

28

For the Second Sunday after Trinity  
2/10/76

Basilique Saint-Denis, Paris

Martin Luther's German hymn adaptation of Psalm 12 deplures how easily man is led astray by heresy. It provides the frame for Bach's cantata BWV 2 **Ach Gott, vom Himmel sieh darein**, its inner strophes paraphrased as recitative/aria pairings. In sharp contrast to the run of instrumentally elaborate chorale fantasia openings of his second Leipzig cycle (1724/5), and no doubt prompted by the grim vignette of isolated huddles of the faithful in a heathen world of persecution, Bach chooses to set Luther's opening verse as an archaic chorale motet. Within this austere, vocally dominant texture the *cantus firmus* stands out sung in long notes by the altos, doubled by a pair of oboes which add extra edge and glint to the chorale tune. Each line of the text is anticipated by successive

fugal entries in the other voices doubled by cornetto, three trombones and strings. The progressive increase in the number of vocal-and-instrumental lines leading up to each new entry of the *cantus firmus* lends 'a special structurally conditioned dynamic' to this movement (Alfred Dürr). Like other cantatas in the archaic motet style, such as BWV 121 *Christum wir sollen loben schon*, it has the engrossing quality of ritualised worship, the musical equivalent of those earnest, gaunt faces one comes across in fifteenth-century Flemish religious painting. Bach's way of mitigating the severity of the extended fugue in D minor, with its chromatic descent through a fourth (*passus duriusculus*), is to insert its opposite, a chromatic ascent in the continuo line.

Like a preacher extrapolating his theme from the previous congregational hymn, the tenor fulminates against the idolatrous gang – 'Sie lehren eitel falsche List' ('They teach vain and false deceit'). As one would expect, this is Luther again, and to the same anonymous chorale tune that Bach now sets in slow canon with the continuo. The target here is the 'törichte Vernunft' (foolish reason) that men use as their 'compass', and it leads to a savage denunciation of man's futile attempts to base his salvation on his own puny efforts: 'they are like the graves of the dead which, though fine from the outside, contain only rotteness and stench and display nothing but filth'.

The abrupt switch to the up-to-date *concertante* style for the alto aria with violin obbligato comes as a shock, though the sustained jeremiad against heretics and plotters is still present, audible in the combative chains of tripletised semiquavers in the violin part, the defiant staccato delivery of the continuo and the way

the chorale melody resurfaces in the aria's 'B' section (bars 56-9). Eventually the piteous appeal to God by the afflicted sinner is answered at the point where the second recitative (No.4) turns into arioso. We are told how God responds: 'Ich muss ihr Helfer sein! Ich hab ihr Flehn erhört... Ich will mich ihrer Not erbarmen' ('I must be their Helper! I have heard their imploring... I shall take pity on their plight'), in a series of rising scalar phrases which counteract the overall descending tonal shape of this short cantata. The powerful tenor aria (No.5) perpetuates this recurring pattern of ascending lines in the upper strings and oboes against a series of counter-rotating figures in the continuo. Bach latches onto the analogy of 'silver... purified through fire' to signify the (re-) conversion of the Christian purified by the Cross. The allusion, and the way Bach suggests liquid movement or the flow of molten metal, is a reminder not just of his interest in precious metals and coins but of the contemporary search for the philosopher's stone by successive apothecaries and alchemists working underground in Dresden for Augustus the Strong, intent on turning base metal into gold and discovering the secret (*Arcanum*) of porcelain instead.

Two weeks after the first outing of BWV 2 on 18 June 1724 Bach introduced BWV 10 **Meine Seel erhebt den Herrn** for the feast of the Visitation – the fifth work in his second Leipzig cantata cycle. He thought sufficiently highly of it to repeat it at least once during the 1740s. It was intended for the liturgy of the Vesper service in Leipzig, and his unknown librettist presents the German *Magnificat* unaltered for movements 1 and 5 and paraphrased in 2, 3, 4 and 6, with a concluding choral doxology rather than

a chorale. For the unaltered words Bach finds ways to weave in the *tonus peregrinus*, the congregational chant associated with these words in Lutheran tradition. It makes a fascinating foil to his Latin *Magnificat* (BWV 243), first performed (with Christmas interpolations) on Christmas Day the year before. Less flamboyantly scored and less overtly theatrical, the cantata yields nothing to the canticle in terms of canny musical craftsmanship and word painting. Bach's challenge here is to find a workable synthesis between the modal character of the *tonus peregrinus* and the festive mood of the text, and what that suggests to him in choral and instrumental ebullience. There is equivalent rhythmical propulsion to the opening chorale fantasia (marked *vivace*), with Italianate violin concerto-style arpeggios for the upper strings and vigorous declamation from the three lower choral voices. For the second verse the *tonus peregrinus*, now assigned to the altos, migrates to the sub-dominant before a characteristically skilful meshing together of the opening *sinfonia* with the choral texture, but this time without the *cantus firmus*.

The second movement, a festive *concertante* soprano aria in B flat, maintains the rhythmical élan to describe the Lord as 'stark und mächtig' (strong and mighty). A comparison of the autograph score with the original parts suggests that the unison oboes, which complete the four-part texture when the singer pauses, may have been added only as an after-thought when Bach came to copy out the parts. The tenor recitative (No.3) culminates with a thirty-six note *melisma* to evoke the proud being scattered like chaff that might have brought a smile of recognition to Bach's congregation recalling the Evangelist's

scourging motif heard in the *St John Passion* some four months earlier. Next comes a pompous, implacable aria for bass, emphasising the forceful ejection of the proud in the hammered notes of the basso continuo descending to the bottom of the 'Schwefelpfuhl' (the sulphurous pit) and leading to a witty way of describing the rich left empty and desolate ('bloß – und – leer'). It makes for an intriguing comparison with the 'Deposuit' from the Latin *Magnificat*. As in the 'Suscepit Israel' of that work, Bach brings back the *tonus peregrinus* (assigned to the trumpet) now as a foil to an alto/tenor duet of the utmost tenderness and lyricism (No.5).

But perhaps he leaves the best till last, a tenor recitative (No.6), beginning *secco* and then enriched by a lapping semiquaver accompaniment for the upper strings to describe how God's seed 'had to be strewn so far abroad like sand by the sea and stars in the firmament', and for a paraphrase of the opening words of St John's Gospel ('And the Word was made flesh') which rounds off this cantata with a wonderful and satisfying promise of solace and grace. The doxology is redolent of Heinrich Schütz in the vigour of its choral declamation – the way Bach seems to savour the alternation of strong and weak stresses of the German language.

Schütz (1585-1672) is the unsung hero linking Monteverdi and Bach. He was, I believe, the conduit for that rich vein of musical expression and the near-scientific exploration of the human passions that Monteverdi pioneered, responsible for passing it on via such pupils as Jonas de Fletin to Johann Christoph Bach, and from him to his great first-cousin-once-removed. More than any other Baroque

composer Schütz recognised the rhythms, sensual patterns and rhetorical force of sung German. Juxtapose him therefore with Bach and the spotlight is turned on the latter's word-setting: not always felicitous, nor even the main consideration. With Bach other priorities rule, though when he chooses to he shows himself not only perfectly capable of clarity and sensitivity in his treatment of words, but even a master rhetorician.

To me Schütz's superb motet **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes**, published in 1648 and dedicated to the choir of St Thomas in Leipzig, is evergreen in its satisfying alternation of lightly scored 'verse' passages set between the 'full' refrains that cry out for instrumental enrichment (and which Schütz endorsed). I suppose I've known it since I was six or seven, and can still hear my father's ringing tenor declaiming 'und dieselbige gehet heraus / wie ein Bräutigam aus seiner Kammer / und freuet sich, wie ein Held zu laufen'. Could Bach have known it? His own cantata **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** (BWV 76) was the second to be performed after he took up his post as *Thomaskantor* in the summer of 1723. It occurs at almost exactly the mid-point of the Lutheran liturgical year, the crossover from 'the time of Christ' (Advent to Ascension) to 'the era of the church' (the Trinity season dominated by the concerns of Christian believers living in the world without the physical presence of Christ but under the guidance of the Holy Spirit). The interesting thing here is the way Bach chose to seize on this coincidence, not just to emphasise the important seasonal time-switch, but to present himself to his new congregations in Leipzig in terms of his

fundamental approach to the way music can interpret and intersect with doctrine. This cantata is clearly more than just a sequel to the previous Sunday's *Die Elenden sollen essen* (BWV 75, SDG Vol 1): together they form a diptych revealing a thematic continuity extended over two weeks, with plentiful cross-referencing between the two set Gospels and Epistles beyond the obvious parallels between the injunction to give charitably to the hungry (BWV 75) and of brotherly love manifested in action (BWV 76). Unusually for Bach, both works are substantial bipartite cantatas, each comprising fourteen movements divided into two equal parts. After opening with a setting of a psalm verse, each cantata goes on to interpret it by referring to the parable told in the Gospel for the day and pinpointing the way Jesus' presence on earth fulfilled an Old Testament *dictum*. In Part II these themes are connected to the believer via a characteristically Lutheran interpretation of the first of John's Epistles – the relationship of faith to love and of love to good deeds. The two Gospel parables (both from St Luke) are full of metaphors of eating and drinking: the rich man's table, from which Lazarus tried to gather fallen crumbs (BWV 75), standing in opposition to the 'great supper' and God's invitation through Christ to the banquet of eternal life (BWV 76). Evidently a lot of thought and pre-planning had gone on while Bach was still in Köthen, as well as discussions with his unknown librettist and possibly with representatives of the Leipzig clergy, before he could set the style, tone and narrative shaping of these two impressive works.

The first movement of BWV 76 fans out from a festive, concerto-like opening into a powerful fugue

led by the *Concertisten*. We have no means of knowing how it was received at the time, but there is nothing in the surviving music of Johann Kuhnau, Bach's predecessor, to match this in complexity or forwardly propulsive energy. New too to the Leipzig congregants, surely, was the musical weight their new Cantor gave to recitative: the way, for example, that a gentle *accompagnato* for tenor (No.2) could burgeon into *arioso* with a mimetic use of violins to evoke the spirit of God moving upon the face of the waters. Not that Bach made it hard work for his listeners *all* the time: he seems to address them very directly in the soprano aria with violin obbligato, 'Hört, ihr Völker, Gottes Stimme' (No.3), that unfolds with an easygoing lilt and in canonic imitation with its continuo line.

Bach now introduces his bass soloist to inveigh against Belial, the evil spirit to whom crowds often turn, a theme he elaborates in the ensuing aria with trumpet and strings, 'Begone, idolatrous tribe!'. What is significant here is less the robust depiction of a topsy-turvy world ('die Welt gleich verkehren') than the reference to Christ as 'the light of reason', a Lutheran interpretation of reason exactly opposite to the one we heard in BWV 2. There it is seen as the stumbling block to salvation; here it is interpreted in a passive sense as being illuminated by faith, God's gift to man to help him manage his earthly affairs.

Where Part I begins with the stirring sound of a trumpet in celebration of God's glory as creator of the universe, for Part II, presumably performed after the sermon and during the Communion, and concerned with 'brüderliche Treue' ('brotherly devotion'), Bach introduces a totally fresh, intimate sonority, a viola da gamba in dialogue with an oboe d'amore. This

instrumental pairing is presented first in a fetching *sinfonia*, in effect a *sonata da chiesa*, and later in the alto aria (No. 12), all part of Bach's strategy to set out a fair sample of his compositorial wares and not hold back as he did back in February in his two tactically cautious audition pieces (BWV 22 and 23). As in Part I, two soothing, euphonious movements precede an ill-tempered outburst, this time by the tenor (No. 10) over an *ostinato* bass line, a masochistic invitation to 'Hate me, then, hate me with all your might, o hostile race!'. Bach adds a wiggly line indicative, in contemporary parlance, of a 'shake' (a violent burst of vibrato) over the tenor's first dissonant entry. This mood of revelling in being detested by the opposition persists in the middle section, its expression softened only by the singer's melismas on 'umfassen' (embrace) and 'Freude' (joy). It takes the *arioso* section of the ensuing alto recitative (No. 11), with its reference to celestial manna and the strengthening of community, to re-establish the mood of 'brotherly devotion'. This is as a prelude to the E minor aria in 9/8, 'Liebt, ihr Christen', its gentle phrases suggestive of the embrace that Jesus extends to his 'brothers', but also uncannily reminiscent of Charles Aznavour's *Les feuilles mortes*. How many of the French audience, I wonder, picked up that improbable link ringing out strangely in the formal Gothic spaces of Saint-Denis?

The chorale strophes that conclude both parts derive from Luther's hymn 'Es woll uns Gott genädig sein' (1524), presented in a puzzling form: each strain of the melody is pre-announced by the trumpet (reminiscent of a bugle intoning the 'Last Post') accompanied by gently-weaving syncopated

contrapuntal lines in the upper strings over a persistently fragmented bass line. The overall effect is wistful and slightly melancholy – more prayerful than celebratory.

We performed this cantata sequence initially in the Lutheran church of Saint-Guillaume in Strasbourg, the gateway between Germany and France and the conduit through which Bach's music trickled into France at the turn of the twentieth century (thanks largely to Albert Schweitzer and Fritz Münch), before moving on to one of the great architectural landmarks of Catholic Europe, dedicated to the patron saint of France: the Basilique Saint-Denis, that first great Gothic edifice on the northern outskirts of Paris, a national shrine where all but three of the Kings of France from the tenth century until the outbreak of the Revolution are buried, and whose vast spaces threatened to engulf Bach's music. We were greeted by an audience of more than 1200 on a night when France faced Italy in the final of the UEFA Euro 2000 competition. The concluding 'Amen' of Bach's prodigious cantata BWV 76 faded into the vaulting just seconds before the announcement of a French victory in extra time and the ensuing cacophony of car horns.

This concert marking the halfway point of our Bach cantata pilgrimage coincided with augmented fears for the continuation of the pilgrimage should we fail to come up with a fresh injection of funds over the next three weeks, and the dilemma of how to present this to all those who had kept faith with the project thus far – singers, players, benefactors and those members of our audiences who had travelled across Europe with us. This is where the intersection of

Bach's more penitential cantata movements and the unfolding of actual real-life events can become peculiarly intense. The thing about confining oneself to the music of a single composer for an entire year is that with this degree of familiarity you begin to know (or at least you *think* you know) the wrinkles of his mind as well as the rhythm and pattern of his well-crafted responses to theological stimulus (also those moments when he goes off-piste!). Here was someone whose experience of life was marked by a succession of personal tragedies and professional setbacks, but whose tenacity of faith and the courage he showed both as man and as composer led him to explore the full range of human emotions in intimate detail. Through the stunning mastery of his craft and the wealth of his imaginative musical response, he was conveying to us, 250 years after his death, unfamiliar ways of dealing with the thorny side of life, projecting an end to distress and the prospect of release from disappointment and frustration. Without this amazing weekly blood transfusion in music, I doubt whether I'd have been able to cope with all the uncertainty and to shoulder the responsibility for keeping the pilgrimage on course.

© John Eliot Gardiner 2010

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

Basilika Saint-Denis, Paris  
Martin Luthers Choral nach Psalm 12 beklagt, wie sehr sich die Menschen durch ‚eitel falsche List‘ in die Irre führen lassen. Er liefert den Rahmen zu Bachs Kantate BWV 2 **Ach Gott, vom Himmel sieh darein**, während die Kopplungen von Rezitativ und Arie in den mittleren Strophen den Liedtext paraphrasieren. Gewiss war es dieser grimmige Blick auf die versprengten Häuflein von Gläubigen in einer heidnischen Welt der Verfolgung, der Bach beweg, Luthers Anfangsvers – in deutlichem Gegensatz zu den instrumental ausgefeilten Choralfantasien, mit denen die Kantaten seines zweiten Leipziger Jahrgangs (1724/25) begannen – als archaische Choralmotette zu vertonen. In dieser strengen, vokal dominanten Textur sticht der in langen Noten von den Altstimmen gesungene, von zwei Oboen verdoppelte Cantus firmus hervor, die der Chormelodie besondere Prägnanz und Glanz verleihen. Jeder Textzeile gehen figurierte Einsätze der übrigen Stimmen voraus, die vom Zinken, drei Posaunen und Streichern verdoppelt werden. Die schrittweise Erhöhung der vokal und instrumental ausgeführten Linien vor jedem neuen Einsatz des Cantus firmus führt laut Alfred Dürr zu einer besonderen, von der Struktur bedingten Dynamik. Wie andere Kantaten im archaischen Motettenstil, zum Beispiel BWV 121 *Christum wir sollen loben schon*, birgt sie die Faszination eines ritualisierten Gottesdienstes – ein musikalisches Äquivalent zu

jenen ernsten, hageren Gesichtern, denen wir auf religiösen Bildern flämischer Maler des 15. Jahrhunderts begegnen. Auf seine eigene Art mildert Bach die Strenge der ausgedehnten, chromatisch um eine Quarte (*passus duriusculus*) absteigenden Fuge in d-moll, indem er die Continuielinie in die entgegengesetzte Richtung führt, sie chromatisch ansteigen lässt.

Wie ein Prediger, der sein Thema aus dem vorangegangenen Choral der Gemeinde herausarbeitet, wettet der Tenor gegen die Bande der Götzendienen – ‚Sie lehren eitel falsche List‘. Wie zu erwarten, ist das wieder Luther, und es ist dieselbe anonyme Choralmelodie, die Bach jetzt mit dem Continuo in einen langsamen Kanon setzt. Die Zielscheibe seines Zorns ist hier die ‚törichte Vernunft‘, die den Menschen als ‚Kompass‘ dient und zu einer wütenden Anprangerung der fruchtlosen Versuche führt, ihre Rettung aufgrund ihrer eigenen kümmerlichen Bemühungen zu erwarten: ‚Sie gleichen denen Totengräbern / die, ob sie zwar von außen schön, / nur Stank und Moder in sich fassen / und lauter Unflat sehen lassen‘.

Der abrupte Wechsel in der Alt-Arie mit obligater Violine zum aktuellen konzertanten Stil trifft wie ein Schock, wenngleich das permanente Wüten gegen Ketzer und ‚Rottengeister‘ nicht nachlässt – zu hören in den streitlustigen Ketten aus Sechzehnteltriolen im Violinpart, dem trotzigen Staccato des Continuos und in der Weise, wie im ‚B‘-Teil der Arie (Takte 56–59) die Choralmelodie wieder zutage gefördert wird. Der klägliche Appell, den der gequälte Sünder an Gott richtet, findet schließlich dort Gehör, wo sich das zweite Rezitativ (Nr. 4) zum Arioso wandelt. Wir

erfahren, wie Gott antwortet: ‚Ich muss ihr Helfer sein! / Ich hab ihr Flehn erhört... / Ich will mich ihrer Not erbarmen‘, dies in einer Reihe skalenartig aufsteigender Phrasen, die dem insgesamt absteigenden Klangmuster dieser kurzen Kantate entgegenwirken. Die mächtige Tenor-Arie (Nr. 5) setzt dieses wiederkehrende Muster aus aufsteigenden Linien in den hohen Streichern und Oboen gegen eine Reihe gegenläufig rotierender Figuren im Continuo. Analog zur reinigenden Wirkung des Feuers – ‚durch Feuer wird das Silber wieder rein‘ – verweist Bach auf das Kreuz, durch das sich das Wort bewahrheitet und auch der Christ wieder rein wird. Diese Anspielung und die Art, wie Bach fließende Bewegung oder den Fluss des geschmolzenen Metalls andeutet, erinnert nicht einfach nur an sein Interesse an edlen Metallen und Münzen, sondern auch an die zu seiner Zeit emsig betriebene Suche nach dem Stein der Weisen durch Apotheker und Alchemisten, die für August den Starken in Dresden in geheimer Mission unedle Metalle in Gold verwandeln sollten und stattdessen das Geheimnis (*Arcanum*) des Porzellans entdeckten.

Zwei Wochen nach der ersten Aufführung von BWV 2 am 18. Juni 1724 stellte Bach **Meine Seel erhebt den Herrn** BWV 10 zum Fest Mariä Heimsuchung vor – das fünfte Werk in seinem zweiten Leipziger Kantatenjahrgang. Er schätzte es hoch genug, um es im Laufe der 1740er Jahre mindestens einmal zu wiederholen. Es war für die Liturgie des Vespertagesdienstes in Leipzig bestimmt, und sein unbekannter Librettist übernahm für die Sätze 1 und 5 das deutsche *Magnificat* unverändert, während es in den Sätzen 2, 3, 4 und 6 paraphrasiert wird und statt mit einem Choral mit einer Doxologie des

Chors endet. Bach findet Mittel und Wege, bei dem unveränderten Text den *tonus peregrinus* einzuflechten, den in der lutherischen Tradition mit diesen Worten verbundenen Gemeindegang. Dieser liefert einen faszinierenden Kontrast zu seinem lateinischen *Magnificat* (BWV 243), das im Jahr zuvor am Weihnachtstag (mit weihnachtlichen Einschüben) aufgeführt worden war. Wenngleich die Kantate weniger üppig instrumentiert und nicht so offenkundig theatralisch ist, steht sie im Hinblick auf handwerkliches Können und eine umsichtige Ausdeutung der Worte dem Lobgesang in nichts nach. Bachs große Aufgabe besteht hier darin, zwischen dem modalen Charakter des Tonus peregrinus und der festlichen Stimmung des Textes und seinen Vorstellungen, wie sich dieser Überschwang durch Chor und Instrumente ausdrücken ließe, eine praktikable Synthese zu schaffen. Angemessenen rhythmischen Schwung erhält die einleitende (*vivace* überschriebene) Choralfantasie durch Arpeggien im Stil des italienischen Violinkonzerts in den hohen Streichern und die kraftvolle Deklamation der drei tiefen Chorstimmen. In der zweiten Verszeile wandert der Tonus peregrinus, der nun den Altstimmen übertragen ist, zur Subdominante, bevor Bach die einleitende Sinfonia auf typisch kunstreiche Weise mit den Chorstimmen verflechtet, diesmal jedoch auf den Cantus firmus verzichtet.

Der zweite Satz, eine festliche Sopran-Arie in B-dur im konzertanten Stil behält den rhythmischen Schwung bei und schildert den Herrn als ‚stark und mächtig‘. Ein Vergleich der autographen Partitur mit den Originalstimmen lässt vermuten, dass Bach die unisono geführten Oboen, die den vierstimmigen

Satz füllen, wenn die Sopranstimme pausiert, erst dann einfügte, als er die Stimmen ins Reine schrieb. Das Tenor-Rezitativ (Nr. 3) steigert sich zu einem Melisma aus sechsendreißig Noten, um uns jene Leute vor Augen zu führen, ‚die voller Stolz und Hoffart sind‘ und die Gottes Hand ‚wie Spreu zerstreut‘ wird – was auf die Lippen der Gemeindemitglieder, die sich an das peitschende Motiv des Evangelisten in der *Johannes-Passion* erinnerten, die sie ungefähr vier Monate zuvor gehört hatten, ein wissendes Lächeln gebracht haben mag. Darauf folgt eine prachtvolle, unerbittliche Arie für Bass, die mit hämmerndem Continuo betont, wie ‚Gewaltige vom Stuhl hinunter in den Schwefelpfuhl‘ gestoßen werden, und schließlich auf sinnige Weise schildert, wie Gott die Reichen ‚bloß – und – leer‘ lässt. Hier bietet sich ein faszinierender Vergleich mit dem ‚Deposuit‘ aus dem lateinischen *Magnificat* an. Wie im ‚Suscepit Israel‘ jenes Werkes verwendet Bach jetzt den (der Trompete übertragenen) Tonus peregrinus als Hintergrund für ein überaus zärtliches und lyrisches Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 5).

Doch vielleicht spart er sich das Beste für den Schluss auf, ein Tenor-Rezitativ (Nr. 6), das secco beginnt und dann von den hohen Streichern mit plätschernden Sechzehnteln begleitet wird. Diese schildern, wie Gottes Same ‚sich so sehr wie Sand am Meer und Stern am Firmament ausbreiten‘ musste, und eine Paraphrase der Anfangsworte des Johannesevangeliums (‚das ew‘ge Wort ließ sich im Fleische sehen‘) beschließt die Kantate mit dem wunderschönen und trostreichen Versprechen, ‚dass Gottes Wort voll Gnade und Wahrheit sei‘. Die Doxologie erinnert in der Kraft, mit der Bach den Chor

die Worte deklamieren lässt – auf eine Weise, bei der er den Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben im Deutschen besonders geschätzt haben mag – sehr stark an Heinrich Schütz.

Schütz (1585–1672) ist der unbesungene Held, der Monteverdi und Bach verbindet. Er war, so vermute ich, der Kanal für jenen reichen Strom musikalischen Ausdrucks und die nahezu wissenschaftliche Erkundung menschlicher Leidenschaften, der Monteverdi den Weg bereitet hatte, er sorgte dafür, dass sie über Schüler wie Jonas de Fletin an Johann Christoph Bach und von diesem an dessen berühmtem Großcousin weitergegeben wurde. Mehr als jeder andere Barockkomponist erkannte und würdigte Schütz die Rhythmik, die sinnlichen Muster und die rhetorische Kraft der gesungenen deutschen Sprache. Stellt man ihm Bach an die Seite und sieht man sich genauer an, wie dieser seine Texte vertonte, so wird deutlich, dass Bachs Methode nicht immer glücklich war, dem Text aber auch nicht sein Hauptaugenmerk gilt. Bei Bach herrschten andere Prioritäten, doch hatte er sich erst einmal entschlossen, dann bewies er, dass er seinen Text nicht nur sehr prägnant und einfühlsam vertonen konnte, sondern dass er auch ein meisterhafter Rhetoriker war.

Schütz‘ wunderbare, 1648 veröffentlichte und dem Chor der Leipziger Thomaskirche gewidmete Motette **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** hat für mich in ihrem überzeugenden Wechsel zwischen zurückhaltend instrumentierten ‚Vers‘-Abschnitten und den ‚vollen‘ Refrains, die nach einer reicheren instrumentalen Ausstattung verlangen (und die Schütz lieferte), nichts von ihrer Aktualität verloren. Ich glaube, ich kenne sie schon, seit ich sechs oder

sieben Jahre alt war, und ich höre immer noch die klangvolle Tenorstimme meines Vaters die Worte deklamieren: ‚und dieselbige [die Sonne] gehet heraus / wie ein Bräutigam aus seiner Kammer / und freuet sich, wie ein Held / zu laufen‘. Wäre es möglich, dass Bach sie gekannt hatte? Seine eigene Kantate **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** BWV 76 war die zweite, die aufgeführt wurde, nachdem er im Sommer 1723 seine Stelle als Thomaskantor angetreten hatte. Sie taucht ungefähr in der Mitte des lutherischen Kirchenjahres auf, an der Nahtstelle zwischen dem Weihnachts- und Osterfestkreis (Advent bis Himmelfahrt), der Christus gewidmet ist, und der Trinitatiszeit (Dreifaltigkeits- bis Ewigkeitssonntag), in der es um die Belange des gläubigen Christen geht, der auf der Erde ohne die körperliche Gegenwart Christi, doch unter der Führung des Heiligen Geistes lebt. Aufschlussreich ist, wie sich Bach diese Begegnung zunutze macht, nicht nur um den wichtigen Wechsel im liturgischen Jahr zu betonen, sondern auch um seine neuen Gemeinden in Leipzig mit seiner grundlegenden Überzeugung vertraut zu machen, dass die Musik die christliche Lehre auslegen und durchdringen könne. Diese Kantate ist eindeutig mehr als nur eine Fortsetzung des am Sonntag zuvor aufgeführten Werkes *Die Elenden sollen essen* (BWV 75, SDG Vol 1): Zusammen bilden sie ein Diptychon, das eine sich über zwei Wochen erstreckende thematische Kontinuität aufweist und über die offenkundigen Parallelen zwischen der Aufforderung, den Hungernen mildtätig zu begegnen (BWV 75), und der sich (in BWV 76) manifestierenden brüderlichen Liebe eine Menge Querverweise zwischen den Evangelien-

und Epistellecturen der beiden Sonntage enthält. Beide sind umfangreiche Werke, deren – für Bach ungewöhnlich – jeweils vierzehn Sätze sich auf zwei gleiche Hälften verteilen. Jede Kantate beginnt mit der Vertonung eines Psalmverses, interpretiert diesen durch Verweis auf das Gleichnis aus dem Tagesevangelium und stellt klar, auf welche Weise Jesus durch seine Gegenwart auf der Erde eine Weissagung des Alten Testaments erfüllt hat. Im zweiten Teil werden diese Themen auf dem Weg über eine Auslegung des ersten Johannesbriefes auf typisch lutherische Weise – Beziehung zwischen Glaube und Liebe, zwischen Liebe und guten Taten – mit den Gläubigen in Verbindung gebracht. Die beiden Gleichnisse aus den Evangelien (beide Lukas) enthalten eine Fülle von Ess- und Trinkmetaphern: der Tisch des Reichen, von dem Brosamen fallen, die Lazarus aufzusammeln versucht (BWV 75), als Gegensatz zum ‚großen Abendmahl‘ und der Zusicherung, dass Christus den Gläubigen ‚der Liebe Süßigkeit erweisen‘ und sie ‚mit Manna speisen‘ wird (BWV 76). Offensichtlich hatte sich Bach schon einige Gedanken gemacht und ein paar Vorbereitungen getroffen, als er noch in Köthen war, die Angelegenheit wohl auch mit seinem unbekanntem Librettisten und Vertretern des Leipziger Klerus diskutiert, bevor er sich auf Stil, Ton und erzählerische Form dieser beiden imposanten Werke festlegen konnte.

Der erste Satz von BWV 76 fächert sich aus einer festlichen, concertoartigen Einleitung zu einer mächtigen Fuge auf, deren Führung die Concertisten übernehmen. Wir können nicht wissen, wie die Reaktion der damaligen Zuhörer war, aber in der Musik, die uns von Johann Kuhnau, Bachs Vorgänger,

erhalten ist, finden wir nichts, was diesem Abschnitt an Komplexität und vorwärtsdrängender Energie gleichkäme. Neu für die Leipziger Gemeindeglieder war sicher auch das musikalische Gewicht, das ihr neuer Kantor dem Rezitativ gab: wie zum Beispiel aus einem sanften *Accompagnato* für Tenor (Nr. 2) ein *Arioso* mit dem imitierten Klang von Violinen hervorsprießen konnte, das den über den Wassern schwebenden Geist Gottes andeutet. Nicht dass Bach seinen Zuhörern das Leben *ständig* schwer gemacht hätte: In der Sopran-Arie mit obligater Violine, die sich in kanonischer Imitation mit ihrer Continuolinie unbeschwert keck entfaltet, scheint er seine Gemeinde sehr direkt anzureden: ‚Hört, ihr Völker, Gottes Stimme‘ (Nr. 3).

Bach führt nun seinen Bass-Solisten ein, der gegen Belial wettern soll, den ‚ältesten Götzen eigner Lust‘, dem sich die Menschen in Scharen zuwenden – ein Thema, das in der folgenden Arie mit Trompeten und Streichern weiter ausgeführt wird: ‚Fahr hin, abgöttische Zunft!‘. Entscheidend ist hier weniger die derbe Schilderung einer ‚sich verkehrenden‘ Welt als vielmehr der Verweis auf Christus als ‚Licht der Vernunft‘, eine lutherische Interpretation des Verstandes, die das genaue Gegenteil dessen propagiert, was wir in BWV 2 gehört haben. Dort galt die aktiv eingesetzte ‚törichte Vernunft‘ als das entscheidende Hindernis auf dem Weg zur Erlösung, hier wird die Vernunft auf passive Weise als lichtvolle Gabe Gottes empfangen, die den Menschen behilflich ist, ihre irdischen Dinge zu bewältigen.

Während der erste Teil mit den zündenden Klängen einer Trompete beginnt, um Gottes Ruhm als Schöpfer des Universums zu feiern, bringt Bach

im zweiten Teil, der vermutlich nach der Predigt und während des Abendmahls aufgeführt wurde und sich mit der ‚brüderlichen Treue allhier‘ befasst, einen völlig neuen und intimen Klang – eine Viola da gamba im Dialog mit einer Oboe d’amore. Die Kopplung dieser beiden Instrumente wird zunächst in einer bezaubernden Sinfonia dargeboten, die wie eine Sonata da chiesa wirkt, später dann in der Alt-Arie (Nr. 12) – all das als Teil seiner Strategie, aus seinem kompositorischen Warenangebot ein paar passende Muster vorzuführen und sich nicht zu bescheiden, wie er es im Februar in seinen absichtlich zurückhaltend angelegten Probestücken zur Bewerbung um das Thomaskantorat (BWV 22 und 23) getan hatte. Wie in Teil I gehen zwei beruhigende, wohlklingende Sätze einem übellaunigen Ausbruch voraus, diesmal vom Tenor (Nr. 10) über einer ostinaten Basslinie vorgetragen, eine masochistische Aufforderung zur Feindseligkeit: ‚Hasse nur, hasse mich recht, feindlich’s Geschlecht!‘ Bach fügt über dem ersten dissonanten Einsatz des Tenors eine wacklige Linie hinzu, die auf einen ‚Praller‘ (nach damaligem Sprachgebrauch ein unvermittelt heftiges *Vibrato*) hinweist. Das unverhohlene Ergötzen am Hass des ‚feindlichen Geschlechts‘ bleibt auch im mittleren Abschnitt erhalten und wird nur durch die Melismen des Sängers auf ‚umfassen‘ und ‚Freude‘ abgeschwächt. Diese Freude erfasst den *Arioso*-Teil des folgenden Alt-Rezitativs (Nr. 11), der auf das himmlische Manna verweist, das der Gemeinde Stärke geben und die ‚brüderliche Treue‘ erneuern soll. Dieses Rezitativ ist das Präludium zu der Arie in e-moll im 9/8-Takt ‚Liebt, ihr Christen‘, deren sanfte Phrasen darauf hinweisen, dass Jesus seine ‚Brüder‘ in die Arme schließen wird,

und es erinnert auf verblüffende Weise auch an Charles Aznavours Chanson *Les feuilles mortes*. Wie vielen Hörern aus dem französischen Publikum, so frage ich mich, ist diese unglaubliche Verbindung aufgefallen, die in der gotischen Umgebung der Basilika Saint-Denis so merkwürdig klingt?

Die Choralstrophen, die beide Teile abschließen, stammen aus Luthers Lied ‚Es woll uns Gott genädig sein‘ (1524) und werden in einer verwirrenden Form vorgetragen: Jeder Melodieteil wird von der Trompete angekündigt (die wie ein Signalthorn klingt, das den Zapfenstreich bläst) und von sanft webenden kontrapunktischen Linien der hohen Streicher über einer immer wieder aufbrechenden Basslinie begleitet. Das Ganze wirkt versonnen und leicht melancholisch – eher andächtig als feierlich.

Wir hatten diese Kantatenfolge ursprünglich in der lutherischen Kirche Saint-Guillaume in Straßburg aufgeführt, dem Tor zwischen Deutschland und Frankreich und dem Kanal, durch den Bachs Musik (vorwiegend dank Albert Schweitzer und Fritz Münch) um die Wende zum 20. Jahrhundert nach Frankreich sickerte, um dann ihren Weg zu einem der größten architektonischen Wahrzeichen des katholischen Europas fortzusetzen, der Basilika Saint-Denis, die dem Schutzpatron Frankreichs gewidmet ist – jenes berühmte erste gotische Bauwerk im Norden von Paris, ein Nationalheiligtum, wo bis auf drei alle französischen Könige, die seit dem 10. Jahrhundert bis zum Ausbruch der Revolution regierten, begraben sind und dessen weite Räume Bachs Musik zu verschlucken drohten. Uns begrüßte ein Publikum von über 1200 Personen an einem Abend, als Frankreich im Finale der Europa-Weltmeisterschaft 2000 auf

Italien traf. Das abschließende ‚Amen‘ von Bachs wunderbarer Kantate BWV 76 verhalte im Gewölbe Sekunden vor der Bekanntgabe des Sieges der französischen Mannschaft nach Verlängerung und der sich anschließenden Kakophonie von Autohupen.

Dieses Konzert, das die Halbzeit unserer Pilgerfahrt mit Bach-Kantaten kennzeichnete, bedeutete auch eine vermehrte Angst, dass die Fortsetzung der Konzertreise gefährdet sein könnte, sollte es uns in den folgenden drei Wochen nicht gelingen, weitere Gelder aufzutreiben, und wir wussten nicht so recht, wie wir es all denen würden klarmachen können, die bisher an das Projekt geglaubt hatten – Sängern, Instrumentalisten, Sponsoren und den Mitgliedern aus unserem Publikum, die uns quer durch Europa begleitet hatten. An einem solchen Punkt kann das Zusammentreffen von Kantatensätzen Bachs, die eher auf Buße ausgelegt sind, mit realen Ereignissen des Alltags besonders aufwühlend sein. Wenn man sich ein ganzes Jahr lang auf die Musik eines einzigen Komponisten beschränkt hat, wenn ein solcher Grad der Vertrautheit erreicht ist, so kennt man allmählich alle Winkel seines Gehirns (oder *glaubt* zumindest, sie zu kennen), ebenso Rhythmus und Muster seiner ausgeklügelten Reaktion auf theologische Impulse (auch in Augenblicken, wenn er von der Fährte abdriftet!). Hier war jemand, der in seinem Leben eine Reihe persönlicher Tragödien und beruflicher Rückschläge erfahren hatte, der jedoch in seinem Glauben gefestigt war und als Mensch wie als Komponist so viel Mut besaß, das gesamte Spektrum menschlicher Gefühlsregungen bis ins kleinste Detail auszuloten. Durch seine meisterhafte Kunst und den Einfallsreichtum seiner musikalischen Antworten

machte er uns, zweihundertfünfzig Jahre nach seinem Tod, mit ungewöhnlichen Methoden vertraut, wie die dornenreichen Dinge des Lebens zu bewältigen seien, verwies auf ein Ende der Sorgen und die Aussicht auf Erlösung aus Enttäuschung und Verdruss. Ich weiß nicht recht, ob ich ohne diese erstaunliche Bluttransfusion, die wir jede Woche durch seine Musik erhielten, imstande gewesen wäre, diese ganze Ungewissheit zu ertragen und die Verantwortung für die Fortsetzung unserer Reise auf meine Schultern zu nehmen.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

## For the Second Sunday after Trinity

CD 28

Epistle 1 John 3:13-18

Gospel Luke 14:16-24

BWV 2

Ach Gott, vom Himmel sieh darein (1724)

### 1 1. Coro (Choral)

Ach Gott, vom Himmel sieh darein  
und lass dich's doch erbarmen!  
Wie wenig sind der Heil'gen dein,  
verlassen sind wir Armen;  
dein Wort man nicht lässt haben wahr,  
der Glaub ist auch verloschen gar  
bei allen Menschenkindern.

### 2 2. Recitativo: Tenor

Sie lehren eitel falsche List,  
was wider Gott und seine Wahrheit ist;  
und was der eigen Witz erdenket

BWV 2

Ah God, look down from Heaven

### 1. Chorus (Chorale)

Ah God, look down from Heaven  
and grant us yet Thy mercy!  
How few in number are Thy saints,  
we wretches are forsaken;  
Thy Word is not acknowledged,  
faith is also now quite dead  
among all human kind.

### 2. Recitative

They teach vain and false deceit,  
which is opposed to God and His Truth;  
and what their own minds invent

– O Jammer! der die Kirche schmerzlich kränket –,  
das muss anstatt der Bibel stehn.  
Der eine wählet dies, der andre das,  
die törichte Vernunft ist ihr Kompass;  
sie gleichen denen Totengräbern  
die, ob sie zwar von außen schön,  
nur Stank und Moder in sich fassen  
und lauter Unflat sehen lassen.

### 3. Aria: Alt

Tilg, o Gott, die Lehren,  
so dein Wort verkehren!  
Wehre doch der Ketzerei  
und allen Rottengeistern;  
denn sie sprechen ohne Scheu:  
Trotz dem, der uns will meistern!

### 4. Recitativo: Bass

Die Armen sind verstört,  
ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen  
bei soviel Kreuz und Not,  
wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,  
dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.  
Darum spricht Gott: Ich muss ihr Helfer sein!  
Ich hab ihr Flehn erhört,  
der Hilfe Morgenrot,  
der reinen Wahrheit heller Sonnenschein  
soll sie mit neuer Kraft,  
die Trost und Leben schafft,  
erquickten und erfreun.  
Ich will mich ihrer Not erbarmen,  
mein heilsam Wort soll sein die Kraft der Armen.

– O affliction that vexes sore the church –  
must usurp the Bible's place.  
One man chooses this, another that,  
foolish reason is their compass;  
they are like unto whited sepulchres,  
which indeed appear outwardly beautiful,  
but are within full of dead men's bones and stench  
and all uncleanness.

### 3. Aria

Destroy, O God, the doctrines  
which pervert Thy Word!  
Repress heresy  
and all barbarous minds;  
for they say without fear:  
defy Him who would be our master!

### 4. Recitative

The poor are troubled,  
their sighs, their anxious lamenting  
at such affliction and distress,  
through which the foe torments pious souls,  
reaches the gracious ear of God Almighty.  
Therefore God speaks: I must be their Helper!  
I have heard their imploring –  
the dawn of help,  
the bright sunshine of pure truth,  
shall with new-found strength,  
that harbinger of comfort and life,  
revive and gladden them.  
I shall take pity on their plight,  
my healing Word shall give strength to the poor.

### 5. Aria: Tenor

Durchs Feuer wird das Silber rein,  
durchs Kreuz das Wort bewährt erfunden.  
Drum soll ein Christ zu allen Stunden  
im Kreuz und Not geduldig sein.

### 6. Choral

Das wollst du, Gott, bewahren rein  
für diesem arg'n Geschlechte;  
und lass uns dir befohlen sein,  
dass sich's in uns nicht flechte.  
Der gottlos Hauf sich umher findet,  
wo solche lose Leute sind  
in deinem Volk erhaben.

*Text: Martin Luther, after Psalm 12 (1, 6); anon. (2-5)*

### BWV 10

#### Meine Seel erhebt den Herren (1724)

(For the Visitation of the Blessed Virgin Mary)

### 7. 1. Coro (Choral)

Meine Seel erhebt den Herren, und mein Geist freut  
sich Gottes, meines Heilandes; denn er hat seine  
elende Magd angesehen. Siehe, von nun an werden  
mich selig preisen alle Kindeskind.

### 5. Aria

Silver is purified through fire,  
the Word proved true through the Cross.  
Therefore should a Christian always  
bear with patience affliction and distress.

### 6. Chorale

That wouldst Thou, God, preserve untainted  
from this wicked race;  
and let us be commended unto Thee,  
lest this evil tangle with us.  
The godless are always to be found  
wherever such wanton folk are  
exalted among Thy people.

### BWV 10

#### My soul doth magnify the Lord

### 1. Chorus (Chorale)

My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath  
rejoiced in God my Saviour. For He hath regarded  
the low estate of His handmaiden: for behold, from  
henceforth all generations shall call me blessed.

**8 2. Aria: Sopran**

Herr, der du stark und mächtig bist,  
 Gott, dessen Name heilig ist,  
 wie wunderbar sind deine Werke!  
 Du siehest mich Elenden an,  
 du hast an mir so viel getan,  
 dass ich nicht alles zähl und merke.

**9 3. Recitativo: Tenor**

Des Höchsten Güt und Treu  
 wird alle Morgen neu  
 und währet immer für und für  
 bei denen, die allhier  
 auf seine Hilfe schau  
 und ihm in wahrer Furcht vertraun.  
 Hingegen übt er auch Gewalt  
 mit seinem Arm  
 an denen, welche weder kalt  
 noch warm  
 im Glauben und im Lieben sein;  
 die nacket, bloß und blind,  
 die voller Stolz und Hoffart sind,  
 will seine Hand wie Spreu zerstreun.

**10 4. Aria: Bass**

Gewaltige stößt Gott vom Stuhl  
 hinunter in den Schwefelpfuhl;  
 die Niedern pflegt Gott zu erhöhen,  
 dass sie wie Stern am Himmel stehen.  
 Die Reichen lässt Gott bloß und leer,  
 die Hungrigen füllt er mit Gaben,  
 dass sie auf seinem Gnadenmeer  
 stets Reichtum und die Fülle haben.

**2. Aria**

Lord, who art strong and mighty,  
 God, whose name is holy,  
 how wonderful are Thy works!  
 Thou lookest on me, a poor wretch,  
 thou hast done so much for me,  
 that I can neither count nor note it all.

**3. Recitative**

The Almighty's goodness and faithfulness  
 are new every morning  
 and endure forever  
 among those, who here on earth  
 look to Him for help  
 and trust Him with true fear.  
 But He wields great strength  
 with His arm  
 against those who are neither cold  
 nor hot  
 in faith and love;  
 those who are naked, destitute and blind,  
 and full of pride and arrogance,  
 will be scattered by His hand like chaff.

**4. Aria**

God casts the mighty from His seat  
 down into the sulphurous pit;  
 God is wont to exalt the humble and meek,  
 so that they shine like stars in heaven.  
 God leaves the rich both empty and destitute,  
 but the hungry He showers with gifts,  
 that they upon His sea of grace  
 have wealth and abundance ever more.

**11 5. Duetto con Choral: Alt, Tenor**

Er denket der Barmherzigkeit  
 und hilft seinem Diener Israel auf.

**12 6. Recitativo: Tenor**

Was Gott den Vätern alter Zeiten  
 geredet und verheißen hat,  
 erfüllt er auch im Werk und in der Tat.  
 Was Gott dem Abraham,  
 als er zu ihm in seine Hütten kam,  
 versprochen und geschworen,  
 ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen.  
 Sein Same musste sich so sehr  
 wie Sand am Meer  
 und Stern am Firmament ausbreiten,  
 der Heiland ward geboren,  
 das ew'ge Wort ließ sich im Fleische sehen,  
 das menschliche Geschlecht von Tod  
 und allem Bösen  
 und von des Satans Sklaverei  
 aus lauter Liebe zu erlösen;  
 drum bleibt's darbei,  
 dass Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.

**13 7. Choral**

Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn  
 und dem Heiligen Geiste,  
 wie es war im Anfang, jetzt und immerdar  
 und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

*Text: Luke 1:46-48 (1); Luke 1:54 (5); anon. (2-4, 6)*

**5. Duet with instrumental chorale**

He hath holpen His servant Israel,  
 in remembrance of His mercy.

**6. Recitative**

That which God has spoken and promised  
 to the ancient fathers  
 is fulfilled in His works and deeds.  
 That which God  
 promised and swore to Abraham,  
 when He came to him in his tent,  
 was accomplished in its season.  
 His seed had to be strewn so far abroad  
 like sand by the sea  
 and stars in the firmament;  
 the Saviour was born,  
 the eternal Word was made flesh,  
 that the human race might be redeemed  
 from death and all evil  
 and Satan's bondage,  
 through purest love;  
 thus it remains  
 that God's Word is full of grace and truth.

**7. Chorale**

Laud and praise to God, the Father, the Son  
 and the Holy Ghost;  
 as it was in the beginning, is now and ever shall be,  
 world without end. Amen.

**14** Die Himmel erzählen die Ehre Gottes  
und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.  
Ein Tag sagt's dem andern,  
und eine Nacht tut's kund der andern.  
Es ist keine Sprache noch Rede,  
da man nicht ihre Stimme höre.  
Ihre Schnur gehet aus in alle Lande  
und ihre Rede an der Welt Ende.  
Er hat der Sonne eine Hütte in derselben gemacht,  
und dieselbige gehet heraus  
wie ein Bräutigam aus seiner Kammer  
und freuet sich, wie ein Held zu laufen den Weg.  
Sie gehet auf an einem Ende des Himmels  
und läuft um bis wieder an dasselbige Ende,  
und bleibt nichts für ihrer Hitz' verborgen.  
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes  
und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn  
und auch dem Heiligen Geiste,  
wie es war im Anfang, jetzt und immerdar  
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

*Text: Psalm 19:1-6*

The heavens declare the glory of God;  
and the firmament showeth his handiwork.  
Day unto day uttereth speech,  
and night unto night showeth knowledge.  
There is no speech nor language,  
where their voice is not heard.  
Their line is gone out through all the earth,  
and their words to the end of the world.  
In them hath he set a tabernacle for the sun,  
which is as a bridegroom  
coming out of his chamber,  
and rejoiceth as a strong man to run a race.  
His going forth is from the end of the heaven,  
and his circuit unto the ends of it:  
and there is nothing hid from the heat thereof.  
The heavens declare the glory of God;  
and the firmament showeth his handiwork.

Glory be to the Father, and to the Son,  
and to the Holy Ghost,  
as it was in the beginning, is now and ever shall be,  
world without end. Amen.

I. Teil

**15 1. Coro**

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,  
und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.  
Es ist keine Sprache noch Rede,  
da man nicht ihre Stimme höre.

**16 2. Recitativo: Tenor**

So lässt sich Gott nicht unbezeuget!  
Natur und Gnade redt alle Menschen an:  
Dies alles hat ja Gott getan,  
dass sich die Himmel regen  
und Geist und Körper sich bewegen.  
Gott selbst hat sich zu euch geneiget  
und ruft durch Boten ohne Zahl:  
Auf, kommt zu meinem Liebesmahl!

**17 3. Aria: Sopran**

Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,  
eilt zu seinem Gnadenthron!  
Aller Dinge Grund und Ende  
ist sein eingeborner Sohn:  
Dass sich alles zu ihm wende.

**18 4. Recitativo: Bass**

Wer aber hört,  
da sich der größte Haufen  
zu andern Göttern kehrt?  
Der älteste Götze eigner Lust  
beherrscht der Menschen Brust.

Part I

**1. Chorus**

The heavens declare the glory of God;  
and the firmament showeth his handiwork.  
There is no speech nor language,  
where their voice is not heard.

**2. Recitative**

Thus God does not fail to manifest Himself!  
Nature and grace speak to all men:  
all this was truly the work of God,  
so that the heavens stir  
and soul and body are kept in motion.  
God has inclined Himself to you  
and calls through messengers without number:  
rise up, come to my feast of love!

**3. Aria**

Hearken, ye peoples, to the voice of God,  
hasten to His throne of grace!  
The beginning and end of all things  
is His only begotten son:  
may all men turn to Him.

**4. Recitative**

Who, though, gives heed,  
when the greatest number  
turn to other gods?  
It is the oldest idol that they lust after  
which controls the human breast.

Die Weisen brüten Torheit aus,  
und Belial sitzt wohl in Gottes Haus,  
weil auch die Christen selbst von Christo laufen.

**19 5. Aria: Bass**

Fahr hin, abgöttische Zunft!  
Sollt sich die Welt gleich verkehren,  
will ich doch Christum verehren,  
er ist das Licht der Vernunft.

**20 6. Recitativo: Alt**

Du hast uns, Herr, von allen Straßen  
zu dir geruft,  
als wir im Finsternis der Heiden saßen,  
und, wie das Licht die Luft  
belebet und erquickt,  
uns auch erleuchtet und belebet,  
ja mit dir selbst gespeiset und getränkt  
und deinen Geist geschenkt,  
der stets in unserm Geiste schwebet.  
Drum sei dir dies Gebet demütigst zugeschickt:

**21 7. Choral**

Es woll uns Gott genädig sein  
und seinen Segen geben;  
sein Antlitz uns mit hellem Schein  
erleucht zum ew'gen Leben,  
dass wir erkennen seine Werk  
und was ihm lieb auf Erden  
und Jesus Christus' Heil und Stärk  
bekannt den Heiden werden  
und sie zu Gott bekehren!

Wise men think up folly, and Belial  
has ensconced himself in the house of God,  
because even Christians run from Christ.

**5. Aria**

Begone, idolatrous tribe!  
Though all the world turn topsy-turvy,  
I shall still worship Christ;  
He is the light of reason.

**6. Recitative**

From all the highways, Lord,  
Thou hast summoned us,  
when we sat in pagan darkness,  
and as light  
quickens the air  
Thou hast illumined and quickened us,  
yea, nourished and refreshed us with Thyself,  
and given us Thy spirit,  
which dwells at all times in our soul.  
May this prayer, therefore, be most humbly  
offered Thee:

**7. Chorale**

May God be merciful unto us  
and bless us;  
and cause His face to shine upon us  
for eternal life,  
that we may see his handiwork  
and what pleases Him on earth;  
and may the healing strength of Jesus Christ  
become known to the heathen,  
and convert them all to God!

II. Teil

**22 8. Sinfonia**

**23 9. Recitativo: Bass**

Gott segne noch die treue Schar,  
damit sie seine Ehre  
durch Glauben, Liebe, Heiligkeit  
erweise und vermehre.  
Sie ist der Himmel auf der Erden  
und muss durch steten Streit  
mit Hass und mit Gefahr  
in dieser Welt gereinigt werden.

**24 10. Aria: Tenor**

Hasse nur, hasse mich recht,  
feindlich's Geschlecht!  
Christum gläubig zu umfassen,  
will ich alle Freude lassen.

**25 11. Recitativo: Alt**

Ich fühle schon im Geist,  
wie Christus mir  
der Liebe Süßigkeit erweist  
und mich mit Manna speist,  
damit sich unter uns allhier  
die brüderliche Treue  
stets stärke und verneue.

**26 12. Aria: Alt**

Liebt, ihr Christen, in der Tat!  
Jesus stirbet für die Brüder,  
und sie sterben für sich wieder,  
weil er sich verbunden hat.

Part II

**8. Sinfonia**

**9. Recitative**

May God bless the faithful throng,  
that they may make manifest  
and increase His honour  
by their faith, love and holiness.  
The faithful are heaven on earth  
and must be purified  
through constant strife  
with hatred and danger.

**10. Aria**

Hate me then, hate me with all your might,  
O hostile race!  
To embrace Christ with my faith  
I shall relinquish all pleasure.

**11. Recitative**

I feel already in my soul  
how Christ  
shows me his loving kindness  
and feeds me with manna,  
so that amongst us here on earth  
brotherly devotion  
may be strengthened and renewed.

**12. Aria**

Love, O Christians, in your deeds!  
Jesus dies for His brothers,  
and they die for each other,  
for He has joined them together.

**27 13. Recitativo: Tenor**

So soll die Christenheit  
die Liebe Gottes preisen  
und sie an sich erweisen:  
Bis in die Ewigkeit  
die Himmel frommer Seelen  
Gott und sein Lob erzählen.

**28 14. Choral**

Es danke, Gott, und lobe dich  
das Volk in guten Taten;  
das Land bringt Frucht und bessert sich,  
dein Wort ist wohlgeraten.  
Uns segne Vater und der Sohn,  
uns segne Gott, der Heil'ge Geist,  
dem alle Welt die Ehre tu,  
für ihm sich fürchte allermeist  
und sprech von Herzen: Amen.

*Text: Psalm 19:1, 3 (1); Martin Luther (7, 14);  
anon. (2-6, 8-13)*

**13. Recitative**

Thus should all Christians  
praise the love of God  
and apply it to themselves:  
praise till the end of time,  
the heavens' faithful souls  
and God.

**14. Chorale**

May the people thank and praise Thee, O God,  
through their good deeds;  
the land bears fruit and mends its ways,  
Thy Word has prospered well.  
May the Father and the Son bless us,  
may God and the Holy Ghost bless us,  
whom all the world glorifies  
and holds in greatest awe,  
and says sincerely: Amen.

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

*Michael Harrison trumpet*

'Before taking part in the Cantata Pilgrimage I'd always had difficulty 'getting' the cantatas: I'd always felt they were quite impenetrable and arcane. As the year progressed and I became more immersed in the musical and spiritual language of each work, I had the feeling that I was experiencing the aural equivalent of a 'Magic Eye' picture. Slowly, as I allowed myself to be taken over by these pieces, I began to appreciate their unique message. I think my road-to-Damascus moment came about halfway through the project, in the concert in Iona on 28 July, the anniversary of Bach's death. It was during the performance of Cantata 131, *Aus der Tiefen*: I became aware that tears were dripping from my chin onto my concert clothes. It was a personal epiphany and from that moment I felt I had cracked the code of understanding these amazing pieces.

I believe the key was to let myself be enveloped by their spiritual world. The cantatas are such an expression of faith and one cannot but be impressed by their total sincerity. It is obvious that Bach himself truly believed in the words that he was setting to music and I feel that it is in the intimate idiom of the cantatas, rather than in the grandiose showpiece works like the B minor Mass, that we hear Bach proclaiming his own faith. I also found that some of the places where we performed had a special spiritual resonance: Iona, Santiago de Compostela, Mühlhausen, where Bach worked for a year early in his career, Long Melford and of course the Thomas-kirche in Leipzig, for which most of the cantatas were written. For me the year was a real spiritual journey as well as a musical and geographical one. Since then,

as the recordings have been issued, I've tried to listen to the cantatas liturgically, each one on the Sunday for which it was written. This is life-enhancing music.

From a purely trumpet-playing perspective, the pilgrimage was also the most exciting project I'd ever been involved with. Quite simply, Bach wrote better for the instrument than any composer before or since and his music presents the player with the greatest challenges and brings the greatest rewards. However, we don't often get the opportunity to play the cantatas: they don't seem to hold much attraction for concert promoters. The most frequently performed works involving the trumpet are the B minor Mass, the Magnificat, the Christmas Oratorio and the Third and Fourth Orchestral Suites, but these represent only the tip of the iceberg: in the cantatas Bach takes the trumpet player to the limit of his range, technique and endurance. Especially memorable were the performances of the cantatas for two of the great feast days of the church calendar, Whit Sunday and the feast of St Michael and All Angels. In these works Bach writes celebratory music of the utmost exuberance and virtuosity.'