drei Wochen lang so viele Besucher – Handwerker, Kaufleute aus dem In- und Ausland, Buchhändler, Höker, Straßenkünstler – herbeiströmten, dass sich während dieser Zeit rund 30.000 Menschen in der Stadt aufhielten. Bach, der die Veröffentlichung der drei Teile seiner *Clavier-Übung* zeitlich so terminierte, dass sie zu den Messen erschienen, wird sich der Notwendigkeit bewusst gewesen sein, dass bei dieser Gelegenheit eine besondere Musik dargeboten werden musste, da sonntags keine Geschäfte abgewickelt werden durften und Besucher und adlige Herrschaften, wie sein Vorgänger Kuhnau dargelegt hatte, in den Hauptkirchen gewiss ‚etwas Schönes‘ hören wollten.

Das haben sie mit Sicherheit am 22. April 1725 getan, als Bach seine Kantate BWV 103 **Ihr werdet weinen und heulen** vorstellte. Sie beginnt mit einer funkelnden Fantasia für konzertante Violine, die eine ‚Sixth Flute‘ – eine Sopran-Blockflöte in D – verdoppelt. Beide Instrumente sind einem Oboe d’amore-Paar und den Streichern gegenübergestellt und lassen sich auf einen scheinbar fröhlichen Dialog ein. Erst mit dem Einsatz der vier vokalen *Concertisten* zu einem kantigen Fugenthema (das eine übermäßige Sekunde und eine aufwärts gerichtete Septime enthält) erkennen wir, dass wir auf eine falsche Fährte geführt worden sind: Das fröhliche Instrumentalthema schildert nicht die Freude der Jünger über die Auferstehung Christi, sondern das schallende Gelächter der Zweifler über ihr Unbehagen – daher das arpeggierte Gackern der hohen Flöte in boshaft-schrillem Ton. Eine konventionellere Verfahrensweise wäre gewesen, die Antithese der beiden Anfangsteile unangetastet und, sagen wir, auf einen von Düsternis erfüllten langsamen Satz (wie in BWV 12 und 146) ein glücksendes Scherzo irgendeiner Art folgen zu lassen. Was Bach tut, ist noch viel erstaunlicher. Um ein Jahrhundert nimmt er den *Dankgesang* von Beethovens Streichquartett in a-moll op. 132 vorweg, indem er die gegensätzlichen Stimmungen einander überlagert und zu einem Ganzen verknüpft, dessen Teile sich gegenseitig erhellen. So hebt er hervor, dass es derselbe Gott ist, der diese Lage herbeiführt und dann verbessert. Plötzlich verlangsamt sich die Musik zu einem *adagio e piano*, während der Bass sein Solo ‚Ihr aber werdet traurig sein‘ anstimmt und Blockflöte und Violine Arabeskenfragmente beisteuern. Genau

dann, wenn die Freude in weiteste Ferne gerückt zu sein scheint, kehrt sie hüpfend mit dem Fugenthema zurück, und was früher spöttisch wirkte, wird nun reine Wonne.

Ähnlich erfindungsreich sind die folgenden Rezitative mit Arie gestaltet, in denen die Antithese zwischen ‚Schmerz‘ und ‚Freude‘ aufrechterhalten und weitergeführt wird. Die Alt-Arie (Nr. 3), mit obligater Violine in fis-moll, ist ein Versuch, die göttliche Heilung zu schildern, die dem reuigen Sünder zuteil wird. Die Tenor-Arie (Nr. 5) enthält einen jener haarsträubenden Trompetenparts, bei denen der Trompeter in einer Atmosphäre unbändiger Erleichterung einige nicht-harmonische (d.h. technisch unmögliche) Töne hervorzubringen hat, die den Text des Sängers – ‚betäubte Sinnen‘ – untermalen.

Bachs dritte Kantate für *Jubilate*, die uns erhalten ist, BWV 146 **Wir müssen durch viel Trübsal**, stammt entweder aus dem Jahr 1726 oder 1728. Was ursprünglich ein (inzwischen verloren gegangenes) Violinkonzert war und später das berühmte Cembalokonzert in d-moll (BWV 1052a) wurde, taucht hier wieder auf als die zwei einleitenden Sätze der Kantate, beide mit obligater Orgel, der zweite zusätzlich mit vierstimmigem Chor. Letzterer wäre eindrucksvoll genug als unglaublich klug aufgepfropftes Stück, wenn es das gewesen war. Wir werden nie mit Sicherheit wissen, ob Bach von Anfang an genau diese Lösung im Sinn hatte oder ob er, mit der Spürnase eines Großmeisters im Schach, so viele mögliche Veränderungen und Konstellationen späterer Züge voraussehen konnte – zum Beispiel dass die vier Gesangslinien an gewissen Stellen leicht

einander überschneiden und gleichzeitig zu dem schon vorhandenen *adagio*-Satz des Violin-(jetzt Orgel-)Konzertes passen würden. Zugegeben, das Gerüst, das Bach liefert – eine ostinate Basslinie, die im Laufe des Satzes sechsmal zu hören ist –, ergibt eine wunderbar solide Grundlage für den doppelten Prozess des Erfindens und Ausfeilens, worin er brillierte. Das ist alles reine Spekulation; unstrittig ist allerdings, dass die Sänger und Instrumentalisten eine ungeheure Kontrolle und Selbstbeherrschung aufzubieten haben müssen, um die gedrückte, in die andere Welt entrückende Stimmung dieses Satzes über siebenundachtzig Takte durchhalten zu können – eine Wirkung, die wir in der Aufführung zu erreichen versuchten, indem wir den Chor an das andere Ende der Kapelle stellten.

Jeder der folgenden Sätze ist ein Kleinod: Die Alt-Arie mit einer strahlenden obligaten Violine, die dem ‚schnöden Sodom‘ ihre Abkehr verkündet, dann ein qualerfülltes *accompagnato* für Sopran und Streicher, worin jede einzelne Zählzeit der insgesamt neunzehn Takte eine affektive Funktion erfüllt. Diesem folgt eine Arie im galanten Stil für Sopran mit Flöte, zwei Oboen d’amore und Continuo (Nr. 5), in der sich zum ersten Mal in dieser überwältigenden Kantate die gedrückte Stimmung aufhellt – zu einem Text, der auf dem Psalmvers ‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘ basiert. Ein schönes Tenor-Rezitativ leitet zu dem mitreißenden Duett ‚Wie will ich mich freuen‘ zwischen Tenor und Bass über, das von Oboen und Streichern begleitet wird und wie ein *passepied* angelegt ist, jene Art weltlicher Musik, wie sie Bach während seiner Zeit in Köthen so wunderbar komponierte. Das Stück weist einen kräftigen und

unwiderstehlichen Schwung auf, der genau zum richtigen Zeitpunkt kommt auf dieser Reise von der Trübsal zur Vorfreude auf die Ewigkeit.

Der abschließende Choral endet mit den Worten: ‚Er ist in der festen Stadt, da Gott seine Wohnung hat; er ist in das Schloss geführt, das kein Unglück nie berührt‘. Genau an dieser Stelle während des Konzertes war es, dass Silas Standage, unser junger Organist, und ich Blicke tauschten. Wir schmunzelten beide. Denn kurz bevor er mit dem gewaltigen Orgel-solo zu Anfang dieser Kantate (selbst eine Allegorie auf die weltliche ‚Trübsal‘) beginnen wollte, hatte der arme Silas auf dem oberen Manual der berühmten Trost-Orgel einen Heuler entdeckt. Wir waren gezwungen, um eine Unterbrechung zu bitten, um die möglicherweise notwendige Reparatur durchzuführen. Werkzeug wurde ausgepackt, Expertenrat eingeholt, und nach vielen Hämmern und Klopfen konnten wir fortfahren. Ich erinnerte mich an eine Stelle in Bachs Handexemplar der Calov-Bibel, die er unterstrichen hatte: ‚Herr, ich walte meins Ampts – und thuer was du mir besehen hast – und will gerne alles arbeiten und thun – was du haben willst – allein hilff du mir auch haushalten – hilff du mir auch regieren – e.c.‘

Kantaten für den vierten Sonntag nach Ostern (Cantate)

St Mary's, Warwick

Jene drei überwältigenden Werke, die wir am Sonntag *Jubilate* in Altenburg aufgeführt hatten, klangen uns noch in den Ohren, und nun wollten wir eigentlich unsere Reise in östlicher Richtung fortsetzen; da es jedoch in letzter Minute Probleme mit der Organisation in Polen gab, fanden wir uns statt in Warschau in Warwick wieder! Letzten Endes bot die Stiftskirche St Mary's – sicher eine der eindrucksvollsten Pfarrkirchen Englands – einen schönen und ansprechenden Rahmen für unser Programm. Sie war im 12. Jahrhundert von der Familie Beauchamp (den Earls of Warwick) errichtet und nach zwei gewaltigen Bränden, dem ersten 1394 und dem zweiten genau dreihundert Jahre später, wieder aufgebaut worden.

Nach dem Pathos und der emotionalen Tiefe der Werke der vergangenen Woche kamen uns die beiden Kantaten für *Cantate*, BWV 166 und 108, zunächst sanfter und intimer vor, wie mit zarten Pastelltönen gezeichnet. Aber dieser Eindruck war, wie sich bald erweisen würde, nur oberflächlich. Je weiter man in diese Werke eindringt, desto mehr erlebt man noch einmal die ungewöhnlich tiefe Wirkung der Kantaten, die Bach für die Sonntage nach Ostern geschrieben hat und die eine so breite Skala von Stilen und Stimmungen umfassen. Bach fordert seine Hörer ständig dazu heraus, darüber nachzudenken, was es heißt, zu leben, und benutzt seine Musik dazu, den Texten des Evangeliums neue Bedeutungen

zu entlocken. In BWV 166 **Wo gehst du hin** erinnert er uns daran, wie kurz das menschliche Leben ist und wie nachlässig wir mit unserer Zeit und den sich bietenden Gelegenheiten umgehen; aber er sagt uns auch, wie die Wegweiser zu verstehen sind, dass es Stützen für uns gibt und Kompasspositionen, die uns wieder auf den richtigen Kurs bringen, selbst in Zeiten, in denen wir uns ganz allein fühlen – wenn Gott uns offensichtlich unseren eigenen dunklen Machenschaften ausgeliefert hat.

Das Evangelium des Tages lässt Christus sagen: ‚Nun aber gehe ich hin zu dem, der mich gesandt hat, und niemand unter euch fragt mich, wo gehst du hin?‘ (Johannes 16, 5). Bach stützt die Eröffnung seiner Kantate zurecht auf die Frage ‚Wo gehst du hin?‘, die unausgesprochen die Worte enthält: ‚Und was soll aus uns werden?‘. Mit einer zaghaften Folge aufsteigender Fragmente für Oboe und Streicher beginnend, scheint er zu beschreiben, wie alle elf Jünger den Mut aufzubringen versuchen, diese Frage auszusprechen, die ihnen auf der Seele brennt. Schließlich ist es die *vox Christi*, der Bass-Solist, der sie für sie stellt. Dieses einleitende Arioso, das innerhalb des Dreiertaktes wechselnde Betonungen aufweist, ist ein bescheiden dimensioniertes, doch tief berührendes Präludium zur Kantate. Eine Tenor-Arie mit Violine und obligater Oboe schließt sich in heiterer Meditation an und setzt weltlichen Sorgen Gedanken an den Himmel entgegen. Der B-Teil richtet das volle Licht auf die unausgesprochene zweite Frage: ‚Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?‘, und es wird deutlich, dass die Worte Christi eine doppelte Bedeutung enthalten haben könnten: ‚Du fragst, wohin ich gehe; ich hinwiederum frage dich, wohin

du gehst, irrender Christ'. Das fördert im folgenden Sopran-Choral eine heftige kollektive und engagierte Antwort zutage, ‚und lass mich ja zu keiner Frist von dieser Meinung wanken‘, die von einer Unisonofigur der Violine und Bratsche begleitet wird – eine kleine Zelle, die auf das *Christe eleison* in der h-moll-Messe hindeuten mag. Der Bass, nicht mehr die *vox Christi*, sondern jetzt der Rat der Weisheit, führt weiter aus, wie wechselhaft das Glück ist (Nr. 4), und dort, wo es gar zu polemisch werden könnte, und im gleichen strengen Ton folgt eine weitere Warnung vor den Launen Fortunas. Bach geht der Gefahr auf glänzende Weise aus dem Wege. In einem orchesterartig angelegten Menuett unterbricht er jedes Phrasenfragment durch frivole Kaskaden aus paarig verbundenen Sechzehnteln, die für die buffoartigen Melismen des Alt-Soloisten die Schablone liefern. Das Kichern ist ansteckend: Singstimme, Oboe und alle Streicher brechen an der gleichen Stelle in Gelächter aus.

Es geschieht zuweilen, dass wir einen Bach zu Gesicht bekommen, der es ablehnt, sich von der Feierlichkeit der Liturgie einschüchtern zu lassen, der willens ist, einen Blick hinter den Vorhang der Religion zu werfen, und, wie es einem Praktiker mit Theatererfahrung ansteht, Humor einzusetzen, wenn dies seinen Hörern helfen könnte, sich den Realitäten des Lebens, der Welt und ihren Gegebenheiten zu öffnen. Aber er weiß auch sehr genau, wann er wieder für Ordnung zu sorgen hat. Der abschließende Choral, fast ein Gebet im Angesicht des nahenden Todes, ist auf unvergessliche Weise mit einer seiner beliebtesten Chormelodien vertont, *Wer nun den lieben Gott lässt walten* von Georg Neumark, die uns in diesem

Jahr schon in der Kantate 84 für Sexagesima begegnet war. Ich meine, dieser Choral ist für ein schlichtes *A cappella* besonders gut geeignet: Nach der buffohaften Alt-Arie schafft er eine Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Bedeutung der Worte zu lenken, die leicht ihren Glanz verlieren können, weil die Gemeinde durch häufige Wiederholung mit dem Text allzu vertraut ist.

Wenn wir uns aus Bachs erstem Kantatenzyklus in seinen zweiten Leipziger Jahrgang begeben, die sich beide dem gleichen theologischen Grundgedanken widmen, sind wir inzwischen nur zu sehr daran gewöhnt, in der Art und Weise, wie er sich seinem Thema nähert und die Metaphorik einsetzt, erstaunlichen Gegensätzen zu begegnen. Darum trifft es uns wie ein Schock, wenn wir nun feststellen müssen, dass er zweimal hintereinander das gleiche formale Gerüst verwendet. Ich möchte wetten, dass aufgeschlagen auf seinem Notenpult, als er sich im April 1725 hinsetzte, um BWV 108 **Es ist euch gut, dass ich hingehe** zu komponieren, *Wo gehest du hin?* aus dem Vorjahr lag: Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Kantaten sind einfach zu groß, um zufällig sein zu können. Beide beginnen nicht mit dem üblichen Chor, sondern mit einem Bass-Solo (*vox Christi*) und sparen den Chor für das Ende (BWV 166) oder die Mitte und das Ende (BWV 108) auf. Keines der beiden Werke enthält ein Sopran-Solo (kann es sein, dass die Knaben in zwei aufeinander folgenden Jahren an Windpocken erkrankt waren, oder hatte es irgendeinen unerfindlichen theologischen Grund?). Beide Kantaten haben als zweiten Satz eine gewichtige Tenorarie, jede mit einer ausgehaltenen Note, die besonders betont wird: ‚stehe‘ in BWV 166,

‚glaube‘ in BWV 108. Beide Werke sind auf einer Art arpeggierten Tonleitertreppe errichtet, deren Stufen darauf hindeuten, dass der Heilige Geist zu Pfingsten herabsteigen wird (in BWV 166 abwärts führend von B nach g, c, D, B und g, in BWV 108 von A nach fis, D nach h). Es ist bezeichnend, dass sich BWV 108 der zentralen Frage, die in BWV 166 knapp abgehandelt wurde, ausführlicher widmet. ‚Wo gehest du hin?‘ bringt im folgenden Jahr eine Erklärung: ‚Es ist euch gut, dass ich hingehe...‘.

Zu den Sätzen, die auf mich den tiefsten Eindruck gemacht haben, gehört zunächst einmal die Tenor-Arie mit obligater Violine, ‚Mich kann kein Zweifel stören‘ (Nr. 2) – eine mächtige Nummer, die recht verschachtelt angelegt, aber wunderbar ausgearbeitet ist und ein bisschen an Brahms‘ ungarische Zigeunerweisen erinnert; dann die strenge Chorpolyphonie von Nr. 4, ‚Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird‘ – drei dicht gedrängte Fugen im Motettenstil. Sie wirken widerspenstig auf dem Papier, bringen jedoch in der Aufführung ihren Geist überzeugend zur Geltung. Und schließlich die herrliche 6/8-Arie für Alt und Streicher, ‚Was mein Herz von dir begehrt‘ (Nr. 5), die mit ihrer gebrochenen Melodielinie und ihrem durchscheinenden Satz für die erste Violine eine tiefe Sehnsucht erkennen lässt, wie sie der Psalmist in Psalm 42 besingt: ‚Wie der Hirsch dürstet nach frischem Wasser...‘.

Am meisten beeindruckt hat mich in diesem Konzert die abschließende Kantate BWV 117 **Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut**, die irgendwann zwischen 1728 und 1731 komponiert wurde. Sie gehört zu einer Werkgruppe, die den Choraltext *per omnes versus* unverändert übernimmt; sie hat keinen

bestimmten Platz im Kirchenjahr, wurde jedoch vermutlich für eine besonders wichtige Feier oder einen Erntedankgottesdienst geschrieben. Mit ihrer Feststellung ‚Der Herr ist noch und nimmer nicht von seinem Volk geschieden‘ scheint sie jedoch die Antwort auf das Gefühl der Unsicherheit zu geben, das die christliche Gemeinde in der ungewissen Zeit zwischen der Auferstehung und Pfingsten bewegt, und liefert damit die perfekte Antwort auf die beiden früheren Kantaten, die für *Cantate* geschrieben wurden. Jede Strophe endet wie eine Litanei mit den Worten ‚Gebt unserm Gott die Ehre‘. Typisch für Bach ist, dass er für den Abschluss jeder Strophe verschiedene Formeln findet. Der einleitende Chor, der mit einem anderen Text als abschließender (neunter) Satz wiederholt wird, ist ein schwungvoller 6/8-Chortanz in G-dur mit erregt auffahrenden Sechzehntel-Figurationen im Continuo. Der größte Ohrenschmaus ist die siebente Strophe, eine Alt-Arie mit Flöte und Streichern in einem angedeuteten 9/8-Takt: ‚Ich will dich all mein Leben lang‘. Sie wirkt völlig französisch und macht uns deutlich, wie fruchtbar jener erste Kontakt mit französischen Tanzformen und –rhythmen für Bach gewesen sein muss, als er als Schüler in Lüneburg zum ersten Mal die französische Hofkapelle des Herzogs von Celle hörte.

Bei einem Text, der für sich allein monoton ist, musste Bach besonders einfallsreich zu Werke gehen. Nach der Theorie von Ruth Tatlow nahm er für die Gliederung des Werkes die Zahlensymbolik zu Hilfe. Wie die Autorin erläutert, enthalten die mittleren sieben Sätze (Nr. 2–8) insgesamt 286 Takte: ‚Wenn die Buchstaben durch Zahlen ersetzt werden (nach dem Alphabet, A = 1 bis Z = 24), liest sich der Titel

der Kantate folgendermaßen: Sei = 32; Lob = 27;
und = 37; Ehr = 30; dem = 21; höchsten = 93;
Gut = 46, und das ergibt zusammen 286. Dieser
Kantate lag also *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut*
wortwörtlich zugrunde. Mir fällt auch auf, dass die
Zahl 286 auf 7 reduziert werden kann – die Zahl der
Sätze wie auch die Anzahl der Wörter im Titel –, indem
man die Ziffern addiert: $2 + 8 + 6 = 16$, und dann noch
einmal: $1 + 6 = 7$. Das könnte wiederum erklären,
warum Eingangs- und Schlusschor jeweils 100 Takte
lang sind: durch die gleiche Verfahrensweise, 8 Sätze
ergeben 386 Takte, eine Zahl, die auf 8 reduziert
werden kann, und 9 Sätze haben insgesamt 486
Takte, die auf 9 reduziert werden können.

Ob wir nun akzeptieren oder nicht, dass Bach
zunächst einmal ein mathematisches Gitter
geschaffen hat, das es zu füllen galt, ich kann nicht
entdecken, dass die musikalische Inspiration
deswegen geringer gewesen oder eingeschränkt
worden wäre. Ich kann mir auch viel leichter
vorstellen, dass Bach bei der Komposition eines
Werkes, das von einer unwiderstehlichen Freude
getragen wird, eher mathematisch intuitiv als
bewusst kalkulierend vorgegangen ist.

© John Eliot Gardiner 2005
Aus einem Tagebuch während der
,Bach Cantata Pilgrimage‘

Sir John Eliot Gardiner is one of the most versatile conductors of our time. Acknowledged as a key figure in the early music revival, he is the founder and artistic director of the Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique. The extent of John Eliot Gardiner's repertoire is illustrated in over 250 recordings made for major European record companies, which have received numerous international awards. Over the years Gardiner has won more Gramophone awards than any other artist. His latest recording with the Monteverdi Choir, *Santiago a Cappella*, is a collection of Spanish, French and Portuguese polyphony.

Alongside activities with his own ensembles, John Eliot Gardiner appears regularly as guest conductor with the most important European symphony orchestras and opera houses. He has received many personal honours, including a CBE and France's Commandeur dans l'Ordre des Arts and des Lettres. In 1998 he was knighted for his services to music.

Among the first non-collegiate choirs to achieve international acclaim in the 60s and 70s, forty years on the **Monteverdi Choir** is still widely considered the gold standard for chamber choirs worldwide. Its repertoire spans nine centuries, from the twelfth-century Codex Calixtinus to contemporary composers, in concert as well as on the opera stage and on many award-winning recordings. The Bach *Cantata Pilgrimage* in 2000 was the choir's most

ambitious project to date, and an opportunity for several of its members to establish their solistic credentials.

The English Baroque Soloists were formed in 1978 to perform music from the seventeenth and eighteenth centuries on period instruments. The orchestra has made over one hundred recordings, from sacred music by Bach, Handel, Haydn and Monteverdi to Mozart operas, and is now considered one of the world's leading period-instrument ensembles. Invitations abroad have included such prestigious venues as La Scala, Milan, the Philharmonie Hall in Berlin, the Châtelet in Paris, New York's Lincoln Center, the Sydney Opera House, Amsterdam's Concertgebouw, St Mark's, Venice and the Salzburg Festival.

Sir John Eliot Gardiner ist einer der wandlungsfähigsten Dirigenten unserer Zeit. Als eine der Schlüsselfiguren der *Early Music*-Bewegung ist er Gründer und Künstlerischer Leiter des Monteverdi Choir, der English Baroque Soloists und des Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Das ganze Spektrum seines Repertoires spricht aus einer Diskographie von mehr als 250 Aufnahmen, die er für die großen europäischen Tonträgerfirmen gemacht hat und die mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet wurden. Im Laufe der Jahre hat Gardiner mehr *Gramophone-Awards* als jeder andere Künstler gewonnen. *Santiago a Cappella*, seine jüngste

Aufnahme mit dem Monteverdi Choir, ist eine Kollektion polyphoner Werke aus Spanien, Frankreich und Portugal. Neben der Arbeit mit seinen eigenen Ensembles bleibt John Eliot Gardiner immer noch Zeit, regelmäßig als Gastdirigent der wichtigsten europäischen Symphonieorchester und Opernhäuser in Erscheinung zu treten. John Eliot Gardiner hat viele persönliche Ehrungen erfahren. Unter anderem ist er *Commander of the Order of the British Empire* (CBE) und *Commandeur des françaisischen Ordre des Arts et des Lettres*. Für seine musikalischen Leistungen wurde er 1998 zum Ritter geschlagen.

Der **Monteverdi Choir** war in den sechziger und siebziger Jahren einer der ersten britischen Chöre, die ohne Bindung an eines der traditionsreichen Colleges wie Oxford oder Cambridge internationale

Anerkennung fanden. Auch vierzig Jahre später setzt das Ensemble den höchsten Standard für internationale Kammerchöre. Sein Repertoire umfasst neun Jahrhunderte vom Codex Calixtinus aus dem 12. Jahrhundert bis zu zeitgenössischen Komponisten – und das sowohl im Konzert und auf der Opernbühne als auch auf vielen preisgekrönten Aufnahmen. Die *Bach Cantata Pilgrimage* des Jahres 2000 war das bislang ehrgeizigste Projekt des Chores und bot vielen seiner Mitglieder die Möglichkeit, sich auch solistisch hervorzutun.

Die **English Baroque Soloists** wurden 1978 gegründet, um Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf Originalinstrumenten aufzuführen. Das Orchester gilt heute als eines der führenden Ensembles für Historische Aufführungspraxis. Die Diskographie umfasst mehr als einhundert Aufnahmen, deren Spektrum von geistlichen Werken Bachs, Händels, Haydns und Monteverdis bis zu Opern von Mozart reicht. Zu den internationalen Verpflichtungen der Vergangenheit gehörten unter anderem Konzerte in der Mailänder Scala, der Berliner Philharmonie, dem Pariser Châtelet, dem New Yorker Lincoln Center, dem Opernhaus von Sydney, dem Amsterdamer Concertgebouw, San Marco in Venedig, bei den Salzburger Festspielen und an anderen renommierten Orten.

For the Third Sunday after Easter (Jubilate)

CD 1

Epistle 1 Peter 2:11-17

Gospel John 16:16-22

BWV 12

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (1714/24)

1 1. Sinfonia

2 2. Coro

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
sind der Christen Tränenbrot,
die das Zeichen Jesu tragen.

3 3. Recitativo: Alt

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich
Gottes eingehen.

BWV 12

Weeping, wailing, fretting, fearing

1. Sinfonia

2. Chorus

Weeping, wailing,
fretting, fearing,
anxiety and distress
are the tearful bread of Christians,
who bear the sign of Jesus.

3. Recitative

We must through much tribulation enter into
the kingdom of God.

4 4. Aria: Alt

Kreuz und Krone sind verbunden,
Kampf und Kleinod sind vereint.
Christen haben alle Stunden
ihre Qual und ihren Feind,
doch ihr Trost sind Christi Wunden.

5 5. Aria: Bass

Ich folge Christo nach,
von ihm will ich nicht lassen
im Wohl und Ungemach,
im Leben und Erblassen.
Ich küsse Christi Schmach,
ich will sein Kreuz umfassen.
Ich folge Christo nach,
von ihm will ich nicht lassen.

6 6. Aria con Choral: Tenor

Sei getreu, alle Pein
wird doch nur ein Kleines sein.
Nach dem Regen
blüht der Segen,
alles Wetter geht vorbei.
Sei getreu, sei getreu!

7 7. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
dabei will ich verbleiben,
es mag mich auf die raue Bahn
Not, Tod und Elend treiben,

4. Aria

Cross and crown are bound together,
conflict and jewel are united.
Christians have at every hour
their torment and their foe,
but Christ's wounds are their comfort.

5. Aria

I shall follow after Christ,
I shall not abandon Him
in well-being or hardship,
in life or at the hour of death.
I kiss Christ's humiliation,
I shall embrace His cross.
I shall follow after Christ,
I shall not abandon Him.

6. Aria with instrumental chorale

Be steadfast, all affliction
will be but a trifle.
After rain
blessings will bloom
and all storms pass over.
Be steadfast, be steadfast!

7. Chorale

What God doth, is well done,
to this I shall be constant.
Though I be cast onto the rough road
by affliction, death and misery,

so wird Gott mich
ganz väterlich
in seinen Armen halten:
Drum lass ich ihn nur walten.

*Text: Acts 14:22 (3); Samuel Rodigast (7);
? Salomo Franck (2, 4-6)*

BWV 103

Ihr werdet weinen und heulen (1725)

8 1. Coro e Arioso: Bass

Chor: Ihr werdet weinen und heulen, aber
die Welt wird sich freuen.

Bass: Ihr aber werdet traurig sein.

Chor: Doch eure Traurigkeit soll in Freude
verkehret werden.

9 2. Recitativo: Tenor

Wer sollte nicht in Klagen untergehn,
wenn uns der Liebste wird entrissen?
Der Seele Heil, die Zuflucht kranker Herzen
acht' nicht auf unsre Schmerzen.

10 3. Aria: Alt

Kein Arzt ist außer dir zu finden,
ich suche durch ganz Gilead;
wer heilt die Wunden meiner Sünden,
weil man hier keinen Balsam hat?
Verbirgst du dich, so muss ich sterben.
Erbarme dich, ach, höre doch!
Du suchest ja nicht mein Verderben,
wohlan, so hofft mein Herze noch.

God shall hold me
just like a father
in His arms:
that is why I let Him prevail.

BWV 103

Ye shall weep and lament

1. Chorus and arioso

Chorus: Ye shall weep and lament, but the
world shall rejoice.

Bass: And ye shall be sorrowful.

Chorus: But your sorrow shall be turned to joy.

2. Recitative

Who would not founder in lamentation,
when our beloved is snatched from us?
The salvation of our soul, the refuge of sick hearts
pays no heed to our sorrow.

3. Aria

No physician but Thee can be found,
though I search through all Gilead;
who shall heal the wounds of my transgressions,
while there is no balm here for me?
If Thou dost hide, then I must perish.
Have mercy, ah, give ear!
For Thou dost not seek my destruction,
my heart, then, shall still harbour hope.

11 4. Recitativo: Alt

Du wirst mich nach der Angst
auch wiederum erquickten;
so will ich mich zu deiner Ankunft schicken,
ich traue dem Verheißungswort,
dass meine Traurigkeit
in Freude soll verkehret werden.

12 5. Aria: Tenor

Erholet euch, betrübte Sinnen,
ihr tut euch selber allzu weh.
Lasst von dem traurigen Beginnen,
eh ich in Tränen untergeh,
mein Jesus lässt sich wieder sehen,
o Freude, der nichts gleichen kann!
Wie wohl ist mir dadurch geschehen,
nimm, nimm mein Herz zum Opfer an!

13 6. Choral

Ich hab dich einen Augenblick,
o liebes Kind, verlassen:
Sieh aber, sieh, mit großem Glück
und Trost ohn alle Maßen
will ich dir schon die Freudenkron
aufsetzen und verehren;
dein kurzes Leid soll sich in Freud
und ewig Wohl verkehren.

*Text: John 16:20 (1); Paul Gerhardt (6);
Christiane Mariane von Ziegler (2-5)*

4. Recitative

When my fear is past,
Thou shalt again revive me;
thus shall I make ready for Thy coming,
I have trust in Thy promise,
that my sadness
shall be turned into joy.

5. Aria

Recover now, O troubled feelings,
you cause yourselves too much grief.
Leave off your sorrowful beginnings,
before I founder in tears,
my Jesus shall appear again,
O joy without compare!
The happiness this causes me!
Accept my heart as sacrifice!

6. Chorale

I have but for a little while
forsaken you, dear child.
Behold, though, with great happiness
and comfort beyond all measure
shall I put on you the crown of joy
and worship you;
your brief pain shall turn to joy
and eternal well-being.

BWV 146

**Wir müssen durch viel Trübsal
in das Reich Gottes eingehen (c.1737)**

14 1. Sinfonia

15 2. Coro

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich
Gottes eingehen.

16 3. Aria: Alt

Ich will nach dem Himmel zu,
schnödes Sodom, ich von dir
sind nunmehr geschieden.

Meines Bleibens ist nicht hier,
denn ich lebe doch bei dir
nimmermehr in Frieden.

17 4. Recitativo: Sopran

Ach! wer doch schon im Himmel wär!
Wie dränget mich nicht die böse Welt!
Mit Weinen steh ich auf,
mit Weinen leg ich mich zu Bette,
wie trüglich wird mir nachgestellt!
Herr! merke, schaue drauf,
sie hassen mich, und ohne Schuld,
als wenn die Welt die Macht
mich gar zu töten hätte;
und leb ich denn mit Seufzen und Geduld
verlassen und veracht',
so hat sie noch an meinem Leide
die größte Freude.
Mein Gott, das fällt mir schwer.

BWV 146

**We must through much tribulation
enter into the kingdom of God**

1. Sinfonia

2. Chorus

We must through much tribulation enter into
the kingdom of God.

3. Aria

I desire to go to heaven,
wicked Sodom, you and I
are henceforth through with each other.

My abode is not here,
for never more shall I
live with you in peace.

4. Recitative

Ah! to be in heaven now!
How this evil world oppresses me!
With weeping I rise,
with weeping I go to bed,
how treacherously they lie in wait for me!
Mark this, O Lord,
they hate me, and with no cause,
as though the world had the power
to kill me utterly;
and though I live with patience and sighs,
forsaken and despised,
yet the world derives from my sorrow
the greatest pleasure.
My God, that is hard to bear.

Ach! wenn ich doch,
mein Jesu, heute noch
bei dir im Himmel wär!

18 5. Aria: Sopran

Ich säe meine Zähren
mit bangem Herzen aus.
Jedoch mein Herzeleid
wird mir die Herrlichkeit
am Tage der seligen Ernte gebären.

19 6. Recitativo: Tenor

Ich bin bereit,
mein Kreuz geduldig zu ertragen;
ich weiß, dass alle meine Plagen
nicht wert der Herrlichkeit,
die Gott an den erwählten Scharen
und auch an mir wird offenbaren.
Jetzt wein ich, da das Weltgetümmel
bei meinem Jammer fröhlich scheint.
Bald kommt die Zeit,
da sich mein Herz erfreut
und da die Welt einst ohne Tröster weint.
Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,
dem wird die Krone beigelegt;
denn Gott trägt keinen nicht mit Händen
in den Himmel.

20 7. Aria (Duetto): Tenor, Bass

Wie will ich mich freuen, wie will ich mich laben,
wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!
Da glänz ich wie Sterne und leuchte wie Sonne,
da störet die himmlische selige Wonne
kein Trauern, Heulen und Geschrei.

Ah! would that I,
my Jesus, even today,
were with Thee in heaven!

5. Aria

I sow my tears
with anxious heart.
Yet my heart's distress
will bear me glory
on the day of the blessed harvest.

6. Recitativo

I am prepared
to bear my cross with patience;
I know that all my sufferings
are not worthy to be compared with the splendour
that God shall reveal
to His chosen throng and me.
I weep now, when the tumult of the world
seems glad at my sorrow.
Soon the time will come
when my heart shall rejoice,
and the world weep without a Comforter.
He who struggles against and fights the foe
shall be crowned;
for you do not get carried by God to heaven.

7. Aria (Duet)

How I shall rejoice and be refreshed,
when all passing torment is over!
Then shall I gleam like stars and shine like the sun,
and my heavenly bliss shall not be disturbed
by grieving, howling and shouting.

21 8. Choral

Denn wer selig dahin fährt,
da kein Tod mehr klopfet an,
dem ist alles wohl gewähret,
was er ihm nur wünschen kann.
Er ist in der festen Stadt,
da Gott seine Wohnung hat;
er ist in das Schloss geführt,
das kein Unglück nie berührt.

Text: Acts 14:22 (2); Gregorius Richter (8); anon. (3-7)

8. Chorale

For he who, blessed, passes on,
when death no longer knocks,
to him shall be accorded
all that he desires.
He lives in that fortified town
where God dwells;
he has been led to that mansion
which no calamity can touch.

For the Fourth Sunday after Easter (Cantate)

CD 2

Epistle James 1:17-21

Gospel John 16:5-15

BWV 166

Wo gehest du hin? (1724)

1 1. Arioso: Bass

Wo gehest du hin?

2 2. Aria: Tenor

Ich will an den Himmel denken
und der Welt mein Herz nicht schenken.

Denn ich gehe oder stehe,
so liegt mir die Frag im Sinn:
Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?

3 3. Choral: Sopran

Ich bitte dich, Herr Jesu Christ,
halt mich bei den Gedanken
und lass mich ja zu keiner Frist
von dieser Meinung wanken,

BWV 166

Whither goest thou?

1. Arioso

Whither goest thou?

2. Aria

I would be mindful of heaven
and not present my heart to the world.

For whether I depart or stay,
the question always occurs to me:
man, ah! man, where are you going?

3. Chorale

I beg Thee, Lord Jesus Christ,
let my thoughts not stray
and let me at no time
waver from this resolve,

sondern dabei verharren fest,
bis dass die Seel aus ihrem Nest
wird in den Himmel kommen.

4 4. Recitativo: Bass

Gleichwie die Regenwasser bald verfließen
und manche Farben leicht verschießen,
so geht es auch der Freude in der Welt,
auf welche mancher Mensch so viele Stücken hält;
denn ob man gleich zuweilen sieht,
dass sein gewünschtes Glücke blüht,
so kann doch wohl in besten Tagen
ganz unvermut' die letzte Stunde schlagen.

5 5. Aria: Alt

Man nehme sich in Acht,
wenn das Gelücke lacht.
Denn es kann leicht auf Erden
vor abends anders werden,
als man am Morgen nicht gedacht.

6 6. Choral

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod;
ach, wie geschwinde und behände
kann kommen meine Todesnot.
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut:
Mach's nur mit meinem Ende gut!

*Text: John 16:5 (1); Bartholomäus Ringwaldt (3);
Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (6);
anon. (2, 4, 5)*

but let me firmly abide by it,
until my soul shall leave its nest
and journey into heaven.

4. Recitative

Just as rainwater soon subsides
and many colours easily fade,
so it is with pleasure in this world,
which many men think highly of;
for though one sees from time to time
one's hoped-for fortunes bloom,
yet it can happen, when all goes well,
that the final hour will abruptly strike.

5. Aria

Let everyone beware
when good fortune laughs.
For things can easily here on earth
change before evening falls
in a way unthought of in the morning.

6. Choral

Who knows, how near my end is!
Time goes by, death approaches;
ah! how swiftly and nimbly
can my trial of death draw near.
My God, I beseech Thee through Christ's blood:
grant me a happy end!

7 1. Aria: Bass

Es ist euch gut, dass ich hingehe; denn so ich nicht hingehe, kömmt der Tröster nicht zu euch. So ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden.

8 2. Aria: Tenor

Mich kann kein Zweifel stören,
auf dein Wort, Herr, zu hören.
Ich glaube, gehst du fort,
so kann ich mich getrösten,
dass ich zu den Erlösten
komm an gewünschten Port.

9 3. Recitativo: Tenor

Dein Geist wird mich also regieren,
dass ich auf rechter Bahne geh;
durch deinen Hingang kommt er ja zu mir,
ich frage sorgensvoll: Ach, ist er nicht schon hier?

10 4. Coro

Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird, der wird euch in alle Wahrheit leiten. Denn er wird nicht von ihm selber reden, sondern was er hören wird, das wird er reden; und was zukünftig ist, wird er verkündigen.

1. Aria

It is expedient for you that I go away: for if I go not away, the Comforter will not come unto you; but if I depart, I will send Him unto you.

2. Aria

No doubt can deter me
from heeding, Lord, Thy Word.
I believe that, if Thou wert to leave,
I could find comfort in the thought
that I shall join the ransomed souls
in the longed-for port.

3. Recitative

Thy spirit thus will govern me,
that I may tread the proper path;
through Thy departure He shall come to me,
anxiously I ask: ah, is He not yet here?

4. Chorus

Howbeit when He, the Spirit of truth, is come, He will guide you into all truth: for He shall not speak of Himself; but whatsoever He shall hear, that shall He speak: and He will shew you things to come.

11 5. Aria: Alt

Was mein Herz von dir begehrt,
ach, das wird mir wohl gewährt.
Überschütte mich mit Segen,
führe mich auf deinen Wegen,
dass ich in der Ewigkeit
schaue deine Herrlichkeit!

12 6. Choral

Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt,
der leitet alles, was ihn liebt,
auf wohl gebähntem Wege.
Er setzt und richtet unsren Fuß,
dass er nicht anders treten muss,
als wo man findet den Segen.

*Text: Christiane Mariane von Ziegler (2-3, 5);
John 16:7 (1); John 16:13 (4); Paul Gerhardt (6)*

5. Aria

What my heart desires from Thee,
ah, that shall be bestowed on me.
Overwhelm me with blessing,
guide me on Thy path,
that I in eternity
may behold Thy majesty!

6. Chorale

Thy spirit, that God sends from Heaven,
guides all those who love Him
on well-prepared ways.
He guides and directs our steps,
that they need only tread
where blessing can be found.

13 1. Coro

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut,
dem Vater aller Güte,
dem Gott, der alle Wunder tut,
dem Gott, der mein Gemüte
mit seinem reichen Trost erfüllt,
dem Gott, der allen Jammer stillt.
Gebt unserm Gott die Ehre!

14 2. Recitativo: Bass

Es danken dir die Himmelsheer,
o Herrscher aller Thronen,
und die auf Erden, Luft und Meer
in deinem Schatten wohnen,
die preisen deine Schöpfermacht,
die alles also wohl bedacht.
Gebt unserm Gott die Ehre!

15 3. Aria: Tenor

Was unser Gott geschaffen hat,
das will er auch erhalten;
darüber will er früh und spat
mit seiner Gnade walten.
In seinem ganzen Königreich
ist alles recht und alles gleich.
Gebt unserm Gott die Ehre!

1. Chorus

Give laud and praise to the highest good,
the Father of all kindness,
the God who works all wonders,
the God who fills my spirit
with His abundant solace,
the God who soothes all sorrow.
Give honour to our God!

2. Recitative

The heavenly host gives thanks to Thee,
O ruler of all thrones,
and those who dwell in Thy shadow,
on earth, in the air, and on the sea,
these honour Thy creative power,
that has taken good care of everything.
Give honour to our God!

3. Aria

Whatever our God has created,
He wishes also to preserve;
with His grace He shall see to this,
each morning and night.
In His kingdom far and wide
all things are just and equal.
Give honour to our God!

16 4. Choral

Ich rief dem Herrn in meiner Not:
Ach Gott, vernimm mein Schreien!
Da half mein Helfer mir vom Tod
und ließ mir Trost gedeihen.
Drum dank, ach Gott, drum dank ich dir;
ach, danket, danket Gott mit mir!
Gebt unserm Gott die Ehre!

17 5. Recitativo: Alt

Der Herr ist noch und nimmer nicht
von seinem Volk geschieden,
er bleibt ihre Zuversicht,
ihr Segen, Heil und Frieden;
mit Mutterhänden leitet er
die Seinen stetig hin und her.
Gebt unserm Gott die Ehre!

18 6. Aria: Bass

Wenn Trost und Hülfe ermangeln muss,
die alle Welt erzeiget,
so kommt, so hilft der Überfluss,
der Schöpfer selbst, und neiget
die Vatersaugen denen zu,
die sonst nirgend finden Ruh.
Gebt unserm Gott die Ehre!

4. Chorale

I called to God in my distress:
ah Lord, give ear to my lament!
My Saviour then saved me from death
and lavished comfort on me.
And so, dear God, my thanks to Thee;
ah! give thanks with me to God!
Give honour to our God!

5. Recitative

The Lord is not and never was
severed from His people;
He remains their trust,
their blessing, salvation and peace;
with a mother's hands He leads
His people ever here and there.
Give honour to our God!

6. Aria

When strength and help are lacking,
as all the world bears witness,
He comes and helps abundantly,
the Creator himself, and inclines
His Father's eyes to those
who otherwise find no repose.
Give honour to our God!

19 7. Aria: Alt

Ich will dich all mein Leben lang,
o Gott, von nun an ehren;
man soll, o Gott, den Lobgesang
an allen Orten hören.
Mein ganzes Herz ermuntere sich,
mein Geist und Leib erfreue sich.
Gebt unserm Gott die Ehre!

20 8. Recitativo: Tenor

Ihr, die ihr Christi Namen nennt,
gebts unserm Gott die Ehre!
Ihr, die ihr Gottes Macht bekennt,
gebts unserm Gott die Ehre!
Die falschen Götzen macht zu Spott,
der Herr ist Gott, der Herr ist Gott:
Gebts unserm Gott die Ehre!

21 9. Coro

So kommet vor sein Angesicht
mit jauchzenvollem Springen;
bezahlet die gelobte Pflicht
und lasst uns fröhlich singen:
Gott hat es alles wohl bedacht
und alles, alles wohl gemacht.
Gebts unserm Gott die Ehre!

Text: Johann Jakob Schütz

7. Aria

I shall throughout my life
now honour Thee, O God;
the song of praise, O God,
shall be heard in every region.
Let all my heart rejoice,
let my body and soul be of good cheer.
Give honour to our God!

8. Recitativo

You, who call on Christ by name,
give honour to our God!
You who acknowledge the might of God,
give honour to our God!
Cast scorn on those false idols;
the Lord is God, the Lord is God:
give honour to our God!

9. Chorus

So come before His countenance
with dancing and exultation;
discharge your promised duty
and let us sing with gladness:
God has taken good care of everything
and made everything, everything right.
Give honour to our God!

*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*



This recording is dedicated to the memory of Lucy Howard (1962-2004), who was principal second violin of the English Baroque Soloists for many years. Lucy played second violin obbligato in Cantata BWV 12, No.5.

Also available

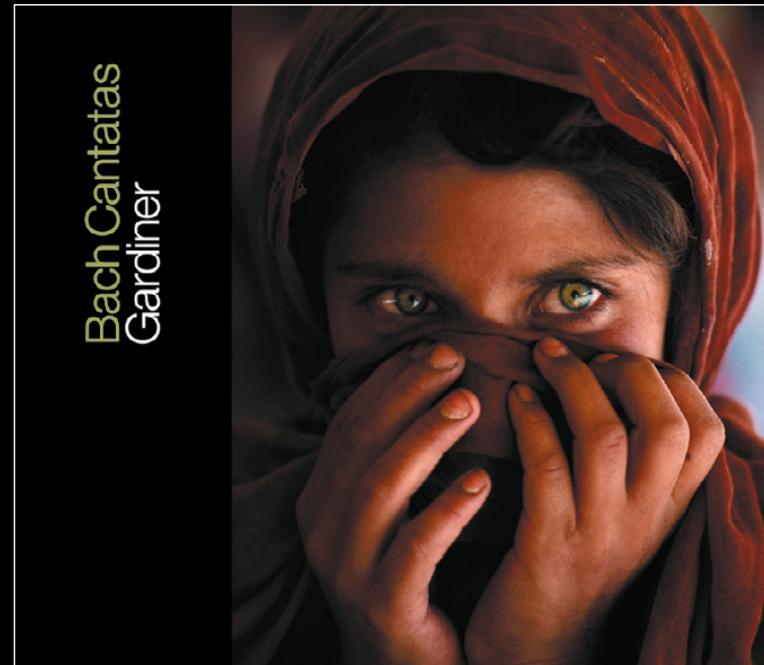
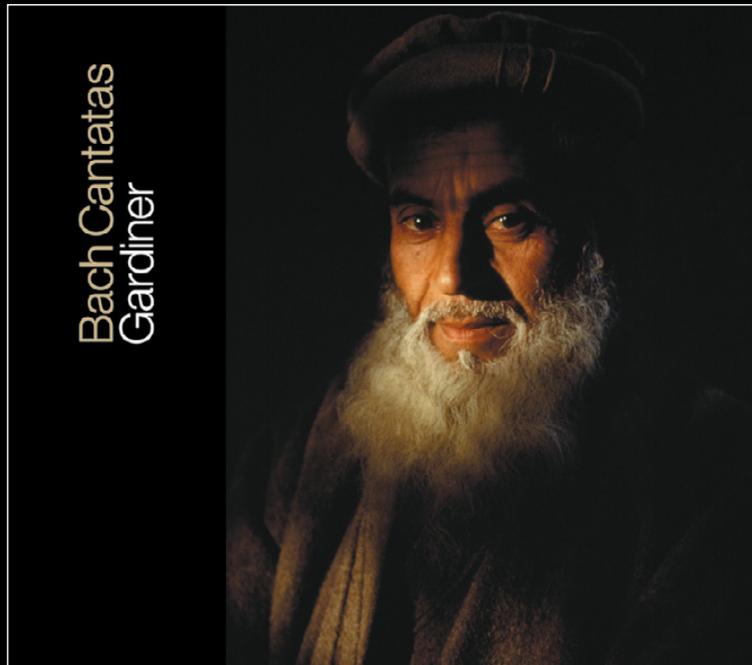
Bach Cantatas Vol 1: City of London
For the Feast of St John the Baptist
BWV 167 / 7 / 30

For the First Sunday after Trinity
BWV 75 / 39 / 20

Bach Cantatas Vol 8: Bremen/Santiago
For the Fifteenth Sunday after Trinity
BWV 138 / 99 / 51 / 100

For the Sixteenth Sunday after Trinity
BWV 161 / 27 / 8 / 95

**For further information, to join the mailing list
and to buy online, visit www.solideogloria.co.uk**



‘Of all the organ soloists during the Cantata Pilgrimage, I was the one to have the privilege of playing on one of the finest instruments to survive from Bach’s time – the famous Trost organ in Altenburg’s Schlosskirche. The other obbligato organ parts were performed on the Robin Jennings chamber organ that travelled with us, but for BWV 146 – with its truly monumental sinfonia – an exception was made. The organ itself was built between 1735 and 1739 and Bach was invited – informally – to try it out on its completion. It has two manuals and 37 stops, including a large number of foundation stops, a characteristic of High Baroque Central German design which offers a wide variety of tone colours. Of these, the fugara and gemshorn made an intriguing solo sound for the second movement, while the extraordinary deep-rooted power of the organ’s 16 and 32 foot pedal reeds brought an extra dimension to the opening sinfonia.

It was a real thrill to play this wonderful instrument, but certainly not without problems. For a start I had to learn the music in a different key – old German organs are tuned higher than modern concert pitch. Then the unseasonably warm weather, together with the warm breath of a capacity audience, raised the pitch of the organ still further. The oboists were able to compensate by making extra-short reeds; how the flautist and recorder player managed I don’t know, but they did. Then there was the issue of how to co-ordinate with the orchestra. We tried placing the instrumentalists at the same level as the organ loft in the gallery opposite, but had to reject this for practicalities of space. So we ended up with the orchestra on the chapel floor and a camera and TV

relay so that I could see John Eliot’s beat. And finally the unpredictability inherent in all old instruments had a trump card to play: just before the performance began it started to cipher – sounding the note ‘F’ without any key being pressed down. The local organist was in the audience and he quickly set about trying to sort out the problem, but to no avail. Luckily the cipher did not effect the solo stops I had chosen, so after some moments of panic and confusion (during which John Eliot accidentally got locked into the organ loft) the performance went ahead. But it was an adrenaline-packed evening that I am not likely to forget.’

Silas John Standage

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 24: Altenburg / Warwick

CD 1 76:53 For the Third Sunday after Easter (Jubilate)

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12
Ihr werdet weinen und heulen BWV 103
Wir müssen durch viel Trübsal
in das Reich Gottes eingehen BWV 146

Brigitte Geller *soprano*, William Towers *alto*
Mark Padmore *tenor*, Julian Clarkson *bass*

CD 2 51:48 For the Fourth Sunday after Easter (Cantate)

Wo gehest du hin? BWV 166
Es ist euch gut, dass ich hingehe BWV 108
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut BWV 117
(Occasion unspecified)

Robin Tyson *alto*, James Gilchrist *tenor*
Stephen Varcoe *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Schlosskirche, Altenburg, 14 May 2000
St Mary's, Warwick, 21 May 2000



Soli Deo Gloria

Volume 24 SDG 107
© 2005 Monteverdi Productions Ltd
© 2005 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772



8 43183 01072 1