

22

For Whit Sunday
172 / 59 / 74 / 34

Holy Trinity, Long Melford

At this point in the year the festivals come thick and fast. We're at the finish of one of the most intensive week's rehearsals so far, preparing all nine of Bach's surviving Pentecostal cantatas. It has driven home to me how in the Lutheran church year Whitsuntide was the equal of Christmas and Easter, each feast celebrated on three consecutive days, representing not just an immense creative effort by Bach but a colossal work-load for him and for his musicians.

From London we're now heading for Long Melford in Suffolk, which boasts one of the most ravishing and opulent of late-Perpendicular churches, built at the height of the English wool trade in the

late fifteenth century. Pentecost is the culmination of those 'great fifty days' which follow the Resurrection, a watershed marking the completion of Jesus' work on earth and the coming of the Holy Spirit. I find it very appealing that it was originally an agricultural festival, the descendant of one of those Canaanite feasts the Israelites took over when they arrived in the promised land. So that when St Paul speaks of Christ as 'the firstfruits' (I Corinthians 15:20 & 23) he seems to be making a conscious allusion to the Jewish feast of *Shabuoth*, when the first fruits to be harvested were offered at Pentecost. Of course harvest takes place a couple of months later in Saxony (and Suffolk) than in Palestine, but this is nevertheless a time of increasing light and promise, an apt moment for the church to reflect on the implications of Jesus' incarnation and

the renewal of the ancient Covenant. Luther, following his favourite Gospel writer St John, latches on to the idea of the Holy Spirit bringing a new life to humankind, the product of the 'indwelling' of Father and Son with the faithful which allows for a life of love and brotherhood and a means to 'overcome' the world.

I'm finding through this year-long exploration of his cantatas in their seasonal context that Bach often brings to the surface pre-Christian aspects and forgotten connections which mirror the turning of the agricultural year. Now at the approach to midsummer he comes up with music of unalloyed optimism and exuberance in celebration of the first gifts of newly-awakened nature, as well as the miraculous ignition of the divine Pentecostal spark which allows human beings to communicate across the language barrier. Much the earliest of the four cantatas for this day, BWV 172 **Erschallet, ihr Lieder, erklinget ihr Saiten!** was composed in Weimar in 1714, just two weeks after Bach's promotion as court *Konzertmeister*. Evidently it is a work which he particularly valued, reviving and retouching it once in Cöthen (possibly) and three times in Leipzig, and setting a pattern for his later approaches to the Pentecostal theme.

In the absence of the autograph score we chose to adopt the version in D major used for the first of the three Leipzig performances on 28 May 1724. Its opening movement is sunny and ebullient, the ensemble divided into three 'choirs', one of trumpets, one of strings (with a bassoon as its bass) and the third comprising a four-voiced chorus. With no high woodwind instruments the textures are unusually open and there is a marvellous sustained surge as the voices twice pause on a seventh chord to convey the

'happiest hours'. For the middle section, in which the trumpets fall silent, Bach fashions an engaging piece of imitative polyphony, a fugue with no true counter-subject, the vocal entries placed at a distance of 3, 2, 3 and 2 bars. Twice he builds up an intricate web of sounds – a four-fold *stretto* stretched across the barlines – conjuring before us the elegant tracery of those 'temples' which God promises to make of our souls.

Jesus' valedictory words from the Gospel of the day (John 14:23) are set in recitative for bass (No.2), leading to an aria which is in effect a fanfare for the Holy Trinity: three trumpets, a tripartite form, a theme moving in steps of a third and a triple address to the 'mighty God of honour', all highly appropriate in this glorious church dedicated to the Trinity with its circular 'rabbit' window, three of them forming a triangle as the left ear of each serves as the right ear of its neighbour. It is also a dazzling showpiece for the principal trumpet, required to negotiate 45 consecutive demi-semiquavers (three times, of course) and at speed. If this was intended to represent the 'rushing mighty wind' or the 'cloven tongues like as of fire' described in the Epistle for the day (Acts 2:1-13), the textual allusion to Pentecost is even stronger in the delicate tenor aria which follows, a dreamy evocation of 'a paradise of souls through which God's spirit breathes' generated by a seamless gentle melody for unison violins and violas with no apparent gravitational pull. In contrast to the Pentecostal rushing wind, here we sense the moment when God 'breathed into Adam's nostrils the breath of life'. Again, Trinitarian symbols are present: a three-part form, triple metre, an arpeggiated bass line

rising by thirds and a three-fold reiteration of a waving figure to convey God's creative breath.

From its festive 'public' opening chorus the tone of this cantata grows gradually more personal, each successive movement defining stages (marked by a downward modulation by thirds) in the evolving relationship of God with man and of the Holy Spirit dwelling within and guiding the believer's soul. The Comforter announced by the tenor now converses with the soul and their dialogue (No.5), couched in overtly erotic/Pietistic language, is a musical allegory of the 'indwelling' and guiding of the believer's spirit within. It is a highly ornate and sensual piece, the two voices entwined over an ostinato-like cello obbligato to which Bach adds a fourth voice, an oboe playing an embellished version of the Whitsun chorale 'Komm, heiliger Geist'. So embedded is it in the texture, interlaced with the two singers' lines and transfigured by Bach's *fioritura*, that only the most wide-awake listener would have been able to pick it out and recognise it. Yet for all its apparent complexity – the filigree part-writing and the ornament-encrusted chorale tune – the duet is structurally fairly straightforward (tripartite, of course!). First comes an appeal to the 'gentle breeze of heaven', then a modulation to the dominant minor, once for the sealing of this union with the 'kiss of grace' and once more for the third section marking its consummation, 'I am yours, and you are mine'. The cantata concludes with the fourth verse of Nicolai's rousing hymn, 'Wie schön leuchtet der Morgenstern', with a soaring first violin *fauxbourdon*, and finally a return of the opening chorus.

There is an intriguing biographical wrinkle

connected to the origins of Bach's second Pentecostal cantata BWV 59 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I**. In one of his frequent letters of complaint to the Saxon king, Bach claimed that he 'entered upon my university functions [in Leipzig] at Whit Sunday 1723'. Now Alfred Dürr states categorically that the cantata's autograph was written for Whit Sunday 1723 at the latest, although the surviving performing parts date from the following year. It seems as though it may have been assembled by Bach, drawing on some earlier material, before he left Cöthen. Did Bach then actually announce himself to his Leipzig public on this important day, performing this four-movement cantata at the university church on Whit Sunday 1723 (16 May), two weeks before his reported arrival in the city, or was it a plan which simply failed to materialise? One can read into its restricted instrumentation (no woodwind or third trumpet), its solo allocation limited to soprano and bass and the lack of a final chorale, a tactical adjustment to the modest capabilities of the university forces available. As so often Bach proves the truth of Goethe's saying, 'In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister' – in Alfred Dürr's words, that he was 'a master even in limitation'.

The opening movement is a delight in its synthesis of Italian chamber duet and festive instrumentation, yet tactfully restrained. Four times the biblical motto is given in canon for the two singers, then a fifth and last time homophonically in parallel sixths, a cue for the instruments to let rip at last and add majesty to the Saviour's words in an exuberant postlude. The string-accompanied recitative for soprano is stylistically of a piece with several that Bach wrote in his Weimar

years, culminating with a wistful *arioso* prayer that 'each of us should love Him'. The placement of a chorale at this point (No.3) is a little odd, yet as an appeal to the Holy Spirit for grace, utterly appropriate. This is Luther's Pentecostal hymn of 1524 which, as a result of the independent parts which Bach provides for the viola and second violin, sounds deceptively opulent and full-textured. The closing aria for bass with violin obbligato again focuses on the 'indwelling' of God in the human heart through love and the Holy Spirit. Is this really the end? The inscription 'Chorale segue' leaves us without any clear directive as to what Bach intended. A repeat of the previous chorale underlaid with the third stanza of Luther's hymn seems a plausible solution.

In 1725 Bach returned to the same music, but this time (BWV 74 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II**), to a new text by Christiane Mariane von Ziegler. The chamber-like textures of the opening duet in BWV 59 are now expanded into a full-scale tableau for chorus and orchestra by the addition of three oboes and a third trumpet suggestive of Trinitarian symbolism. Such is the alchemy of Bach's reworking that with minimal alteration to the substance of the music itself the overall mood is subtly different. Despite Gillies Whittaker shaking his head at the way Bach adapts the bass and violin aria in BWV 59 for soprano and oboe da caccia to a new text – 'an extraordinary lapse... fitted with little consideration for congruity' – it seems on the contrary to fit its new ecstatic words rather better than before!

Overall BWV 74 is a good deal more sophisticated in structure and theological nuance than the earlier two cantatas. Ziegler takes as her basis all nine

verses of the Gospel and constructs her text on three main themes: the paramount need for love, and the need to be in a state of readiness to receive the spirit (Nos 1-3); Jesus' announcement of his Ascension and return, and its joyful implications for humankind (Nos 4 & 5); and his triumph over Satan, freeing the believer from condemnation. She turns to St Paul (Romans 8:1) for a motto to introduce this final segment, one that emphasises the life-giving spirit of Christ in freeing mankind from the law of sin and death. Bach mirrors her scheme, dividing his cantata into three clearly-defined tonal areas: a descent to the flat side of the home key (C major) to the sub-dominant, F, for the first aria, and to the supertonic, D minor, for the following recitative, then a rise upwards through E minor (No.4) to the dominant, G major (No.5) before an affirmative return to the tonic for the victory over Satan (No.7) and the final chorale in its relative minor.

Two of the arias stand out from the rest in this grand eight-movement cantata. The first is for tenor and strings, 'Kommt, eilet, stimmet' (No.5), with melismatic chains for both singer and first violins, and engaging hide-and-seek exchanges for the line 'though He leaves, He shall return'. Bach is clearly roused by the imagery of Satan attempting to curse and obstruct the believer, and introduces extreme modulations, far-flung arpeggios and jangling cross-accents before ushering in an extended *da capo* return of the main theme to which the tenor adds his own embellishments to the 'eilet' motif in the violins.

More outrageous still in its graphic depiction of Hell is the alto aria 'Nichts kann mich erretten' (No.7). Bach seems determined to convey to his listeners

with stark realism the image of hellish chains being rattled. Accordingly he sets up 'battle' exchanges between the three oboes and the strings, assigning a violin solo to execute fiendish *bariolage*, with the lowest arpeggiated note falling not on, but just after, the beat. The effect is both disjointed and wonderfully invigorating. Soon the vocal line embarks on arpeggios that appear trapped within the vehement dialectic, as though it were trying to work itself free from the diabolical shackles. At times this search for belief is plaintive, with cross-accented phrases reinforced by the oboe and solo violin against a menacing thud of repeated semiquavers. In the 'B' section victory seems assured and the singer 'laughs at Hell's anger' against huge smashing chords by the winds and strings in triple and quadruple stoppings. The gloating comprises tripletised melismas and a descent of an octave-and-a-half before the *da capo*. Unapologetically, Bach draws on techniques borrowed from the opera house, though not gratuitously: they serve an impeccable theological purpose and the results must have been vastly entertaining to a theatrically-deprived audience.

An exceptionally late work dating from 1746/7, BWV 34 **O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe** began life as a wedding cantata whose references to 'heavenly flames' enabled Bach to re-adapt it easily as a cantata for Whitsun. Despite its origins this is a superb work from start to finish, and one in which Bach's use of trumpets and drums is markedly different from that in the other Whitsun cantatas. In the opening chorus the timpani trills crackle with fiery energy and the trumpets build up a storm. But then Bach releases the pent-up energy with a wonderfully

frivolous descending arpeggio in the first trumpet. The chorus enters, the basses holding a top D for most of five bars to symbolise the 'eternal', the other three parts aglitter with 'fiery' embellishments. For the 'source of love' Bach superimposes two serene, intertwining lyrical lines over a 'sprung'-articulated bass line. Then the trumpets and drums return, precipitating a cross-beat homophonic passage for the choir, 'kindle our hearts and consecrate them'. Now the whole sequence is developed in the dominant while the image of flickering flames, the semiquaver *moto perpetuo*, is passed from violas to violins with periodic reinforcement by oboes and trumpets, the lyrical 'source of love' dialogue increasing in ecstatic expression. This is in effect one huge *da capo* movement, the 'B' section being given over to dance-like vocal pairings – 'Let heavenly flames flare and pierce them'. In performance it generates colossal energy and elation, as satisfying a choral overture as ever Bach wrote.

And what's to come does not disappoint. A brief, high-lying tenor recitative leads to an exquisite pastoral tableau, an alto aria with muted strings and two flutes – 'Happy are you, you chosen souls'. This is an idyll inspired by the story of Jacob and Rachel, and may have had deeper personal significance to Bach than we can fathom today. But we can relish the tender sensuousness of the pastoral writing, the pairings of thirds and sixths, the blending of flutes and muted strings, and the satisfying textures and calm enchantment disturbed only momentarily by modulation. I've conducted the piece many times, with many fine mezzo-contraltos (including Anna Reynolds), but on this occasion Nathalie Stutzmann

seemed to me to catch the French nostalgic tug of this aria to perfection.

An innocuous-sounding bass recitative (No.4) catches fire at the words 'The Lord pronounces on His hallowed house / these words of blessing'. Like some Old Testament prophet the bass enjoins the whole ensemble to declaim verse 6 of Psalm 128, 'Peace upon Israel', in two slow bars reminiscent of and equivalent in grandeur to the opening exordium to the *B minor Mass*. Abruptly a typhoon of an orchestral finale is unleashed with off-beat D major scales, drawing the chorus to follow in its wake with 'thanks to the Almighty's wondrous hands'. There is an extended stretch of thrilling orchestra writing before the choir returns to the 'Peace upon Israel' theme, this time within the Allegro pulse, with a final shout of joy from the sopranos on a top B bringing this irresistible Whit Sunday cantata to a glorious conclusion.

© John Eliot Gardiner 2006

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

Kantaten für den Pfingstsonntag

Holy Trinity, Long Melford

Zu diesem Zeitpunkt des Jahres liegen die Feiertage dicht beieinander. Wir sind am Ende der Proben in einer der bisher arbeitsreichsten Wochen angelangt, in denen wir alle neun der erhaltenen Pfingstkantaten Bachs vorbereitet haben. Mir ist klar geworden, dass Pfingsten im lutherischen Kirchenjahr eine ähnlich große Bedeutung wie Weihnachten und Ostern hatte: Jedes Fest wird an drei aufeinander folgenden Tagen gefeiert, und das bedeutet, dass Bach nicht nur eine riesige schöpferische Leistung zu vollbringen hatte, sondern dass die Aufgabe für ihn und seine Musiker auch eine kolossale Arbeitsbelastung mit sich brachte.

Von London aus fahren wir jetzt Richtung Long Melford, ein Dorf in Suffolk, das sich einer eindrucksvollsten und üppigsten Kirchen der englischen Spätgotik (Perpendikularstil) rühmt, Ende des 15. Jahrhunderts erbaut, als der englische Wollhandel blühte. Pfingsten ist der Höhepunkt jener 'großen fünfzig Tage', die auf die Auferstehung folgen, eine Grenzscheide, die besagt, dass Jesus sein Werk auf der Erde vollendet hat und der Heilige Geist herab kommt. Ich finde es faszinierend, dass es ursprünglich ein Fest der Landbevölkerung war, ein Abkömmling jener kanaanaïschen Feste, die von den Israeliten übernommen wurden, als sie im gelobten Land ankamen. So scheint der Apostel Paulus, wenn er von Christus als 'Erstling' spricht (1. Korinther 15, 20 & 23), auf das jüdische Fest *Shawuoth*

anzuspielen, als am 'fünfzigsten Tag' (nach Passah) die Erstlinge der Ernte als Opfer dargebracht wurden. Natürlich findet die Ernte in Sachsen (und Suffolk) ein paar Monate später statt als in Palästina, doch ist es trotzdem eine Zeit des zunehmenden Lichts und der Verheißung, für die Kirche ein geeigneter Augenblick, über die Bedeutung der Menschwerdung Christi und der Erneuerung des alten Bundes nachzudenken. Luther schließt sich dem Gedanken seines Lieblings-evangelisten Johannes an, dass der Heilige Geist, der als Vater und Sohn den Gläubigen 'innewohnt', den Menschen ein neues Leben in Liebe und Brüderlichkeit bringen wird und sie die Welt 'überwinden' lässt.

Durch die jahrelange Erforschung seiner Kantaten in ihrem jahreszeitlichen Kontext gelange ich zu dem Schluss, dass Bach oft vorchristliche Aspekte und vergessene Bezüge an die Oberfläche bringt, die im landwirtschaftlichen Jahr eine Wende bezeichnen. Da sich nun der Mittsommer nähert, liefert der Komponist zur Feier der ersten Gaben der wiedererwachten Natur sowie des göttlichen Funkens, der zu Pfingsten entzündet wird und die Menschen in allen Zungen reden lässt, Musik von ungetrübtem Optimismus und Überschwang. Die bei weitem früheste der vier Kantaten für diesen Tag, BWV 172 **Erschallet, ihr Lieder, erklinget ihr Saiten!** entstand 1714 in Weimar, gerade einmal zwei Wochen nach Bachs Ernennung zum Konzertmeister bei Hofe. Sie ist offensichtlich ein Werk, das er besonders schätzte, sich in Köthen wieder vornahm und (vermutlich) einmal, in Leipzig noch dreimal aufführte und sich dabei ein Modell schuf für seinen späteren Umgang mit dem Pfingstthema.

Da die autographe Partitur nicht vorhanden ist, beschlossen wir, die Fassung in D-dur zu nehmen, die in der ersten der drei Leipziger Aufführungen am 28. Mai 1724 verwendet worden war (wir hatten eine Rekonstruktion der Version in C-dur von 1731 versucht, als wir das Werk 1999 für die Deutsche Grammophon aufnahmen). Der Anfangssatz ist sonnig und überschäumend, das Ensemble in drei ‚Chöre‘ geteilt, der eine mit Trompeten, der andere mit Streichern (mit einem Fagott als Bass) und der dritte mit einem vierstimmigen Chor. Der Verzicht auf hohe Blasinstrumente lässt die Textur ungewöhnlich offen wirken, und wunderbar ist das spannungsvolle Aufbränden, wenn die Stimmen zweimal auf einem Septakkord pausieren, um ‚seligste Zeiten‘ zu verheißen. Für den Mittelteil, wenn die Trompeten verstummen, gestaltet Bach ein hinreißendes Stück imitierender Polyphonie, eine Fuge, die keinen richtigen Kontrapunkt enthält, sondern die Stimmen im Abstand von drei, zwei, drei und zwei Takten einsetzen lässt. Zweimal webt er ein verschlungenes Netz aus Klängen – eine vierfache, über die Taktstriche hinaus gedehnte Engführung – und lässt vor unserem geistigen Auge das elegante Maßwerk jener ‚Tempel‘ erstehen, zu denen Gott unsere Seelen bereiten will.

Jesu Abschiedsworte aus dem Tagesevangelium (Johannes 14, 23) sind als Rezitativ für Bass gesetzt (Nr. 2) und leiten zu einer Arie über, die wie eine Fanfare zu Ehren der Heiligen Dreieinigkeit wirkt: drei Trompeten, eine dreiteilige Form, ein Thema, das sich in Terzschritten voranbewegt, und eine dreifache Anrufung des ‚großen Gottes der Ehren‘, alles ausgesprochen passend in dieser herrlichen, der

Heiligen Dreieinigkeit gewidmeten Kirche, mit ihrem Rundfenster mit den drei Hasen, deren Ohren sich zu einem Dreieck formieren, weil das linke Ohr eines Tieres sich mit dem jeweils rechten des Nachbarn deckt. Es ist auch ein überwältigendes Paradedstück für die erste Trompete, von der verlangt wird, fünf- und vierzig aufeinander folgende Sech-zehntel zu bewältigen, dreimal natürlich und in hohem Tempo. Wenn damit beabsichtigt war, das ‚Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes‘ oder ‚die Zungen zerteilet, als wären sie feurig‘ der Lesung für den Tag (Apostel 2, 1–13) darzustellen, so findet die im Text enthaltene Anspielung auf Pfingsten noch deutlicher in der sich anschließenden zarten Tenorarie Ausdruck, die aus einer sanften, nahtlosen Melodie für unisono geführte Violinen und Bratschen ohne offenkundige Anziehungskraft erwächst und träumerisch auf das ‚Seelenparadies, das Gottes Geist durchwehet‘ verweist. Im Gegensatz zum Brausen des gewaltigen Pfingstwindes wird uns hier der Augenblick gegenwärtig, als Gott ‚machte den Menschen und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nasen‘. Wieder sind Symbole für die Dreieinigkeit vorhanden: eine dreiteilige Form, ein Dreiertakt, eine arpeggierte Basslinie, die in Terzschritten ansteigt, und schließlich die dreifache Wiederholung einer wogenden Figur, die Gottes schöpferischen Atem zum Ausdruck bringt.

Trug der Ton dieser Kantate in dem festlichen Eingangschor noch ‚öffentlichen‘ Charakter, so wird er mit jedem Satz persönlicher, definiert Etappen (gekennzeichnet durch eine in Terzschritten absteigende Modulation) in der Beziehung, die sich zwischen Gott und Mensch entwickelt und schildert

seinen Einzug in unsere ‚Herzenshütten‘. Der Tröster, dessen Nahen der Tenor ankündigt, nimmt nun mit der Seele das Gespräch auf, und ihr Dialog (Nr. 5), abgefasst in einer unverhohlenen erotischen/ pietistischen Sprache, ist ein musikalisches Symbol für das ‚Innewohnen‘ und die Führung, die der Gläubige in seiner Seele erfährt. Es ist ein reich verziertes und sinnliches Stück, die beiden Stimmen umschlingen einander über dem ostinatoartigen Part des obligaten Cellos, dem Bach eine vierte Stimme hinzufügt, und die Oboe spielt eine verzierte Version des Pfingstchorals ‚Komm, heiliger Geist‘. Dieser ist so tief in das Stimmgefüge eingebettet, mit den Melodielinien der beiden Sänger so stark verflochten und durch Bachs Fiorituren so sehr verändert, dass nur der aufmerksamste Zuhörer imstande gewesen wäre, ihn zu herauszuhören und seinen Spuren zu folgen. Dennoch ist dieses, mit seiner filigranen Polyphonie und ornamentverkrusteten Choralmelodie so komplex erscheinende Duett recht geradlinig angelegt (dreiteilig natürlich!). Auf einen Appell an den ‚sanften Himmelswind‘ folgt eine Modulation in die Molldominante, die diese Vereinigung mit der Aufforderung besiegelt, den ‚Gnadenskuss‘ entgegenzunehmen, und dann noch einmal im dritten Abschnitt, wenn er vollzogen ist: ‚Ich bin dein, und du bist mein!‘. Die vierte Strophe von Philipp Nicolais herrlichem Choral ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘, mit einem aufstrebenden Fauxbourdon der ersten Violine, und die Rückkehr zum Anfangschor beschließen die Kantate.

Die Entstehungsgeschichte von Bachs zweiter Pfingstkantate BWV 59 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I** wirft interessante biographische

Fragen auf. In einem seiner häufigen Beschwerdebriefe an den sächsischen König schreibt er, er habe seine Funktion ‚bey der Universität Anno 1723 am PfinkstFest‘ angetreten. Alfred Dürr erklärt nun kategorisch, das Autograph der Kantate sei allerspätestens für den Pfingstsonntag 1723 geschrieben worden, obwohl die erhaltenen Stimmbücher erst aus dem folgenden Jahr stammen. Es scheint, als habe Bach das Werk zusammengestellt, bevor er Köthen verließ, und dabei altes Material verwendet. Hat Bach sich also an jenem bedeutenden Tag, am Pfingstsonntag 1723 (16. Mai), zwei Wochen vor seiner berichteten Ankunft in der Stadt, dem Leipziger Publikum in der Universitätskirche mit der Aufführung dieser viersätzigen Kantate vorgestellt, oder war das ein Plan, der nur nicht verwirklicht wurde? Man könnte die begrenzte Instrumentierung (keine Bläser, keine dritte Trompete), Beschränkung der Solopartien auf Sopran und Bass und den Verzicht auf einen abschließenden Chor als geschickte Anpassung an die bescheidenen Möglichkeiten der an der Universität verfügbaren musikalischen Kräfte interpretieren. Wie so oft beweist Bach, dass Goethes Ausspruch ‚In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister‘ seine Richtigkeit hat – oder wie Alfred Dürr sagt, er war ‚ein Meister selbst in der Beschränkung‘.

Der Anfangssatz ist eine Wonne in seiner Synthese aus italienischem Kammerduett und festlicher Instrumentierung, gleichwohl taktvoll zurückhaltend. Viermal wird das biblische Motto von den beiden Sängern im Kanon vorgetragen, dann ein fünftes und letztes Mal homophon in parallelen Sexten, das Signal für die Instrumente, endlich

zu beginnen und in einem Postludium voller Überschwang den Worten des Heilands Majestät zu verleihen. Das von den Streichern begleitete Rezitativ für Sopran gehört stilistisch zu einigen Stücken, die Bach in seinen Weimarer Jahren schrieb, und gipfelt in einem wehmütigen Arioso-Gebet, dass ‚ihn auch ein jeder lieben sollte‘. Dass an dieser Stelle nun ein Choral (Nr. 3) steht, ist ein wenig merkwürdig, doch als Appell an den Heiligen Geist, Gnade zu schenken, durchaus angemessen. Luthers Pfingstlied aus dem Jahre 1524 täuscht hier mit den unabhängigen Stimmen, die Bach der Bratsche und der zweiten Violine gibt, ein üppiges Stimmengeflecht vor. Die abschließende Arie für Bass mit obligater Violine konzentriert sich noch einmal auf die ‚Herrlichkeit‘, dass Gott durch die Liebe und den Heiligen Geist ‚in unsern Herzen thronet‘. Ist das wirklich der Schluss? Der Bemerkung ‚Chorale segue‘ ist kein eindeutiger Hinweis darauf zu entnehmen, wie Bach fortzufahren gedachte. Eine Wiederholung des vorigen Chorals, dem die dritte Strophe von Luthers Kirchenlied unterlegt ist, scheint eine plausible Lösung.

1725 kehrte Bach zu dieser Musik zurück, diesmal jedoch (BWV 74 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II**) mit einem neuen Text von Christiane Mariane von Ziegler. Die kammermusikähnliche Textur des Anfangsduetts von BWV 59 wird jetzt durch die Zugabe von drei Oboen und einer dritten Trompete, die wieder an die Symbolik der Dreieinigkeit erinnern, zu einem umfassenden Tableau für Chor und Orchester erweitert. Bachs Kunstfertigkeit besteht darin, bei der Überarbeitung eines Werkes durch geringfügige Änderung der musikalischen Substanz die grundlegende Stimmung auf subtile

Weise zu verändern. Wenn Gillies Whittaker über die Art, wie Bach die Arie für Bass und Violine aus BWV 59 mit neuem Text an Sopran und Oboe da caccia weitergibt, den Kopf geschüttelt hat – ‚ein außerordentlicher Lapsus... mit wenig Gespür für Kongruenz‘, – so scheint sie nun im Gegenteil zu den ekstatischen Worten viel besser zu passen.

BWV 74 insgesamt ist in seiner Struktur und seinem theologischen Gehalt ein gutes Stück nuancierter und subtiler gestaltet als die beiden früheren Kantaten. Ziegler legt alle neun Verse aus dem Evangelium zugrunde und baut ihren Text auf drei Hauptthemen auf: das vorrangige Bedürfnis nach Liebe und die Notwendigkeit, zum Empfang des Geistes bereit zu sein (Nr. 1–3); Jesu Ankündigung seiner Himmelfahrt und die Freude, die seine Rückkehr für die Menschen bedeutet (Nr. 4 & 5); und schließlich sein Triumph über den Satan, der die Gläubigen vor der Verdammnis rettet. Von Apostel Paulus (Römer 8,1) bezieht die Dichterin das Motto für den letzten Abschnitt, wo der lebensspendende Geist Christi, der die Menschen vom Gesetz der Sünde und des Todes befreit, das Thema ist. Bach spiegelt ihr Textschema in der Musik wider, indem er die Kantate in drei klar definierte Tonbereiche unterteilt: ein Abstieg zur Mollvariante der Grundtonart (C-dur), zur Subdominante, F, in der ersten Arie und zur Subdominantparallele, d-moll, im folgenden Rezitativ, dann eine Aufwärtsbewegung durch e-moll (Nr. 4) zur Dominante, G-dur (Nr. 5), schließlich die Rückkehr zur Tonika als Bestätigung des Sieges über Satan und der abschließende Choral in der parallelen Molltonart.

Zwei der Arien in dieser grandiosen achtsätzigen Kantate unterscheiden sich deutlich von den übrigen.

Die erste, ‚Kommt, eilet, stimmtet‘ (Nr. 5), für Tenor und Streicher, enthält Melismenketten für den Sänger und die ersten Violinen sowie ein hübsches Versteckspiel in der Zeile ‚Geht er gleich weg, so kömmt er wieder‘. Bach ist deutlich erregt bei der Vorstellung, der Satan werde die Gläubigen verfluchen und behindern, und setzt extreme Modulationen, weit ausgreifende Arpeggien und misstönende Gegenakzente ein, bevor er das Hauptthema in einem ausgedehnten Da Capo wiederkehren lässt, während der Tenor das ‚eilet‘-Motiv in den Violinen auf seine Weise verziert.

Noch grauenvoller gerät die plastische Schilderung der Hölle in der Alt-Arie ‚Nichts kann mich erretten‘ (Nr. 7). Bach scheint entschlossen, seinen Hörern das Rasseln der höllischen Ketten sehr realistisch vor Ohren führen zu wollen. So lässt er die drei Oboen und die Streicher einander ‚Kämpfe‘ liefern und die Solovioline eine teuflische Bariolage vollführen, bei der die tiefste arpeggierte Note nicht auf, sondern direkt hinter die betonte Zählzeit fällt. Das wirkt bezuglos und gleichzeitig wunderbar belebend. Die Gesangslinie setzt bald mit Arpeggien ein, die innerhalb der heftigen Dialektik in die Falle zu geraten scheinen, so als mühe sie sich, die Fesseln des Teufels abzuschütteln. Zuweilen gleicht diese Suche nach dem Glauben einer Klage, mit Phrasen, die sich gegen das bedrohliche Dröhnen der Sechzehntelwiederholungen zur Wehr setzen und deren Gegenakzente von der Oboe und der Solovioline bekräftigt werden. Im ‚B‘-Teil scheint der Sieg gewiss, die Altstimme ‚lacht der Wut‘ gegen überwältigende Akkorde der Bläser und vertrackte Doppelgriffe der Streicher. Das hämische Lachen enthält triolisierte Melismen und fällt anderthalb

Oktaven ab, bevor das Da Capo einsetzt. Ohne sich zu rechtfertigen, setzt Bach Techniken ein, die der Oper entliehen sind, allerdings nicht ohne gewichtigen Grund: Sie dienen einem untrüglich theologischen Ziel, und das Ergebnis muss ausgesprochen unterhaltsam gewesen sein für ein theaterbegieriges Publikum.

BWV 34 **O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe**, aus den Jahren 1746/47, ein ungewöhnlich spätes Werk, war ursprünglich eine Hochzeitskantate, deren Bezug auf die ‚himmlischen Flammen‘ Bach die Möglichkeit bot, sie ohne große Mühe zu einer Pfingstkantate umzuarbeiten. Trotz ihres Ursprungs ist sie von Anfang bis Ende ein herrliches Werk, und zudem verwendet Bach die Trompeten und Trommeln auf eine deutlich andere Weise als in den übrigen Pfingstkantaten. Im Anfangschor wirbeln die Pauken mit feuriger Energie, die Trompeten formieren sich zu einem Sturm. Doch dann setzt Bach die aufgestaute Energie in einem herrlich frivolen absteigenden Arpeggio der ersten Trompete frei. Die Chöre setzen ein, die Bässe halten ein hohes D über nahezu fünf Takte, um das ‚Ewige‘ zu symbolisieren, die übrigen drei Stimmen funkeln mit ‚flammenden‘ Verzierungen. Für den ‚Ursprung der Liebe‘ lagert Bach zwei heitere, einander umschlingende lyrische Linien über eine Basslinie im akzentuierenden Rhythmus. Dann kehren die Trompeten und Trommeln wieder und geben dem Chor das Signal zu einer homophonen, mit Gegenakzenten durchsetzten Passage: ‚Entzünde die Herzen und weihe sie ein‘. Nun wird die gesamte Folge auf der Dominante weitergeführt, während das Bild der ‚wallenden Flammen‘, ein Perpetuum mobile aus Sechzehnteln, von den Bratschen an die Violinen

weitergegeben und in Abständen von Oboen und Trompeten bekräftigt wird, was dem lyrischen Dialog über den ‚Ursprung der Liebe‘ eine noch größere ekstatische Kraft verleiht. Das ist in Wahrheit ein riesiger Da Capo-Satz, bei dem der ‚B‘-Teil – ‚Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen‘ – an tanzartig gruppierte Paare weitergegeben wird. In der Aufführung wird in dieser Choreinleitung, die so überzeugend wie alle ist, die Bach geschrieben hat, eine ungeheure Energie freigesetzt, eine grandiose Jubelstimmung erreicht.

Auch was noch kommt, enttäuscht nicht. Ein knappes, hoch liegendes Tenor-Rezitativ führt zu einem erlesenen pastoralen Tableau, einer Alt-Arie mit gedämpften Streichern und zwei Flöten – ‚Wohl euch, ihr auserwählten Seelen‘. Es ist eine Idylle, von der Liebe zwischen Jakob und Rachel inspiriert, die möglicherweise für Bach eine tiefere persönliche Bedeutung hatte, als wir uns heute vorstellen können. Doch wir können die zarte Sinnlichkeit des pastoralen Satzes genießen, die Kopplungen von Terzen und Sexten, die Verschmelzung von Flöten und gedämpften Streichern, die überzeugende Textur insgesamt und das stille Entzücken, das nur gelegentlich durch Modulationen gestört wird. Ich habe das Stück sehr oft dirigiert, mit vielen guten Mezzoaltistinnen (darunter auch Anna Reynolds), aber bei dieser Gelegenheit schien mir Nathalie Stutzmann den französisch anmutenden Anflug von Nostalgie in dieser Arie am besten vermitteln zu können.

Ein harmlos anklingendes Bass-Rezitativ (Nr. 4) gerät in Feuer bei den Worten ‚Der Herr ruft über sein geweihtes Haus das Wort des Segens aus‘. Wie ein

Prophet des Alten Testaments gemahnt der Bass das ganze Ensemble, Vers 6 von Psalm 128 zu deklamieren, ‚Friede über Israel‘, in zwei langsamen Takten, die an die erhabene Größe des Exordiums zu Beginn der *h-moll-Messe* erinnern und ihr gleichwertig sind. Unvermutet bricht das Orchesterfinale mit auftaktigen Skalengängen in D-dur wie ein Taifun los und zieht den Chor in seinen Sog, ‚den höchsten Wunderhänden‘ zu danken. Nach mitreißenden Orchesterklängen, die sich über eine ausgedehnte Strecke hinziehen, kehrt der Chor zum ‚Friede über Israel‘-Thema zurück, diesmal im Allegro-Rhythmus, und mit Freudenrufen der Sopranstimmen auf einem hohen H endet diese unwiderstehliche Pfingstkantate in erhabenem Glanz.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For Whit Sunday

CD 22

Epistle Acts 2:1-13

Gospel John 14:23-31

BWV 172

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
(1714/1724)

1. Coro

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
O seligste Zeiten!

Gott will sich die Seelen zu Tempeln bereiten.

2. Recitativo: Bass

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen
und Wohnung bei ihm machen.

3. Aria: Bass

Heiligste Dreieinigkeit,
großer Gott der Ehren,
komm doch, in der Gnadenzeit
bei uns einzukehren,
komm doch in die Herzenshütten,
sind sie gleich gering und klein,
komm und lass dich doch erbitten,
komm und ziehe bei uns ein!

BWV 172

Resound, ye songs, ring out, ye strings!

1. Chorus

Resound, ye songs, ring out, ye strings!
O happiest hours!
God wishes to prepare our souls as temples.

2. Recitative

If a man love me, he will keep my words: and my
Father will love him, and we will come unto Him,
and make our abode with Him.

3. Aria

Most Holy Trinity,
mighty God of honour,
come, I beg Thee, in this time of mercy
to sojourn with us,
come, I beg Thee, into our lowly hearts,
though they be unimportant and small,
come, and yield to our entreaty,
come, and sojourn with us here!

4. Aria: Tenor

O Seelenparadies,
das Gottes Geist durchwehet,
der bei der Schöpfung blies,
der Geist, der nie vergehet;
auf, auf, bereite dich,
der Tröster nahet sich.

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

Komm, lass mich nicht länger warten,
komm, du sanfter Himmelswind,
wehe durch den Herzengarten!
Heiliger Geist

Ich erquicke dich, mein Kind.

Seele

Liebste Liebe, die so süße,
aller Wollust Überfluss,
ich vergeh, wenn ich dich misse.
Heiliger Geist

Nimm von mir den Gnadenkuss.

Seele

Sei im Glauben mir willkommen,
höchste Liebe, komm herein!
Du hast mir das Herz genommen.

Heiliger Geist

Ich bin dein, und du bist mein!

6. Choral

Von Gott kömmt mir ein Freudenschein,
wenn du mit deinen Äugelein
mich freundlich tust anblicken.

4. Aria

O paradise of souls,
through which God's spirit breathes,
the spirit that blew at creation,
the spirit that never fades;
rise, rise, prepare yourself,
the Comforter draws near.

5. Aria (Duet) with instrumental chorale Soul

Come, let me wait no longer,
come, Thou gentle breeze of heaven,
blow through the garden of my heart!
Holy Spirit

I shall refresh you, my child.

Soul

Dearest, sweetest love,
joy's abundant store,
I shall die, if I do not have Thee.

Holy Spirit

Take from me the kiss of grace.

Soul

I bid Thee welcome in faith,
most precious love, enter in!
Thou hast taken from me my heart.

Holy Spirit

I am yours, and you are mine!

6. Chorale

A joyful light comes to me from God,
when Thou dost gaze on me
with Thy dear and friendly eyes.

O Herr Jesu, mein trautes Gut,
dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut
mich innerlich erquickten.
Nimm mich
freundlich
in dein Arme, dass ich warme werd von Gnaden:
Auf dein Wort komm ich geladen.

7 7. Coro

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
O seligste Zeiten!

*Text: ? Salomo Franck (1, 3-5, 7); John 14:23 (2);
Philipp Nicolai (6)*

BWV 59

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I
(1723 or 1724)

8 1. Duetto: Sopran, Bass

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen
und Wohnung bei ihm machen.

9 2. Recitativo: Sopran

O, was sind das für Ehren,
worzu uns Jesus setzt?
Der uns so würdig schätzt,
dass er verheißt,
samt Vater und dem Heiligen Geist
in unsre Herzen einzukehren.
O, was sind das für Ehren?

O Lord Jesus, my beloved possession,
Thy Word, Thy spirit, Thy body and blood
restore my heart.
Take me
kindly
in Thine arms, that I grow warm with Thy favour:
I come, invited by thy Word.

7. Chorus

Resound, ye songs, ring out, ye strings!
O happiest hours!

BWV 59

If a man love me, he will keep my words I

1. Duet

If a man love me, he will keep my words: and my
Father will love him, and we will come unto him,
and make our abode with him.

2. Recitative

Oh, what glories are these
that Jesus sets before us?
He finds such worth in us,
that He has promised
with the Father and the Holy Ghost
to make His dwelling in our hearts.
Oh, what glories are these?

Der Mensch ist Staub,
der Eitelkeit ihr Raub,
der Müh und Arbeit Trauerspiel
und alles Elends Zweck und Ziel.
Wie nun? Der Allerhöchste spricht,
er will in unsern Seelen
die Wohnung sich erwählen.
Ach, was tut Gottes Liebe nicht?
Ach, dass doch, wie er wollte,
ihn auch ein jeder lieben sollte.

10 3. Choral

Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,
erfüll mit deiner Gnaden Gut
deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn.
Dein brünstig Lieb entzünd in ihn'n.
O Herr, durch deines Lichtes Glanz
zu dem Glauben versammelt hast
das Volk aus aller Welt Zungen;
das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
Halleluja, halleluja.

11 4. Aria: Bass

Die Welt mit allen Königreichen,
die Welt mit aller Herrlichkeit
kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen,
womit uns unser Gott erfreut:
Dass er in unsern Herzen thronet
und wie in einem Himmel wohnt.
Ach Gott, wie selig sind wir doch,
wie selig werden wir erst noch,
wenn wir nach dieser Zeit der Erden
bei dir im Himmel wohnen werden.

Man is dust,
the prey of vanity,
a tragedy of toil and work,
the end and goal of all wretchedness.
What then? The Lord Almighty speaks,
He will elect
to make His dwelling in our souls.
Ah, what does God's love not do?
Ah, would that, as He wanted,
each of us should love Him.

3. Chorale

Come, Holy Spirit, O Lord God,
and fill with Thy most precious grace
the heart, will and mind of Thy believers.
Ignite Thine ardent love in them.
O Lord, through Thine own brilliant light,
Thou hast assembled to believe
people from every tongue and clime;
for this, O Lord, may we sing praises to Thee.
Alleluia, alleluia.

4. Aria

The world with all its kingdoms,
the world with all its splendour
cannot compare with this splendour,
with which our God gladdens us:
sitting enthroned in our hearts,
and dwelling as in a heaven.
Ah God, how blessed we are,
how blessed we shall become,
when after this time on earth
we shall dwell with Thee in heaven.

12 5. Choral

Du heilige Brunst, süßer Trost,
 nun hilf uns fröhlich und getrost
 in deinem Dienst beständig bleiben,
 die Trübsal uns nicht abtreiben.
 O Herr, durch dein Kraft uns bereit
 und stärk des Fleisches Blödigkeit,
 dass wir hie ritterlich ringen,
 durch Tod und Leben zu dir dringen.
 Halleluja, halleluja.

*Text: John 14:23 (1); Erdmann Neumeister (2, 4);
 Martin Luther (3, 5)*

BWV 74

**Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II
 (1725)**

13 1. Coro

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
 Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen
 und Wohnung bei ihm machen.

14 2. Aria: Sopran

Komm, komm, mein Herze steht dir offen,
 ach, lass es deine Wohnung sein!
 Ich liebe dich, so muss ich hoffen:
 Dein Wort trifft jetzo bei mir ein;
 denn wer dich sucht, fürcht', liebt und ehret,
 dem ist der Vater zugetan.
 Ich zweifle nicht, ich bin erhöret,
 dass ich mich dein getrösten kann.

5. Chorale

O sacred ardour, sweet comfort,
 help us to serve Thee constantly
 with happiness and good cheer,
 and let not sorrow drive us from our goal.
 O Lord, prepare us through Thy might
 to strengthen our timid flesh
 that we might strive gallantly on earth
 to reach Thee through death and life.
 Alleluia, alleluia.

BWV 74

If a man love me, he will keep my words II

1. Chorus

If a man love me, he will keep my words: and my
 Father will love him, and we will come unto him,
 and make our abode with him.

2. Aria

Come, come, my heart is open to Thee,
 ah, let it be Thy dwelling-place!
 I love Thee, and so must hope:
 Thy Word is now fulfilled in me;
 for he who seeks, fears, loves and honours Thee,
 to him the Father is devoted.
 I do not doubt that He hears me,
 that I can find comfort in Thee.

15 3. Recitativo: Alt

Die Wohnung ist bereit.
 Du findest ein Herz, das dir allein ergeben,
 drum lass mich nicht erleben,
 dass du gedenkst, von mir zu gehn.
 Das lass ich nimmermehr, ach,
 nimmermehr geschehen!

16 4. Aria: Bass

Ich gehe hin und komme wieder zu euch.
 Hättet ihr mich lieb, so würdet ihr euch freuen.

17 5. Aria: Tenor

Kommt, eilet, stimmt Sait und Lieder
 in muntern und erfreuten Ton.
 Geht er gleich weg, so kömmt er wieder,
 der hochgelobte Gottessohn.
 Der Satan wird indes versuchen,
 den Deinigen gar sehr zu fluchen.
 Er ist mir hinderlich,
 so glaub ich, Herr, an dich.

18 6. Recitativo: Bass

Es ist nichts Verdammliches an denen,
 die in Christo Jesu sind.

19 7. Aria: Alt

Nichts kann mich erretten
 von höllischen Ketten
 als, Jesu, dein Blut.
 Dein Leiden, dein Sterben
 macht mich ja zum Erben:
 Ich lache der Wut.

3. Recitative

Thy dwelling is prepared.
 Thou dost find a heart, devoted to Thee alone,
 therefore let me never suffer,
 that Thou shouldst think of leaving me.
 I shall never, ah never,
 let that come to pass!

4. Aria

I go away, and come again unto you.
 If ye loved me, ye would rejoice.

5. Aria

Come, hasten, tune your strings and hymn
 lively, happy songs.
 Though He leaves, He shall return,
 the high-exalted Son of God.
 But Satan will meanwhile attempt
 to curse Thy people.
 He is my obstacle,
 and so I believe, O Lord, in Thee.

6. Recitative

There is therefore now no condemnation to them
 which are in Christ Jesus.

7. Aria

Nothing can deliver me
 from hell's shackles,
 but, O Jesus, Thy blood.
 Thy passion, Thy dying
 are mine to inherit:
 I laugh at hell's anger.

20 8. Choral

Kein Menschenkind hier auf der Erd
ist dieser edlen Gabe wert,
bei uns ist kein Verdienen;
hier gilt gar nichts als Lieb und Gnad,
die Christus uns verdienet hat
mit Büßen und Versöhnen.

*Text: John 14:23 (1); John 14:28 (4); Romans 8:1 (6);
Christiane Mariane von Ziegler (2-3, 5, 7);
Paul Gerhardt (8)*

BWV 34

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (1746/7)

21 1. Coro

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
entzünde die Herzen und weihe sie ein.
Lass himmlische Flammen
durchdringen und wallen,
wir wünschen, o Höchster,
dein Tempel zu sein,
ach, lass dir die Seelen im Glauben gefallen.

22 2. Recitativo: Tenor

Herr, unsre Herzen halten dir
dein Wort der Wahrheit für:
Du willst bei Menschen gerne sein,
drum sei das Herze dein;
Herr, ziehe gnädig ein.
Ein solch erwähltes Heiligtum
hat selbst den größten Ruhm.

8. Chorale

No mortal child here on earth
is worthy of this noble gift,
there is no merit in us;
nothing counts here but love and grace,
which Christ has earned for us
with atonement and reconciliation.

BWV 34

O eternal fire, O source of love

1. Chorus

O eternal fire, O source of love,
kindle our hearts and consecrate them.
Let heavenly flames
flare and pierce them,
we wish, O Lord,
to be Thy temple,
ah, may our souls please Thee in their faith.

2. Recitative

Lord, our hearts keep
Thy Word of truth.
Thou wouldst be with mankind,
let our hearts, therefore, be Thine;
Lord, enter in mercy!
Such a chosen sanctuary
has the very greatest renown.

23 3. Aria: Alt

Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,
die Gott zur Wohnung ausersehn.
Wer kann ein größer Heil erwählen?
Wer kann des Segens Menge zählen?
Und dieses ist vom Herrn geschehn.

24 4. Recitativo: Bass

Erwählt sich Gott die heiligen Hütten,
die er mit Heil bewohnt,
so muss er auch den Segen auf sie schütten,
so wird der Sitz des Heiligtums belohnt.
Der Herr ruft über sein geweihtes Haus
das Wort des Segens aus:

25 5. Coro

Friede über Israel.
Dankt den höchsten Wunderhänden,
dankt, Gott hat an euch gedacht.
Ja, sein Segen wirkt mit Macht,
Friede über Israel,
Friede über euch zu senden.

Text: Anon.

3. Aria

Happy are you, you chosen souls,
elected by God as His dwelling-place.
Who could choose a greater glory?
Who could number the countless blessings?
And this the Lord has done.

4. Recitative

If God chooses the holy dwellings
in which to dwell with grace,
He must lavish His blessing on them,
and thus reward the site of His sanctuary.
The Lord pronounces on His hallowed house
these words of blessing:

5. Chorus

Peace upon Israel!
Give thanks to the Almighty's wondrous hands,
give thanks that God has been mindful of you.
Yea, the might of His blessing
casts peace upon Israel,
and peace upon you.

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

Christoph Genz *tenor*

I literally grew up with Bach's music, singing it first as a boy treble, then as an alto and finally as a tenor, in the *Thomanerchor* in Leipzig. Perhaps that has helped to shape the 'feel' I have for the music. But as a boy you don't really think much about the music (well, I didn't); you just sing whatever you are told. My real awakening to music started as a choral scholar at King's College Cambridge, perhaps because there were fewer singers, perhaps because of new (and often difficult) challenges, perhaps because I had grown up in the three years since leaving the *Thomanerchor*. And then there was King's Chapel: every day when we walked in for evensong I felt so lucky and privileged to be singing in this incredible building. Really every day!

Today, as a professional singer, I feel (and felt in 2000), much more 'connected' to the music, more able to appreciate it in a more intense way. Although, unusually, I came at Bach's music from this twin (German/English) perspective, in the end one's background is almost irrelevant, because what counts is the present. For me, it is so important with whom you perform the music, the rapport between performers. I have never connected so intensely with a conductor as I did in these concerts.

Of course the concerts themselves were of the highest quality, but they were wonderful for me because I could both appreciate them and participate in them. How could any tenor not enjoy singing a beautiful aria like 'O Seelenparadies' (BWV 172) with its gently flowing phrases illustrating God's spirit 'breathing through' the blissful soul! With no worries about high notes or fast coloraturas

it offers a rare moment of pure enjoyment of the music, of the atmosphere and (ideally) of your own singing. Similarly with 'Kommt, eilet' (BWV 74), an aria with such a positive, joyful character bouncing with energy: I really had enormous fun performing it.

The Cantata Pilgrimage draws larger circles than one thinks: I keep meeting people around the world who either took an active part or who just came along and enjoyed the concerts. I am proud of my involvement in it: those concerts have enriched my life and I will always remember them as very special occasions of music-making.