

25

For Trinity Sunday  
194 / 176 / 165 / 129

St Magnus Cathedral, Kirkwall

Trinity Sunday does not register today as one of the more exciting of the church's festivals. Yet in Bach's day, it had a climactic importance: it marked the end of the *Temporale*, the first half of the liturgical year which celebrates the events in the life of Jesus. For Bach personally it signified the completion of the annual cantata cycles he composed in Leipzig (his first official cantata as Thomascantor in 1723 happening to be the first Sunday after Trinity), and not surprisingly drew from him works of summary significance: cantatas that were challenging even by his standards. For us in 2000 it was a half-way point, and thus a milestone to look forward to, especially as we were due to travel to the most northerly point on our pilgrimage route, to Kirkwall in Orkney.

June 17 was the only really hot day of summer and we spent it, all fifty of us, not as planned, travelling to Orkney, nor rehearsing productively in a cool studio, but kicking our heels at Stansted. The air traffic controllers' central computer near Heathrow had crashed, effectively paralysing all of London's airports. After a six-hour wait, it seemed as though we might finally be off. We hurried to board our charter plane and buckled up, only to be told that Kirkwall airport would close for the night at 7pm – ten minutes before we were due to land. Disconsolately we dispersed, some trekking back to London, others in pursuit of a dwindling number of local B&Bs. Not only had we lost a vital rehearsal for our concert programme the next day, but gone was any realistic chance for us to get properly acquainted with Orkney.

At 7am the next day we reconvened and boarded the charter, an old propeller craft known in the trade as a crop-sprayer. Arriving travel-stained at Kirkwall three hours later we were given a welcome buzz by the bracing air and crystal-clear light, and made straight for the cathedral. The pink and ochre sandstone put me in mind of Durham. With its disproportionately chunky pillars and narrow nave, it gives the impression of having been carved rather than built. I was relieved to find that for all its beauty and historical importance as a shrine, tourism had not flattened its batteries: it seemed to me a magical uncluttered place, well suited to meditation and worship – and, hopefully, to music.

We rehearsed for four hours in the cathedral, being obliged to concertina a normal rehearsal on the day in a brand-new venue with the forfeited

'tutti' rehearsal from the day before. There were four cantatas to prepare. Trinity Sunday is a watershed in the Lutheran liturgical year, a time when the 'themes of the week' shift to the several concerns of Christian life and conduct. Taking his cue from the set readings, Bach confronts the listener (and the performer!) with a range of knotty subjects, questions of doctrine and faith, challenging enough in themselves, but doubly so in his hands, though beautified by extraordinary multi-layered music.

His first cantata for Trinity Sunday, BWV 165 **O heil'ges Geist- und Wasserbad**, was composed in 1715 in Weimar, to a text by Salomo Franck. It is a true sermon-in-music, based on the Gospel account of Jesus' night-time conversation with Nicodemus on the subject of 'new life', emphasising the spiritual importance of baptism. The plentiful references to water in this cantata seemed wonderfully apt to our geographical situation – 'except a man be born of water and of the Spirit, he cannot enter into the kingdom of God'. Even on the briefest visit to Orkney you cannot escape the sense of layered history in this sea-dominated archipelago – Neolithic, Pictish and Norse - clear to the few of us who had made a rushed visit, sandwich in hand, to the Ring of Brodgar. The thing that struck me most about the opening aria for soprano entitled 'Concerto' was the 'impossibility' of some of its harmonies: there is a passage in the fugal play-out which, if you play it below a certain speed, sounds plain wrong - like Stravinsky in neo-baroque style, or even Webern. Those incongruities simply disappear when played at the 'correct' faster tempo, flowing by like stream water across and around rocks.

Another striking feature is the dramatic fade-out at the end of the long, impressive bass *accompagnato* (No.4), in which two types of serpent are contrasted: the 'ancient' serpent of sin, and the 'fiery' or blood-red serpent raised on a pole by Moses and later 'exalted on the cross'. For the words 'wenn alle Kraft vergehet' ('when all my strength has faded') Bach weaves contrary-motion lines in the upper strings played *pianissimo*, soft to the point of extinction, leaving the final G to the bassoon and bass line 'senza accomp.' – bleak and alone. Bach's imagination, stirred here by the dual image of the serpent, prompts shock tactics, forcing his listeners into a realisation that they daily break the pledge made on their behalf at baptism and therefore constantly need renewed forgiveness. To clinch the argument he follows this with an aria for tenor in which Christ is again referred to as the serpent. As Whittaker describes it, 'the whole of the obbligato for violins in unison is constructed out of the image of the bending, writhing, twisting reptile, usually a symbol of horror, but in Bach's musical speech a thing of pellucid beauty'. The closing chorale is a setting of Ludwig Helmbold's 'Nun lasst uns Gott, dem Herren'.

A grand French-style overture heralds the start of BWV 194 **Höchsterwünschtes Freudenfest**. The cantata seems to have begun life as a secular Cöthen piece some time between 1717 and 1723, and was then adapted for the dedication of the new organ at Störmthal (2 November 1723) and revived the following summer for Trinity Sunday as the culmination of Bach's first Leipzig cycle (it was revived again for two further Trinity Sundays in 1726 and 1731). There is one huge problem: that of pitch.

Evidently the Störmthal organ must have been tuned to 'tiefer Cammerton' (A= +/-390), considerably lower than that of the Leipzig organs. How else would the trebles have coped with the top Cs in the opening chorus (unique in Bach) or the bass soloist with the multiple F sharp and Gs in his opening recitative? But then, why did Bach not transpose it down for his Leipzig revivals, as we were obliged to do? All he seems to have done is to transpose a few of the bass soloist's highest notes downwards, thereby side-stepping the overall problem.

Of its original twelve movements Bach retained just the first six for use on Trinity Sunday. Just as in his adaptation of the overture to the Orchestral Suite No.4 for the Christmas cantata BWV 110, Bach holds back the entry of the chorus until the quick triple-time middle section. Then, instead of repeating the festive *entrée* – reeds first (three oboes and bassoon), strings next – he reverses the process, assigning the cascade of semiquavers to the oboe band before bringing the chorus back for a festive concluding flourish. Of the two arias, the first is for bass, one of those spacious, pastoral 12/8 movements (for oboe and strings) which Bach devised from time to time to convey the reassurance of God's protective care (here it is his 'light'); the other for soprano, a spirited gavotte for strings to celebrate the purifying effects of Pentecostal fire.

Bach's second Leipzig cantata cycle culminates with the last in the mini-cycle of nine cantatas to texts by Christiane Mariane von Ziegler, BWV 176 **Es ist ein trotzig und verzagt Ding**. This translates as 'There is something stubborn (or defiant or wilful) and fainthearted (or disheartened or despairing) about

the human heart'. Each permutation of these variant adjectives applies to Bach's setting. By interpreting the story of Nicodemus' furtive night-time visit as a general human tendency (hence the quote from Jeremiah) Ziegler had given Bach a chance to set up a dramatic antithesis between headstrong aggression and lily-livered frailty. Bach opens with a defiant, indignant presentation of this *Spruch*, a terse, four-part choral fugue set against a string fanfare reminiscent of Brandenburg No.5. That applies to the first half only, with a rushing melisma up to the minor ninth on 'trotzig' and then, at its peak, a melting and sighing figure over sustained strings to underscore the 'verzagt' side of things. This ascending and descending contour persists throughout the fugue, two and a half expositions without ritornellos, the voices doubled by the three oboes while the strings alternate between the vigorous Brandenburg 5 motif and plaintive, sustained counterpoint. I wonder whether this arresting comment on the human condition reflected Bach's own views, particularly as regards the intractable attitude of the Leipzig Consistory? As with his other collaborations with Ziegler there is evidence of a productive dialogue between him and his librettist (often sadly lacking when he was confronted with a set text). Her printed versions differ sometimes in details, sometimes quite strikingly from those that Bach actually set to music.

The exploration of these twin facets of human behaviour continues all the way through this cantata: the juxtaposition of Nicodemus (night) and Jesus (day) presented in the alto recitative (No.2) is implied in the soprano aria-as-gavotte in B flat (No.3), in which the timid, hesitant yet happy believer is singled out

in contrast to the rebellious mind portrayed in the opening chorus. Nicodemus is personified in the bass recitative (No.4), to which Bach adds the words 'for whosoever believes in Thee, shall not perish' to Ziegler's text and sets them as an extended arioso to underline their significance. A trinity of oboes in symbolic unison accompany the alto in the final aria 'Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne' ('Have courage, fearful, timorous spirits'). The ascent/descent shaping persists even in the final chorale, with a melodic curve over the first four of its five phrases. Just when the unwary might imagine Bach is going to end right there on the subdominant, he breaks the symmetry by adding two more bars. With this dénouement at a far higher pitch, he asserts the essence of the Trinity, 'ein Wesen, drei Personen', and the remoteness of God from his relationship to humankind. He signs off his second Leipzig cycle with this cantata crammed with provocative thoughts and musical exegesis.

A year later, Bach's preference for Trinity Sunday was for an uncomplicatedly jubilant text. For BWV 129 **Gelobet sei der Herr, mein Gott** he chose five strophes from Johann Olearius' chorale of 1665, four of the five beginning with the title words. There are no recitatives or da capo arias; yet there is a plenty of variety, from the stirring chorale fantasia that opens the work, with flute, two oboes, three trumpets and drums added to the string band, to the three arias: one ritornello aria for bass with continuo in praise of the Son, a soprano aria with flute and low-lying violin obbligati addressed to the Holy Spirit and, the pick of the bunch, a pastoral dance for alto and oboe d'amore, inspired, perhaps in its imagery, by the

concept of 'den alles lobet, was in allen Lüften schwebet' ('praised by all things that move in the air'). No composer ever got more out of a tune than Bach when he chose, and this is one of the most glorious melodies he ever wrote (and one that has been a life-long companion ever since I first heard my mother sing it during my childhood). The cantata ends with a chorale setting such as the one that closes the *Christmas Oratorio*, punctuated by brass and orchestral fanfares.

It is a genial, uplifting work, and our performance of it was spirited. Yet the St Magnus Festival audience – and even the cathedral choir who joined with us in the chorales – seemed a little resistant to the music's charms, or even to those of our sopranos, deployed in a single row right in front of the orchestra in order to project their low-lying cantus firmus in the final work. Perhaps the fault lay with us travel-affected pilgrims, or perhaps with those blessed ATC computers in London, but certainly not with Bach.

© John Eliot Gardiner 2008

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

St Magnus Cathedral, Kirkwall  
Der Trinitatissonntag ist heute kein besonders attraktiver Feiertag mehr. Zu Bachs Zeiten jedoch gehörte er zu den Höhepunkten, denn mit dem Trinitatisfest endete die ‚Temporale‘ genannte erste Hälfte des Kirchenjahrs, die den Ereignissen im Leben Jesu gewidmet ist. Für Bach selbst bedeutete dieser Sonntag, dass er wieder einen seiner Leipziger Kantatenjahrgänge beendete (die erste Kantate, die er als Thomaskantor komponiert hatte, war für den ersten Sonntag nach Trinitatis bestimmt), und es überrascht nicht, dass er für diesen Tag Werke schuf, in denen er ein Resümee zog – mit Kantaten, die selbst nach seinen Maßstäben anspruchsvoll waren. Für uns war 2000 dieser Sonntag die Halbzeit, also ein Meilenstein, auf den wir uns freuten, zumal wir uns zum nördlichsten Punkt unserer Pilgeroute, Kirkwall auf den Orkney-Inseln, begeben mussten.

Der 17. Juni war der einzige wirklich heiße Sommertag, und wir – alle fünfzig – verbrachten ihn nicht, wie geplant, mit der Reise auf die Orkneys, nutzten ihn auch nicht, um in einem kühlen Studio zu proben, sondern drehten Däumchen in Stansted. Der Zentralrechner der Flugsicherung in der Nähe von Heathrow war ausgefallen, und das brachte den Flugverkehr auf allen Londoner Flughäfen zum Erliegen. Nach sechsstündiger Wartezeit sah es endlich so aus, als könnten wir tatsächlich starten. Wir bestiegen eilig unser Charterflugzeug und

schnallten uns an, nur um zu erfahren, dass der Flughafen Kirkwall um 19:00 schließen würde – zehn Minuten vor unserer geplanten Ankunftszeit. Bedrückt gingen wir auseinander, einige fuhren zurück nach London, andere versuchten, vor Ort eine der immer spärlicher werdenden Bed&Breakfast-Unterkünfte zu ergattern. Uns war nicht nur eine wertvolle Probe für unser Konzertprogramm am nächsten Tag entgangen, wir hatten nun auch keine realistische Chance mehr, die Orkneys richtig kennenzulernen.

Um 7:00 am folgenden Morgen kamen wir wieder zusammen und bestiegen das Charterflugzeug, eine alte Propellermaschine, die normalerweise wohl zur Schädlingsbekämpfung eingesetzt wurde. Als wir, verschmutzt von dieser Reise, drei Stunden später Kirkwall erreichten, begrüßte uns eine belebende Brise und kristallklare Luft, und wir machten uns sofort auf den Weg zur St Magnus Cathedral. Der blassrote und ockerfarbene Sandstein erinnerte mich an die Kathedrale von Durham im Nordosten Englands. Mit ihren unverhältnismäßig klobigen Säulen und dem engen Schiff erweckt sie den Eindruck, als wäre sie nicht aus Stein gebaut, sondern gemeißelt worden. Ich stellte erleichtert fest, dass der Tourismus ihre Schönheit und historische Bedeutung als Heiligtum nicht beeinträchtigt hatte. Sie erschien mir als ein wunderbar unberührter, für Andacht und Gottesverehrung idealer Ort – und hoffentlich auch für die Musik.

Wir probten in der Kathedrale vier Stunden, wobei die normale Standprobe am Tag der Aufführung an einem völlig neuen Ort mit der tags zuvor verpassten ‚Tutti‘-Probe gemeinsam absolviert werden musste.

Vier Kantaten waren vorzubereiten. Der Trinitatissonntag ist ein Wendepunkt im lutherischen Kirchenjahr, denn nun wechselt die Aufmerksamkeit von den ‚Themen der Woche‘ zu den Fragen, wie ein christliches Leben zu gestalten sei. Bach entnimmt sein Stichworte der vorgegebenen Lesung des Tages und konfrontiert seine Hörer (und Musiker!) mit einer Reihe kniffliger Themen, Fragen zur Lehre und zum Glauben, die an sich schon genügend Zündstoff bieten, auf doppelte Weise jedoch in seiner Hand, wengleich ihre Brisanz durch seine ungewöhnlich vielschichtige Musik verbrämt wird.

Bach komponierte seine erste Kantate für den Trinitatissonntag, BWV 165 **O heil'ges Geist- und Wasserbad**, 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck. Sie ist eine wahre Predigt in Musik, basierend auf dem Bericht des Evangeliums über die nächtliche Begegnung zwischen Jesus und Nikodemus und beider Gespräch über das ‚neue Leben‘, bei dem Jesus die spirituelle Bedeutung der Taufe hervorhebt. Für diese Kantate mit ihren reichlich vorhandenen Bezügen zum Wasser schien dieser Ort, an dem wir uns befanden, der genau richtige zu sein: ‚Es sei denn, dass jemand geboren werde aus dem Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen.‘ Selbst bei einer sehr kurzen Reise auf die Orkneys kann man sich der von vielfältigen – jungsteinzeitlichen, piktischen und altnordischen – Einflüssen geprägten Geschichte dieser Inselgruppe nicht entziehen, und das wurde den wenigen von uns noch klarer, die mit einem Sandwich in der Hand noch schnell den Ring of Brodgar besuchten. Was mir an der ersten Arie für Sopran, die als ‚Concerto‘ betitelt ist und fugiert endet, besonders auffiel, waren einige

Harmonien, die ich ‚unmöglich‘ fand: Es gibt hier eine Passage, die einfach falsch klingt, wenn man sie unter einer bestimmten Geschwindigkeit spielt – wie Strawinsky im neobarocken Stil oder gar Webern. Dieser Missklang verschwindet, wenn sie in dem ‚richtigen‘ schnelleren Tempo gespielt wird, vorbeifließt, wie sich die Strömung über und um das Felsgestein herum bewegt.

Ein weiteres auffallendes Merkmal ist das dramatische Verklingen des langen, eindrucksvollen Bass-Accompagnatos (Nr. 4), das zwei Schlangen einander gegenüberstellt: die ‚alte‘ Schlange mit ihrem ‚Sündengift‘ und die ‚feurige‘ oder ‚blutrote‘ Schlange, die Moses an einer Stange befestigt hatte und die später ‚an dem Kreuz erhöht‘ wurde. Bei den Worten ‚wenn alle Kraft vergehet‘ verwebt Bach sich in entgegengesetzter Richtung bewegende Linien in den oberen Streichern, die pianissimo spielen, bis sie völlig verklungen sind, während das abschließende ‚G‘ für das Fagott bleibt und die Basslinie ‚senza accomp‘ – nackt und bloß – allein im Raum steht. Bachs Phantasie, die hier vom doppelten Bild der Schlange geleitet wird, veranlasste ihn zu einem Übertummelungsmanöver; er zwingt seine Hörer zu der Erkenntnis, dass sie ihr Gelöbnis ewiger Treue, das sie bei der Taufe geleistet haben, täglich brechen und daher darauf angewiesen sind, dass ihnen ständig neu vergeben wird. Um diese Erörterung zum Abschluss zu bringen, lässt er eine Arie für Tenor folgen, in der nun Christus als ‚Heilschlänglein‘ auftritt. ‚Das gesamte Obligato der unisono geführten Violinen‘, so lesen wir bei Whittaker, ‚gründet auf dem Bild der sich windenden, biegenden, krümmenden Schlange, die normalerweise ein Symbol des

Schreckens ist, in Bachs musikalischer Sprache jedoch von lichter Schönheit'. Der abschließende Choral ist eine Vertonung von Ludwig Helmbolds Lied ‚Nun lasst uns Gott, dem Herren‘.

Eine prächtige Ouvertüre im französischen Stil leitet BWV 194 **Höchsterwünschtes Freudenfest** ein. Bach hatte die Kantate vermutlich irgendwann zwischen 1717 und 1723 als weltliches Werk für Köthen komponiert und danach für die Weihe der neuen Orgeln in Störmthal (2. November 1723) adaptiert. Im Jahr darauf verwendete er sie am Trinitatissonntag als Krönung seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs (und später noch einmal zu Trinitatis 1726 und 1731). Mit ihr gibt es ein gewichtiges Problem: die Höhe des Stimmtons. Die Störmthaler Orgel war offensichtlich auf den ‚tiefen Cammerton‘ (A = +/-390) gestimmt, beträchtlich tiefer als die Leipziger Orgeln. Wie sonst hätten die Oberstimmen die hohen C im Anfangschor (einzigartig bei Bach) oder der Bass-Solist die zahlreichen Fis und G in seinem Eingangsrezitativ bewältigen sollen? Doch warum hat dann Bach die Kantate für seine Aufführungen in Leipzig nicht nach unten transponiert, so wie wir es tun mussten? Offensichtlich hat er nur ein paar der ganz hohen Noten des Bassisten tiefer gesetzt – und ging ansonsten dem ganzen Problem aus dem Wege.

Von den ursprünglichen zwölf Sätzen verwendete Bach für den Trinitatissonntag nur die ersten sechs. Wie in der Weihnachtskantate BWV 110, für die er die Ouvertüre zur Orchestersuite Nr. 4 benutzt, wartet er mit dem Einsatz des Chores bis zu dem schnellen Mittelteil im Dreiertakt. Statt dann das festliche Entree zu wiederholen – Rohrblattinstrumente zuerst (drei

Oboen und Fagott), dann Streicher –, kehrt er den Ablauf um und weist den Oboen die Kaskaden aus Sechzehnteln zu, bevor der Chor zu den abschließenden Jubelklängen ausholt. Die erste der beiden Arien ist für Bass bestimmt und gehört zu jenen ausladenden, pastoralen Sätzen im 12/8-Takt (für Oboe und Streicher), die Bach von Zeit zu Zeit ersann, um seinen Hörern zu versichern, dass Gottes Schutz und Fürsorge (hier sein ‚Glanz‘) allgegenwärtig sind; die andere Arie, für Sopran, eine lebhaft Gavotte für Streicher, feiert die reinigende Kraft des Pfingstfeuers.

Bachs zweiter Leipziger Kantatenjahrgang erreicht seinen Höhepunkt mit der letzten Kantate des aus insgesamt neun Werken bestehenden Miniaturzyklus auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler: BWV 176 **Es ist ein trotzig und verzagt Ding**. Und das gilt nicht nur für ‚aller Menschen Herze‘, sondern auch für diese Vertonung. Ziegler interpretierte den Besuch, den Nikodemus Jesus heimlich nur bei Nacht abzustatten wagte, als eine typisch menschliche Neigung (daher auch das Zitat aus Jeremia) und gab somit Bach Gelegenheit, zwischen störrischer Aggression und feiger Schwäche einen dramatische Gegensatz zu schaffen. Bach eröffnet das Werk mit einer aufsässigen, entrüsteten Darbietung dieses Spruchs, einer kernigen vierstimmigen Choralfuge, die gegen eine, an das fünfte Brandenburgische Konzert erinnernde Streicherfanfare gesetzt ist. Das gilt allerdings nur für die erste Hälfte, wo die Verzierung der Melodie bis zu der verminderten None auf ‚trotzig‘ emporreilt, wo dann, auf der Höhe, eine schmelzende und seufzende Figur über einem beharrlichen Streicherfundament

die ‚trotzige‘ Seite der Dinge betont. Diese auf- und absteigende Silhouette bleibt während der ganzen Fuge, zweieinhalb Expositionen ohne Ritornelle lang bestehen, wobei die Stimmen von den drei Oboen verdoppelt werden, während die Streicher zwischen dem kraftvollen Motiv aus dem fünften Brandenburgischen Konzert und einem klagenden Kontrapunkt pendeln. Ich frage mich, ob dieser faszinierende Kommentar zur Situation des Menschen nicht Bachs eigene Meinung widerspiegelt, vor allem im Hinblick auf die widerborstige Haltung des Konsistoriums in Leipzig? Wie auch während seiner übrigen Zusammenarbeit mit Frau von Ziegler (die leider oft nicht verfügbar war, wenn er einen bestimmten Text vertonte) muss der Dialog zwischen Bach und seiner Textdichterin recht produktiv gewesen sein. Die Fassungen, die sie später veröffentlichte, weichen in einigen Details, manchmal beträchtlich von den Texten ab, die Bach vertont hatte.

Diese doppelte Facette im Verhalten des Menschen wird auch im weiteren Verlauf der Kantate erkundet: Die im Alt-Rezitativ (Nr. 2) geschilderte Begegnung zwischen Nikodemus (Nacht) und Jesus (Tag) ist auch in der als Gavotte gearbeiteten Sopran-Arie in B (Nr. 3) gegenwärtig, wo der befangene, unschlüssige und doch glückliche Gläubige dem rebellischen Geist gegenübergestellt wird, den der Anfangschor schildert. Nikodemus nimmt im Bass-Rezitativ (Nr. 4) Gestalt an, und Bach kommentiert Zieglers Text mit den Worten ‚weil alle, die nur an dich glauben, nicht verloren werden‘ in einem ausgedehnten Arioso, das ihre Bedeutung unterstreicht. Eine Dreierheit von Oboen begleitet in

symbolischem Unisono die Altstimme in der abschließenden Arie ‚Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne‘. Die auf- und absteigende Bewegung bleibt sogar im Schlusschoral erhalten, wo sich ein melodischer Bogen über die ersten vier von insgesamt fünf Phrasen erstreckt. Wenn der unachtsame Zuhörer zu dem Schluss gelangt sein sollte, die Kantate werde genau hier auf der Subdominante enden, zerstört Bach die Symmetrie und fügt zwei weitere Takte hinzu. Mit dieser Auflösung in sehr viel höherer Lage demonstriert er, wie sehr Gott ‚hoch über alle Götter‘ erhaben ist und in seiner Dreieinigkeit – ‚ein Wesen, drei Personen‘ – die Frommen beschützt und errettet. Zum Widerspruch herausfordernde Gedanken die Fülle und ihre musikalische Exegese beschließen somit diesen zweiten Leipziger Kantatenjahrgang.

Ein Jahr später bevorzugte Bach für den Trinitatissonntag einen in schlichter Manier frohlockenden Text. Für BWV 129 **Gelobet sei der Herr, mein Gott** übernahm er fünf Strophen des Chorals von Johann Olearius aus dem Jahr 1665, von denen vier mit den Worten des Titels beginnen. Wenngleich in dieser Kantate weder Rezitative noch Da-Capo-Arien vorhanden sind, weist sie eine große Vielfalt auf, angefangen bei der mitreißenden Choralfantasie zu Beginn des Werkes mit Flöte, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken zusätzlich zur Streichergruppe bis hin zu den drei Arien: eine Ritornellarie für Bass mit Continuo zum Lobpreis des Sohnes, eine Sopran-Arie mit Flöte und tieflegenden Violinobligati, die an den Heiligen Geist gerichtet ist, und schließlich, das Beste von allem, ein pastoraler Tanz für Alt und Oboe d'amore, in seiner Bilder-

sprache vielleicht inspiriert von dem, ‚den alles lobet, was in allen Lüften schwebet‘. Kein Komponist hat je mehr aus einer Melodie gemacht, sie ist die wunderbarste überhaupt, die Bach geschrieben hat – und sie hat mich ein Leben lang begleitet, seit ich sie zum ersten Mal als Kind von meiner Mutter singen hörte. Die Kantate endet mit einer Choralvertonung in der Art des Chorals, der das *Weihnachtsoratorium* beschließt, von Blechbläser- und Orchesterfanfaren durchsetzt.

Sie ist ein freundliches, erhebendes Werk, und unsere Aufführung war schwungvoll und lebendig. Das Publikum des St Magnus Festival allerdings – und sogar der Chor der Kathedrale, der mit uns die Choräle sang – schien dem Zauber dieser Musik gegenüber unempänglich zu sein und konnte auch unseren Sopranistinnen nichts abgewinnen, die in einer einzelnen Reihe vor dem Orchester postiert waren, um in dem abschließenden Werk den Cantus firmus zu singen. Vielleicht lag der Fehler an uns Pilgern, die wir unter den Nachwehen der Reise litten, oder an diesen verflixten Computern der Luftsicherung in London, aber ganz sicher nicht an Bach.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For Trinity Sunday

CD 25

Epistle Romans 11:33-36

Gospel John 3:1-15

BWV 194

Höchsterwünschtes Freudenfest (1723)

### 1 1. Coro

Höchsterwünschtes Freudenfest,  
das der Herr zu seinem Ruhme  
im erbauten Heiligtume  
uns vergnügt begehnen lässt.  
Höchsterwünschtes Freudenfest!

### 2 2. Recitativo: Bass

Unendlich großer Gott, ach, wende dich  
zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,  
und zum Gebete deiner Knechte!  
Ach, lass vor dich  
durch ein inbrünstig Singen  
der Lippen Opfer bringen!

BWV 194

O greatly longed-for feast of joy

### 1. Chorus

O greatly longed-for feast of joy,  
that the Lord lets us happily celebrate  
for His glory  
in the sacred edifice.  
O greatly longed-for feast of joy!

### 2. Recitative

Endlessly mighty God, ah! turn  
to us, to Thine elected people,  
and to the prayers of Thy servants!  
Ah! let us offer Thee  
through our fervent singing  
our lips' oblation!

Wir weihen unsre Brust dir offenbar  
zum Dankaltar.

Du, den kein Haus, kein Tempel fasst,  
da du kein Ziel noch Grenzen hast,  
lass dir dies Haus gefällig sein,  
es sei dein Angesicht  
ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.

### 3 3. Aria: Bass

Was des Höchsten Glanz erfüllt,  
wird in keine Nacht verhüllt,  
was des Höchsten heil'ges Wesen  
sich zur Wohnung auserlesen,  
wird in keine Nacht verhüllt,  
was des Höchsten Glanz erfüllt.

### 4 4. Recitativo: Sopran

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,  
da dein unendlich helles Licht  
bis in verborgne Gründe siehet,  
ein Haus gefällig sein?  
Es schleicht sich Eitelkeit allhie an allen Enden ein.  
Wo deine Herrlichkeit einziehet,  
da muss die Wohnung rein  
und dieses Gastes würdig sein.  
Hier wirkt nichts Menschenkraft,  
drum lass dein Auge offenstehen  
und gnädig auf uns gehen;  
so legen wir in heil'ger Freude dir  
die Farren und die Opfer unsrer Lieder  
vor deinem Throne nieder  
und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

We openly dedicate our hearts to Thee  
as thanksgiving.

Thou, whom no house, no temple can contain,  
since Thou hast no end nor limit,  
may this house find favour with Thee,  
may Thy countenance  
be a true throne of grace, a light of joy.

### 3. Aria

What the Highest's light has filled  
shall never be veiled in night,  
what the Highest's holy nature  
has chosen for His dwelling  
shall never be veiled in night,  
what the Highest's light has filled.

### 4. Recitative

How could a house find favour with Thee,  
o highest countenance,  
when Thine unending, brilliant light  
doth penetrate dark corners?  
For vanity here steals up on us from all sides.  
Wherever Thy majesty doth enter,  
that dwelling must be pure  
and worthy of this guest.  
All human power is here in vain,  
may Thine eyes therefore be open  
toward this house, and full of grace;  
and we shall then with holy joy  
render before Thy throne  
the bullocks of our lips  
and in devotion raise our hopes to Thee.

**5. Aria: Sopran**

Hilf, Gott, dass es uns gelingt  
und dein Feuer in uns dringt,  
dass es auch in dieser Stunde  
wie in Esaias Munde  
seiner Wirkung Kraft erhält  
und uns heilig vor dich stellt.

**6. Choral**

Heil'ger Geist ins Himmels Throne,  
gleicher Gott von Ewigkeit  
mit dem Vater und dem Sohne,  
der Betrüben Trost und Freud!  
Allen Glauben, den ich find,  
hast du in mir angezündt,  
über mir in Gnaden walte,  
ferner deine Gnad erhalte.

Deine Hilfe zu mir sende,  
o du edler Herzensgast!  
Und das gute Werk vollende,  
das du angefangen hast.  
Blas in mir das Fünklein auf,  
bis dass nach vollbrachtem Lauf  
ich den Auserwählten gleiche  
und des Glaubens Ziel erreiche.

*Text: Johann Heermann (6); anon. (1-5)*

**5. Aria**

Grant, O God, that we succeed,  
and that Thy fire shall pierce us  
and that it preserves at this hour,  
as once in Isaiah's mouth,  
its effective power,  
and bring us purged before Thee.

**6. Chorale**

Holy Ghost enthroned in heaven,  
as God of eternity  
with the Father and the Son,  
the joy and comfort of the distressed!  
All the faith that I possess  
hast Thou kindled in me;  
govern over me with mercy  
and never let Thy mercy falter.

Send down Thy help to me,  
o noble guest of my heart!  
And complete the good work  
that Thou hast begun.  
Fan to flame the spark in me,  
till, when my course is run,  
I may resemble the chosen  
and attain the goal of faith.

**BWV 176****Es ist ein trotzig und verzagt Ding (1725)****7. 1. Coro**

Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen  
Herze.

**8. 2. Recitativo: Alt**

Ich meine, recht verzagt,  
dass Nikodemus sich bei Tage nicht,  
bei Nacht zu Jesu wagt.  
Die Sonne musste dort bei Josua so lange stille stehn,  
so lange bis der Sieg vollkommen war geschehn;  
hier aber wünschet Nikodem:  
O säh ich sie zu Rüste gehn!

**9. 3. Aria: Sopran**

Dein sonst hell beliebter Schein  
soll vor mich umnebelt sein,  
weil ich nach dem Meister frage,  
denn ich scheue mich bei Tage.  
Niemand kann die Wunder tun,  
denn sein Allmacht und sein Wesen,  
scheint, ist göttlich auserlesen,  
Gottes Geist muss auf ihm ruhn.

**10. 4. Recitativo: Bass**

So wundre dich, o Meister, nicht,  
warum ich dich bei Nacht ausfrage!  
Ich fürchte, dass bei Tage  
mein Ohnmacht nicht bestehen kann.  
Doch tröst ich mich, du nimmst mein Herz und Geist  
zum Leben auf und an,  
weil alle, die nur an dich glauben,  
nicht verloren werden.

**BWV 176****There is something stubborn and fainthearted****1. Chorus**

There is something stubborn and fainthearted about  
the human heart.

**2. Recitative**

Truly fainthearted, I mean,  
that Nicodemus did not dare by day,  
but by night, to approach Jesus.  
The sun had to stand still for Joshua  
until the victory was fully won;  
here, though, Nicodemus wished:  
O could I see it set!

**3. Aria**

Thy dear light, usually so bright,  
shall be clouded over for me,  
when I go to seek the Master,  
for I am too fearful by day.  
No one can do these miracles,  
for His omnipotence and His being,  
it seems, are chosen by God,  
God's spirit must rest on Him.

**4. Recitative**

So do not marvel then, O Master,  
that I should question Thee by night!  
I fear that by day  
my weakness would not stand the test.  
Yet I comfort myself: Thou shalt accept  
and exalt my heart and spirit,  
for whosoever believes in Thee,  
shall not perish.

**11 5. Aria: Alt**

Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne,  
erholet euch, höret, was Jesus verspricht:  
Dass ich durch den Glauben den Himmel gewinne.  
Wenn die Verheißung erfüllend geschicht,  
werd ich dort oben  
mit Danken und Loben  
Vater, Sohn und Heil'gen Geist  
preisen, der dreieinig heißt.

**12 6. Choral**

Auf dass wir also allzugleich  
zur Himmelsporten dringen  
und dermaleinst in deinem Reich  
ohn alles Ende singen,  
dass du alleine König seist,  
hoch über alle Götter,  
Gott Vater, Sohn und Heil'ger Geist,  
der Frommen Schutz und Retter,  
ein Wesen drei Personen.

*Text: after Jeremiah 17:9 (1); Paul Gerhardt (6);  
Christiane Mariane von Ziegler (2-5)*

bwv 165

O heil'ges Geist- und Wasserbad (1715/6)

**13 1. Aria: Sopran**

O heil'ges Geist- und Wasserbad,  
das Gottes Reich uns einverleibet  
und uns ins Buch des Lebens schreibt!  
O Flut, die alle Missetat

**5. Aria**

Have courage, fearful, timorous spirits,  
recover, hear what Jesus promises:  
that I through faith shall inherit heaven.  
When this promise is fulfilled,  
I shall up there in heaven,  
with thanks and praise,  
glorify the Father, Son and Holy Ghost,  
that is named the Trinity.

**6. Chorale**

Glorify him, that we may immediately  
enter heaven's gates in a throng,  
and one day in Thy realm  
sing for ever more,  
that Thou alone art King  
excelling all other gods,  
God Father, Son and Holy Ghost,  
shield and Saviour of the devout,  
one being, but three persons.

bwv 165

O sacred spring of water and the spirit

**1. Aria**

O sacred spring of water and the spirit,  
which admits us to God's Kingdom  
and inscribes us in the book of life!  
O stream that drowns all evil deeds

durch ihre Wunderkraft ertränket  
und uns das neue Leben schenket!  
O heil'ges Geist- und Wasserbad!

**14 2. Recitativo: Bass**

Die sündige Geburt verdammter Adamserven  
gebietet Gottes Zorn, den Tod und das Verderben.  
Denn was vom Fleisch geboren ist,  
ist nichts als Fleisch, von Sünden angestecket,  
vergiftet und beflecket.  
Wie selig ist ein Christ!  
Er wird im Geist- und Wasserbade  
ein Kind der Seligkeit und Gnade.  
Er ziehet Christum an  
und seiner Unschuld weiße Seide,  
er wird mit Christi Blut, der Ehren Purpurkleide,  
im Taufbad angetan.

**15 3. Aria: Alt**

Jesu, der aus großer Liebe  
in der Taufe mir verschriebe  
Leben, Heil und Seligkeit,  
hilf, dass ich mich dessen freue  
und den Gnadenbund erneue  
in der ganzen Lebenszeit.

**16 4. Recitativo: Bass**

Ich habe ja, mein Seelenbräutigam,  
da du mich neu geboren,  
dir ewig treu zu sein geschworen,  
hochheil'ges Gotteslamm;  
doch hab ich, ach! den Taufbund oft gebrochen  
und nicht erfüllt, was ich versprochen,

through its wondrous power  
and bestows on us the new life!  
O sacred spring of water and the spirit!

**2. Recitative**

The sinful birth of Adam's cursed offspring  
spawns the wrath of God, death and ruin.  
For that which is born of the flesh  
is naught but flesh, infected by sin,  
poisoned and contaminated.  
How blest is a Christian!  
In the sacred spring of water and the spirit  
he becomes a child of grace and bliss.  
He clads himself in Christ  
and the white silk of innocence,  
he is dressed in Christ's blood,  
the purple robe of glory, when baptised.

**3. Aria**

Jesus, who out of great love  
hath assigned me in baptism  
life, salvation and true happiness,  
grant, that I be joyful  
and renew this bond of mercy  
in the whole of my life's span.

**4. Recitative**

For I have, O bridegroom of my soul,  
now that Thou hast born me anew,  
sworn to be ever faithful to Thee,  
most holy lamb of God;  
yet I have, alas, often broken the bond of baptism  
and have not fulfilled what I promised;

erbarme, Jesu, dich  
aus Gnaden über mich!  
Vergib mir die begangne Sünde,  
du weißt, mein Gott, wie schmerzlich ich empfinde  
der alten Schlangen Stich;  
das Sündengift verderbt mir Leib und Seele,  
hilf, dass ich gläubig dich erwähle,  
blutrotes Schlangenbild,  
das an dem Kreuz erhöht,  
das alle Schmerzen stillt  
und mich erquickt, wenn alle Kraft vergehet.

**17 5. Aria: Tenor**

Jesu, meines Todes Tod,  
lass in meinem Leben  
und in meiner letzten Not  
mir für Augen schweben,  
dass du mein Heilschlänglein seist  
vor das Gift der Sünde.  
Heile, Jesu, Seel und Geist,  
dass ich Leben finde!

**18 6. Choral**

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl  
dient wider allen Unfall,  
der Heil'ge Geist im Glauben  
lehrt uns darauf vertrauen.

*Text: Salomo Franck (1-5); Ludwig Helmbold (6)*

have mercy, Jesus,  
be gracious to me!  
Forgive me the sins I have committed.  
Thou dost know, my God, how painfully I feel  
the ancient serpent's sting;  
sin's poison corrupts my body and soul.  
Grant that I, faithful, choose Thee,  
o blood-red serpent's form,  
now exalted on the cross,  
which assuages every pain  
and restores me, when all my strength has faded.

**5. Aria**

Jesus, death of my own death,  
let me in my life  
and in my final agony  
realise  
that Thou art my little serpent of healing  
against the poison of sin.  
Heal, O Jesus, my soul and spirit,  
that I may discover life!

**6. Chorale**

His Word, His baptism, His supper  
help to thwart every disaster,  
the Holy Spirit in our belief  
teaches us to trust therein.

**BWV 129**

**Gelobet sei der Herr, mein Gott (1726)**

**19 1. Coro (Choral)**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, mein Licht, mein Leben,  
mein Schöpfer, der mir hat  
mein Leib und Seel gegeben,  
mein Vater, der mich schützt  
von Mutterleibe an,  
der alle Augenblick  
viel Guts an mir getan.

**20 2. Aria: Bass**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, mein Heil, mein Leben,  
des Vaters liebster Sohn,  
der sich für mich gegeben,  
der mich erlöset hat  
mit seinem teuren Blut,  
der mir im Glauben schenkt  
sich selbst, das höchste Gut.

**21 3. Aria: Sopran**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, mein Trost, mein Leben,  
des Vaters werter Geist,  
den mir der Sohn gegeben,  
der mir mein Herz erquickt,  
der mir gibt neue Kraft,  
der mir in aller Not  
Rat, Trost und Hülfe schafft.

**BWV 129**

**Praised be the Lord, my God**

**1. Chorus (Chorale)**

Praised be the Lord,  
my God, my light, my life,  
my Creator, who has given me  
my body and my soul,  
my Father, who has protected me  
since my mother's womb,  
who has always done  
such good for me.

**2. Aria**

Praised be the Lord,  
my God, my salvation, my life,  
the Father's dearest Son,  
who gave Himself for me,  
who has redeemed me  
with His precious blood,  
and who gives me in faith  
Himself, the greatest good.

**3. Aria**

Praised be the Lord,  
my God, my comfort, my life,  
the Father's priceless Spirit,  
given me by the Son,  
who quickens my heart  
and gives me new strength,  
who, when I am in distress,  
counsels me, comforts and helps me.

**22 4. Aria: Alt**

Gelobet sei der Herr,  
mein Gott, der ewig lebet,  
den alles lobet, was  
in allen Lüften schwebet;  
gelobet sei der Herr,  
des Name heilig heißt,  
Gott Vater, Gott der Sohn  
und Gott der Heil'ge Geist.

**23 5. Choral**

Dem wir das Heilig itzt  
mit Freuden lassen klingen  
und mit der Engel Schar  
das Heilig, Heilig singen,  
den herzlich lobt und preist  
die ganze Christenheit:  
Gelobet sei mein Gott  
in alle Ewigkeit!

*Text: Johann Olearius*

**4. Aria**

Praised be the Lord,  
my God, who lives for ever,  
praised be all things  
that move in the air;  
praised be the Lord,  
whose name is holy,  
God the Father, God the Son  
and God the Holy Ghost.

**5. Chorale**

To Him, for whom we now  
joyously sing the Sanctus,  
and join the angelic host  
in singing Holy, Holy,  
He, to whom all Christendom  
offers heartfelt laud and praise:  
praised be my God  
in all eternity!

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