

45

For the Eighteenth Sunday after Trinity
96 / 169 / 116 / 668

Thomaskirche, Leipzig

How strange that the two main churches of Leipzig – for twenty-seven years the twin poles of Bach's musical activities – should differ so markedly in atmosphere. Was it like this in his day? True, we had been warned not to expect the same exceptionally warm official welcome that had been extended to us back in January at the Nikolaikirche, but I don't think any of us (and that included our two *ex-Thomaner* male soloists) expected to be lectured on how fortunate we were to have come to the Thomaskirche (this, of course, we knew already) which was described to us as 'the only place with a living, authentic tradition of Bach performance practice'. Hmm. There had already been some reluctance to meet our express wish to perform, not at the back of the church in the

choir gallery (hidden to view for three-quarters of the audience), but close to the chancel steps. If authenticity were the issue here, surely one would need to allow for the fact that the current nineteenth-century gallery, long since stripped of its Baroque furnishings, is today very different in shape and size from the one Bach knew. Over the past century there has been a policy to accentuate the late Gothic style of this 'Hall Church', with an inevitable change in the acoustic relationship between performers and listeners. In contrast to the benign rococo ambience of the Nikolaikirche, the unsettled and unsettling atmosphere we picked up here was manifest in the repertoire of distracting noises – telephones ringing, doors being slammed, scaffold poles dropped, the thud of an electric generator outside, even two people tinkering with the new organ – all the time we were trying to rehearse on the Saturday evening. Things were a bit quieter on the Sunday morning and beautiful shafts of autumn light came streaming in through the tall Gothic windows.

Our programme opened with BWV 96 **Herr Christ, der ein'ge Gottessohn**. The title of Bach's chorale cantata for this Sunday looks at first to be its chief link to the Gospel of the day, Matthew's account of Jesus' theological dispute with the Pharisees on the significance of the epithet 'Son of David' (Matthew 22:34-46). Far closer is its connection to a 200-year-old hymn by Elisabeth Cruciger (or Creutziger), a poet who came from an emigrant aristocratic Polish family. So close were she and her husband to Martin Luther that he placed her hymn at the head of his first *Gesangbuch*. In its praise of Christ as the Morning Star it seems better suited to the Epiphany season,

and in fact it is not until halfway through the first recitative (No.2) – like all the four intermediate movements of the cantata, a paraphrase of Elisabeth Cruciger's hymn stanzas – that the Gospel connection is made, 'the mighty Son of God whom David of old worshipped in spirit as his Lord'.

Bach makes the connection with Epiphany immediately clear by adding a soprano recorder in F high above his basic orchestra of two oboes, strings and continuo in his opening movement, a chorale fantasia of celestial beauty. The twinkling figuration suggests the radiant Morning Star guiding the Magi through a pastoral landscape admittedly more Saxon than Near Eastern. To make the most of Bach's delicate instrumental palette we experimented by placing Rachel Beckett at a slight distance – a third of the way down the nave in the pulpit, from where her recorder glinted alluringly in the same way that a particular colour serves to make an individual line in an illuminated manuscript stand out. But we were told that the pulpit was out of bounds to visiting musicians. Nothing, however, could prevent the sudden, heart-stopping lift to E major that Bach engineers at the mention of the 'Morgenstern'. Normally the most extreme of the sharp keys in the tonal spectrum of his cantatas, in the context of a movement rooted in F major this key symbolises mankind aroused by the dazzling vision of the Morning Star, whose 'light stretches further than that of all the other stars'. Bach adds a *cornetto* ('corno' being a common abbreviation of 'cornetto') to bolster the *cantus firmus* he assigns on this occasion to the altos, their entry always preceding that of the other three voices in imitative counterpoint.

Two *secco* recitatives, one for alto (No.2), the other for soprano (No.4), are exemplary even by Bach's standards in their economy of means and richness of expression, the first a meditation on the mystery of the Virgin birth, the second a prayer for guidance along life's path. Bach requires his recorder player to switch to transverse flute for the tenor aria (No.3) that describes the timid advance of the soul. This is one in a series of twelve cantatas from the autumn of 1724 with prominent obbligato parts for flute, evidently devised by Bach to make the most of the skills of an exceptionally talented flautist whom some scholars have identified as the law student Friedrich Gottlieb Wild. One should not be fooled by the populist *galant* style of this aria: beneath its genial surface one senses Bach's intention to make profound observations about the soul's ardour and thirst for faith. This is evident in the way he introduces sighing dissonances and passing appoggiaturas approached by downward sixths and sevenths to portray the tug-of-war within the Christian soul, drawn on the one hand by 'bonds of love' and on the other by worldly counter-attractions.

The second aria (No.5) is for bass with an antiphonal accompaniment of oboes and contrasted strings. Here is a further representation of the internal tussle expressed in the tenor aria, those vying pressures 'now to the right, now to the left' that dog the pilgrim's steps as he stumbles along life's journey. One is reminded of the accursed in Dante's *Inferno*, lurching forwards blindly but with their heads twisted backwards. There is a hint of *cori spezzati* technique here, the practice of setting antiphonal choirs of voices or instruments in mutual combat, pioneered

in late sixteenth-century Venice then emulated and brought back to Germany by visiting composers like Heinrich Schütz. It made one wish that the so-called *Stadtpfeiferemporen* had survived from the Thomas-kirche of Bach's day – those raised, twin-facing galleries on which he used to deploy his winds and strings either side of his singers, and which would have given added aural and visual sense to his use of antiphonal contrast here (and in the sinfonia of BWV 169). The way that the dotted rhythms are hoisted up and then dragged downwards in a succession of first and second inversion chords suggests another stylistic provenance, Bach's encounter in his late teens with the pompous gestures of the French heroic style he first heard perhaps at the Hamburg opera or played by the Duke of Celle's band in Lüneburg. With the third line ('Gehe doch, mein Heiland, mit' – 'Go with me, my Saviour') Bach irons them out completely, like a plane emerging into a clear airstream after turbulence, so that what we experience is the soul's new-found sense of direction under Jesus' skilful piloting. But the reprieve is only provisional, with a lunging return of the dotted chromaticism and a plea not to be engulfed by dangers ('in Gefahr nicht sinken').

Next came BWV 169 **Gott soll allein mein Herze haben**, the last and, to my mind, the most consistently beautiful of Bach's cantatas for solo alto. Like BWV 35 of six weeks ago, it incorporates movements from an earlier instrumental concerto arranged for obbligato organ. Here it is the prelude and the second aria (No.5) which originated in the lost work, possibly for oboe, flute or oboe d'amore, that Bach later re-worked as the familiar E major harpsichord concerto,

BWV 1053 (it may also have resurfaced as a genuine organ concerto with Bach as soloist, written to inaugurate the new Silbermann organ installed in Dresden's Sophienkirche in 1725). The extended opening sinfonia that includes three new, partly independent, parts for oboes, gives added weight to the cantata. The writing for obbligato organ is here so much more assured and convincing than in, say, *Vergnügte Ruh*, BWV 170. So far it has eluded scholars whether Bach actively sought out cantata librettos that he deemed suited to solo vocal treatment for the six cantatas for solo voice he composed in the run-up to Advent 1726, and to what extent he might have intervened in their construction, or whether their texts were clerically imposed on him and, with their emphasis on individual piety, left him no option but to treat them as solo works. In its devotional lucidity and outward simplicity the first vocal *arioso* must have appealed to even the most hair-shirted Pietist in Leipzig. It opens with a motto in the basso continuo that is then passed to the alto and acts like a rondo motif, framing the anonymous libretto's extrapolation of the Sunday Gospel concerned with the love of God, and recurring in a freely inverted form at the start of the first aria (No.3), with its ornate organ obbligato continuing in minuet rhythm and in mainly diatonic tonality. A close collaboration between Bach and his librettist in the formulation of this motto, Dürr suggests, is the basis for creating an overarching unity flowing from a single, rhetorically-derived idea (*propositio*) that permits an implied dialogue between this figure – the repeated 'God alone shall have my heart' – and a gloss (*confirmatio*) given to it in recitative. It is a perfect example of

Bach's skill in following admonitions by contemporary music theorists to 'grasp the sense of the text' (Mauritius Vogt, 1719) with the goal of 'refined and text-related musical expression... the true purpose of music' (Johann David Heinichen, 1711). Its mood of gentle, insistent piety based on the observation of Christ's twin commandments is in extreme contrast to Bach's stern and unforgettably imposing laying down of these laws three years earlier in *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*, BWV 77.

Hugely impressive, too, is the way Bach adds a brand new vocal line to his pre-existing *siciliano* for strings (No.5), the slow movement of his former oboe-or-organ-or-harpsichord concerto. With its theme of farewell to worldly life, its irregular prosody and rhyme scheme, it lends weight to David Schulenberg's contention that the text 'must have been written, or at least adapted, specifically for use in the present *contrafactum*'. It is almost as skilful, and every bit as felicitous, as his similar grafting of four new vocal lines onto the rootstock of his D minor harpsichord concerto in *Wir müssen durch viel Trübsal*, BWV 146. This richly extended rejection of worldly temptations in favour of God's love is followed by a brief reminder of the second commandment ('Treat your neighbour well!') in recitative (No.6), included almost as an afterthought and offering a prelude to a congregational prayer on the same topic, the third verse of Luther's 'Nun bitten wir den Heiligen Geist' (1524).

In Bach's day the Lutheran church calendar served as an organising principle for collections of cantatas, the liturgical year being governed by the two feasts of Easter (moveable) and Christmas (fixed). The Trinity season needed to finish a clear four weeks

before Christmas, so that in a year such as 1724 when Easter fell late there were only twenty-five out of a possible twenty-seven Sundays after Trinity before the beginning of the *tempus clausum*, the period between Advent Sunday and Christmas Eve in which no cantatas or concerted music could be performed. In 2000 it meant that we too needed somehow to fit Bach's six surviving cantatas for the end of the Trinity season into our earlier programmes. So here, for our concert in Leipzig, was a chance to include that superb chorale cantata BWV 116 **Du Friedefürst, Herr Jesu Christ**, first performed on 26 November 1724 as the final cantata of the Trinity season in Bach's second year. Lutheran theological themes in this tail end to the liturgical year frequently deal with Armageddon, with the Second Coming or with the promised 'abomination of desolation'. Though the text of Jakob Ebert's seven-verse hymn (1601), retained literally for the two outer movements but paraphrased for the four inner ones, focuses on human misdemeanour and refers to 'a land that suffers horribly', its opening movement speaks of Jesus as the Prince of Peace to whom humankind turns 'in need, in life and in death'. This is in line with a rubric that appears above the melody in hymn collections of the time: 'in time of distress' ('in allgemeine Not'), and in particular a plea 'for peace in time of war' ('zur Zeit des Krieges um Frieden zu bitten'). The orchestral *ritornello* for strings with two oboes d'amore has the feel of a modified concerto movement in A major to it: curiously positive, assured and lively, an impression confirmed by the block harmonies of the opening choral lines against independent instrumental material. It is not until the

penultimate line of the *Abgesang* (the 'B' part of a so-called 'Bar-form' structure: AAB) that there is a hint of the Last Judgement in the way the lower three voices respond to the *cantus firmus* (soprano and cornetto) with nervous, broken, homophonic commentary in imitative cahoots with the instrumental lines.

Such dread as experienced by the terrified soul summoned to judgement is more palpable in the alto aria with its tortuous oboe d'amore obbligato (No.2). Voice and oboe interlock thematically as in a true duet, with the expressive word-underlay constantly implied in the oboe line, the perfect riposte to Beaumarchais' quip that 'that which isn't worth the trouble of being said, is sung'. Some people, admittedly those more familiar with his keyboard works than with his cantatas, and who accuse Bach of (or applaud him for) an austere nobility in the controlled formality of his compositions, might be surprised by the sheer intensity of this passionate cry of anguish. It is utterly of its time in the way it makes full use of the newly invented oboe d'amore's chromatic range and in its exploration of wildly unstable tonal centres such as G sharp minor that leave one guessing where the modulation is headed, yet it also harks back to those freely experimental modes of expression explored by Bach's older cousin Johann Christoph.

A reminder of the centrality of this hymn by Ebert occurs in the continuo introduction to the tenor recitative (No.3), invoking Jesus as 'Prince of Peace'. In place of a second aria, Bach sets this confession of human guilt as a vocal trio (a relative rarity in his cantatas) with continuo for support, just as he did four weeks earlier in *Aus tiefer Not*, BWV 38. In both trios he seems to have set himself deliberately knotty

compositional challenges, in the earlier one to forge a reciprocal and wholly unlikely connective link between tribulation (Trübsal) and comfort (Trost), here to mine the thematic potential of his opening *ritornello* motif and to explore its modulatory permutations through a circle of falling fifths, guiding the listener through rich subterranean tunnels, the point of exit always uncertain. Having achieved normality of a kind by ending his 'B' section in the relative minor (C sharp), he leads us to expect a modified *da capo* of the 'A' section, but then gives it in unaltered form to which he appends a truncated repeat of the 'B' section, leading us back to where we began, the home key of E major. Perhaps a clue to these convolutions, and to these pronounced ascent/descent patterns that Eric Chafe calls 'tonal allegory', lies in the words of the middle section, 'Did not Thy merciful heart break when the anguish of fallen man drove Thee to us into the world?', set by Bach with exceptional pathos. He brings back his string ensemble for the penultimate movement, the alto's plea for peace leading us, now with a glimmer of hope, back to the serenity of A major and to a collective prayer for illumination and enlightenment.

It seemed fitting to conclude our concert by retreating to the choir of this great church, the very crucible where for the last twenty-seven years of his life Bach worked, rejoiced and suffered, and to form a horseshoe around his final resting place, flanked by the portraits of the theologians in their long black robes and white lace ruffs, including perhaps his erstwhile clerical tormentors. From there we sang a *cappella* what reverential legend has identified as his very last piece, the so-called **Deathbed Chorale** BWV 668.

This four-part chorale, F W Marpurg tells us in his posthumous second edition to the *Art of Fugue* (1752), Bach 'dictated in his blindness to the pen of one of his friends'. This romantic account is dented by the existence of at least two earlier versions of a chorale prelude (BWV 641 and BWV 668a). Proof that Bach was occupied with unfinished works during his final illness exists, so that it is possible that he did 'dictate' at least the imitative passages in the three-voice sections (absent in BWV 641), the excision of some of the filigree ornamentation in the treble line, and a few smaller refinements including the exquisite concluding coda. Whatever the factual basis, nothing can diminish the heart-stopping beauty of this two-versed *envoi*, its original words 'Wenn wir in höchsten Nöten sein' changed to the more apt 'Vor deinen Thron tret ich hiermit', to which the melody was also habitually linked. That has the ring of truth about it: the man whose entire creative life had been devoted towards achieving musical perfection, here making final corrections and adjustments during his last moments of consciousness spent preparing for his own characteristically Lutheran 'good' death. It epitomises that 'unearthly serenity' which Edward Said identified as the hallmark of late style and last works.

With the final cadence hovering in the air, the total stillness that followed was extraordinary: no applause, no mad rushing for the exits, just silence. It was as if the audience tacitly understood that this was our collective homage to the genius whose music has been the *Morgenstern* guiding the steps of our pilgrimage for the best part of a year. Finally the clapping began and people came forward with their thanks, visibly moved and loath to leave. It really felt

as if the tutelary gremlins had been put to flight during the concert, that Luther's 'alter böse Feind' had been given a sharp kick in the slats and run off with his tail between his legs.

© John Eliot Gardiner 2009

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

Thomaskirche, Leipzig

Wie merkwürdig, dass sich die beiden Leipziger Hauptkirchen – siebenundzwanzig Jahre lang die beiden Pole der musikalischen Aktivitäten Bachs – in ihrer Atmosphäre derart deutlich unterschieden. War es zu seiner Zeit auch so? Uns war zwar gesagt worden, wir sollten nicht die ungewöhnlich herzliche offizielle Begrüßung erwarten, die wir im Januar in der Nikolaikirche erlebt hatten, aber ich glaube, keiner von uns (einschließlich unserer beiden ehemaligen Thomaner-Solisten) war darauf gefasst, darüber belehrt zu werden, welches Glück es bedeute (das wussten wir natürlich schon), in der Thomaskirche zu sein, die, der einzige Ort mit einer lebendig gebliebenen Tradition Bach'scher Aufführungspraxis' sei. Hmm. Es hatte schon einiges Widerstreben gegeben, als wir den Wunsch äußerten, nicht hinten in der Kirche auf der Chorempore (die für drei Viertel des Publikums nicht sichtbar ist), sondern in der Nähe der Treppe zum Altarraum aufzutreten. Wenn es hier tatsächlich um Authentizität ging, würde man doch der Tatsache Rechnung tragen müssen, dass sich die gegenwärtige, aus dem 19. Jahrhundert stammende Empore, die schon lange nicht mehr über ihre barocke Ausstattung verfügt, in Form und Größe deutlich von derjenigen unterscheidet, die Bach gekannt hatte. Das vergangene Jahrhundert hindurch gab es Bestrebungen, den spätgotischen Stil dieser Hallenkirche zu betonen, wodurch sich zwangsläufig

die akustische Beziehung zwischen Aufführenden und Zuhörern verändert hat. Die im Gegensatz zu dem freundlichen Rokokoambiente der Nikolaikirche gestörte und störende Atmosphäre, der wir hier begegneten, machte sich in einer Fülle ablenkender Geräusche bemerkbar – Handy klingeln, Türschlagen, umfallende Gerüststangen, der Aufschlag eines Elektrogenerators draußen und sogar zwei Leute, die auf der Orgel herumklimpern –, als wir am Samstagabend zu proben versuchten. Ein bisschen ruhiger war es am Sonntagmorgen, und die Strahlenbündel eines schönen Herbstlichtes fluteten durch die hohen gotischen Fenster.

Unser Programm begann mit BWV 96 **Herr Christ, der ein'ge Gottessohn**. Der Titel von Bachs Kantate für diesen Sonntag scheint zunächst auf das Tagesevangelium zu beziehen: Matthäus' Bericht über den theologischen Disput, den Jesus mit den Pharisäern über die Bedeutung des Beinamens ‚Davids Sohn‘ hat (Matthäus 22, 34–46). Sehr viel enger ist jedoch die Beziehung zu einem zweihundert Jahre alten Choral von Elisabeth Cruciger (oder Creutziger), die aus einer pommerschen Adelsfamilie stammte, nach Wittenberg gekommen war und einen Mitarbeiter Luthers geheiratet hatte. Beide standen Luther so nahe, dass dieser ihren Choral an den Anfang seines ersten Gesangbuchs stellte. Mit seinem Lob auf Christus als Morgenstern scheint dieses Lied für die Epiphaniasszeit besser geeignet zu sein, und tatsächlich wird schon vor der Mitte des ersten Rezitativs (Nr. 2) – wie alle vier dazwischenliegenden Sätze der Kantate eine Paraphrase von Elisabeth Crucigers Liedstrophen – auf ‚den großen Gottessohn, den David schon im Geist als seinen

Herrn verehrte‘, Bezug genommen.

Bach macht die Verbindung zu Epiphaniass sofort deutlich, indem er in seinem Anfangssatz, einer Choralfantasie von himmlischer Schönheit, das aus zwei Oboen, Streichern und Continuo bestehende Orchester in der Höhe durch eine Sopranino-Blockflöte in F ergänzt. Die glitzernden Figurationen deuten auf den strahlenden Morgenstern hin, der die Heiligen Drei Könige durch eine pastorale Landschaft geleitet, die sich freilich eher in Sachsen als im Nahen Osten befindet. Um Bachs feinsinnige Instrumentalpalette möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen, positionierten wir Rachel Beckett in geringfügiger Entfernung – ein Drittel des Weges durch das Kirchenschiff bis zu Kanzel, von wo aus ihre Blockflöte verführerisch funkelt, auf ähnliche Weise wie eine bestimmte Farbe dazu dient, in einem illuminierten Manuskript eine einzelne Zeile zu betonen. Doch wir erführen, gastierenden Musikern sei der Zutritt zur Kanzel nicht gestattet. Nichts vermochte jedoch den unvermuteten und mitreißenden Aufstieg nach E-dur behindern, den Bach bei der Erwähnung des ‚Morgensterns‘ ins Werk setzt. Diese Tonart, normalerweise die im Klangspektrum seiner Kantaten am weitesten entfernte Durtonart, symbolisiert im Kontext des in F-dur verwurzelten Satzes die Menschheit, die durch den Anblick des strahlenden Morgensterns, der ‚sein‘ Glanz streckt [...] so ferne vor andern Sternen klar‘, aufgerüttelt wird. Bach fügt ein *cornetto* (‚cornò‘, war die gängige Abkürzung für ‚cornetto‘) hinzu, um den Cantus firmus zu stützen, den er diesmal den Altstimmen zuweist, die immer früher einsetzen als die drei übrigen, in imitierendem Kontrapunkt geführten Stimmen.

Zwei Secco-Rezitative, das eine für Alt (Nr. 2), das andere für Sopran (Nr. 4), sind, selbst für Bachs Maßstäbe, beispielhaft in ihrem sparsamen Einsatz der Mittel und ihrem reichen Ausdrucksspektrum – das erste eine Betrachtung über das Geheimnis der Jungfrauengeburt, das zweite ein Bittgebet um Erleuchtung auf dem Lebensweg. Bach weist seinen Flötisten an, in der Tenor-Arie (Nr. 3), die das zaghafte Voranschreiten der Seele beschreibt, die Blockflöte gegen die Traversflöte zu tauschen. Diese Kantate gehört zu den insgesamt zwölf im Herbst 1724 entstandenen Kantaten, die markante obligate Flötenparts aufweisen, von Bach offensichtlich in der Absicht geschrieben, die Fertigkeiten eines besonders talentierten Flötisten (den Bach-Forscher als den Jurastudenten Friedrich Gottlieb Wild identifiziert haben) hervorzuheben. Man sollte sich durch den leutseligen galanten Stil dieser Arie nicht täuschen lassen: Unter ihrer freundlichen Oberfläche ist Bachs Absicht zu spüren, über die ‚heiligen Flammen‘ der Seele und ihrem ‚gläubigen Dürsten‘ nach Jesus tiefsinnige Betrachtungen anzustellen. Das wird in der Weise deutlich, wie er zur Schilderung des Tausziehens in der Christenseele, auf der einen Seite ‚mit Seilen der Liebe‘, auf der anderen durch weltliche Verlockungen, seufzende Dissonanzen und flüchtige Appoggiaturen einfügt, denen sich abwärts gerichtete Sexten und Septimen nähern.

Die zweite Arie (Nr. 5) ist für Bass bestimmt und enthält eine antiphonale Begleitung für Oboen und kontrastierende Streicher. Hier setzt sich der bereits in der Tenor-Arie geschilderte innere Widerstreit fort, jener Kampf zwischen widerstrebenden Kräften ‚bald zur Rechten, bald zur Linken‘, die den Pilger

verfolgen, wenn er auf seinem Lebensweg voran- stolpert. Man fühlt sich an die Verdammten in Dantes *Inferno* erinnert, die blind nach vor taumeln, den Kopf jedoch nach rückwärts gerichtet. Es gibt hier einen Hinweis auf die Technik der *cori spezzati*, die Praxis, antiphonale Chöre aus Stimmen oder Instrumenten miteinander in Widerstreit treten zu lassen, die Ende des 16. Jahrhunderts in Venedig aufkam, dann nachgeahmt und von reisenden Komponisten wie Heinrich Schütz nach Deutschland gebracht wurde. Man wünschte sich, die Stadtpfeiferemporen aus der Thomaskirche zu Bachs Zeit wären noch erhalten – jene beiden einander gegenüber liegenden Emporen, auf denen er seine Bläser und Streicher zu beiden Seiten der Sänger aufzustellen pflegte und die den akustischen und optischen Eindruck des antiphonalen Wechselspiels hier (und in der Sinfonia von BWV 169) weiter verstärkt hätten. So wie die punktierten Rhythmen nach oben gehoben und dann in einer Folge von Akkorden in erster und zweiter Umkehrung nach unten gezogen werden, lässt sich ein weiterer stilistischer Einfluss vermuten, resultierend aus der Begegnung, die Bach als Heranwachsender mit den pompösen Gesten des französischen heroischen Stils an der Hamburger Oper hatte, oder auch in Lüneburg ‚durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrenteils aus Frantzoden bestand‘. Mit der dritten Zeile (‚Gehe doch, mein Heiland, mit‘) lenkt Bach sie in ruhige Gefilde, einem Flugzeug vergleichbar, das nach einer Turbulenz in einen klaren Luftstrom durchbricht, so dass wir nun erleben, dass die Seele unter Jesu weiser Führung eine neue Orientierung gefunden hat. Doch die

Atempause ist nur vorübergehend, die punktierte Chromatik stürzt wieder herbei und begleitet die Bitte des Wanderers, ihn ‚in Gefahr nicht sinken‘ zu lassen.

Dann folgte BWV 169 **Gott soll allein mein Herze haben**, die letzte und, meiner Meinung nach, in sich stimmigste und schönste Arie von Bachs Kantaten für Alt solo. Wie BWV 35, sechs Wochen zuvor aufgeführt, enthält sie Sätze aus einem früheren Instrumentalkonzert, das für obligate Orgel eingerichtet wurde. Hier sind es das Präludium und die zweite Arie (Nr. 5), die ihren Ursprung in dem verloren gegangenen Werk hatten, das möglicherweise für Oboe, Flöte oder Oboe d'amore bestimmt war und das Bach später zu dem bekannteren Cembalokonzert E-dur, BWV 1053 umarbeitete. (Es kann auch als echtes Orgelkonzert, das Bach für die Einweihung der neuen Silbermannorgel 1725 in der Dresdener Sophienkirche geschrieben hatte und bei dieser Gelegenheit selbst spielte, wieder aufgetaucht sein.) Die umfangreiche Sinfonia, die das Werk einleitet und drei neue, teilweise unabhängige Stimmen für Oboen enthält, gibt der Kantate zusätzliches Gewicht. Der Satz für obligate Orgel ist hier sehr viel sicherer und überzeugender als zum Beispiel in *Vergnügte Ruh* BWV 170. Bach-Forscher haben sich bisher noch nicht mit der Frage befasst, ob Bach für die sechs Kantaten für Solostimme, die er im Vorfeld des Advents 1726 komponierte, die Libretti selbst unter dem Aspekt ausgesucht hat, ob sie sich für eine vokalsolistische Verarbeitung eignen, in welchem Maß er in ihren Aufbau eingegriffen haben könnte oder ob ihm die Texte von den Geistlichen vorgeschrieben wurden und ihm, da sie die Frömmigkeit des einzelnen Menschen behandeln, keine andere

Wahl ließen, als sie als Solowerke zu verarbeiten. In seiner andächtigen Klarheit und äußeren Schlichtheit dürfte das erste vokale Arioso auch den im armseligsten Büßerhemd wandelnden Pietisten in Leipzig zugesagt haben. Es beginnt mit einem Motto im Basso continuo, das dann zur Altstimme weitergereicht wird und sich wie ein Rondomotiv verhält, indem es den unterschweligen Bezug des anonymen Librettos auf das Sonntagsevangelium umrahmt, das Gottes Liebe zum Thema hat, und in freier Umkehrung am Anfang der ersten Arie (Nr. 3) erscheint, während das verzierte Orgelobligato im Menuett-rhythmus fortfährt und vorwiegend diatonisch bleibt. Eine enge Zusammenarbeit Bachs mit seinem Librettisten bei der Formulierung dieses Mottos, so meint Dürr, sei die Voraussetzung gewesen, um eine übergreifende Einheit zu schaffen, die von einem einzelnen rhetorisch abgeleiteten Gedanken (*propositio*) herrührt, der einen implizierten Dialog zwischen dieser Figur – dem wiederholten Textabschnitt ‚Gott soll allein mein Herze haben‘ – und ihrer Ausdeutung (*confirmatio*) erlaube, die sie im Rezitativ erfährt. Es ist ein hervorragendes Beispiel für Bachs Geschick, den Ermahnungen zeitgenössischer Musiktheoretiker nachzukommen – so Mauritius Vogt, der dafür plädierte, den ‚Text an sich zu reißen‘ (1719), damit ein textbezogener musikalischer Ausdruck erreicht werden könne, der laut Johann David Heinichen (1711) das ‚wahre Ziel der Musik‘ sei. Die sanfte Stimmung beharrlicher Frömmigkeit, die auf der Beachtung des doppelten Gebotes Christi basiert, steht in äußersten Gegensatz zu der Strenge und unvergesslichen Eindringlichkeit, mit der Bach diese Gebote drei Jahre

früher in *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* BWV 77 verkündet hatte.

Außerordentlich eindrucksvoll ist auch, wie Bach dem bereits vorhandenen Siciliano für Streicher (Nr. 5), dem langsamen Satz seines früheren Konzertes für Oboe oder Orgel oder Cembalo, eine völlig neue Gesangslinie hinzufügt. Mit ihrem Thema des Abschieds vom weltlichen Leben, ihrem unregelmäßigen Satzrhythmus und Reimschema gibt sie David Schulenberg's Behauptung Gewicht, der Text müsse zur Verwendung in dem vorhandenen *Contrafactum* eigens geschrieben oder zumindest adaptiert worden sein. Sie ist ebenso kunstfertig gestaltet und mit jeder Note ebenso gelungen wie in seinem Cembalokonzert in *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146, dessen Grundstock er um vier neue Gesangslinien erweitert hat. Dieser ausgedehnten Zurückweisung weltlicher Versuchungen zugunsten der Liebe Gottes folgt im Rezitativ (Nr. 6) eine kurze Erinnerung an das zweite Gebot (‚Doch meint es auch dabei mit eurem Nächsten treu‘), das gewissermaßen als nachträgliche Betrachtung eingeschoben ist und als Präludium dient zu einem Gebet der Gemeinde, der dritten Strophe von Luthers Choral ‚Nun bitten wir den Heiligen Geist‘ (1524).

Zu Bachs Zeit bestimmte der lutherische Kirchenkalender mit den beiden großen Festen Ostern (beweglich) und Weihnachten (unbeweglich) über Anlage und Inhalt der Kantatensammlungen. Die Trinitatiszeit musste deutlich vier Wochen vor Weihnachten enden, so dass in einem Jahr wie 1724, als Ostern spät fiel, von den siebenundzwanzig möglichen Sonntagen nach Trinitatis vor Beginn des *Tempus clausum*, der ‚geschlossenen Zeit‘ zwischen

dem ersten Adventssonntag und Heiligabend, in der keine Kantaten oder Konzerte aufgeführt werden durften, nur fünfundzwanzig Sonntage übrig blieben. Das bedeutete 2000, dass wir die Kantaten, die von Bach für das Ende der Trinitatiszeit erhalten sind, irgendwo in unseren früheren Programmen unterbringen mussten. So ergab sich bei unserem Konzert in Leipzig die Möglichkeit, die herrliche Choralkantate BWV 116 **Du Friedefürst, Herr Jesu Christ** einzufügen, die am 26. November 1724 als letzte Kantate der Trinitatiszeit in Bachs zweitem Jahrgang aufgeführt worden war. Themen der lutherischen Theologie sind an diesem Ende des liturgischen Jahres häufig das Jüngste Gericht, die Wiederkunft des Herrn oder der im Evangelium verkündete ‚Greuel der Verwüstung‘. Obwohl sich der Text des siebenstrophigen Chorals von Jakob Ebert (1601), der für die beiden Ecksätze wörtlich übernommen, in den Innensätzen jedoch paraphrasiert wurde, auf die Übertretung der Gebote durch die Menschen konzentriert und ‚ein erschreckt geplagtes Land‘ benennt, ist im Kopsatz von Jesus als ‚Friedefürst‘ die Rede, der im Leben und im Tod ‚ein starker Not-helfer‘ sei. Das steht im Einklang mit der liturgischen Zweckbestimmung, die in Gesangbüchern dieser Zeit über der Melodie erscheint: ‚in allgemeiner Not‘, oder um speziell ‚zur Zeit des Krieges um Frieden zu bitten‘). Das Orchesterritornell für Streicher mit zwei Oboen d’amore wirkt dabei wie ein umgearbeiteter Konzertsatz in A-dur: merkwürdig positiv, sicher und lebendig, ein Eindruck, den die gegen unabhängiges instrumentales Material gesetzten Blockharmonien der ersten Choralzeilen bestätigen. Erst in der vorletzten Zeile des Abgesangs (dem B-Teil der

Barform A-A-B) erfolgt ein Hinweis auf das Jüngste Gericht in der Weise, wie die drei tiefen Stimmen auf den Cantus firmus (Sopran und Zink) reagieren – mit einem nervösen, zerrissenen, homophonen Kommentar in imitierender Komplizenschaft mit den instrumentalen Linien.

Das Grauen, das die verängstigte, vor das Gericht beorderte Seele erlebt, kommt deutlicher in der Alt-Arie mit ihrem verschlungenen Obligato für Oboe d’amore zum Ausdruck (Nr. 2). Singstimme und Oboe verschachteln sich wie in einem richtigen Duett, wobei der zugrunde liegende ausdrucksstarke Text in der Oboelinie ständig mitschwingt – eine schlagfertige Antwort auf Beaumarchais’ Ausspruch, was nicht wert sei, gesagt zu werden, werde gesungen. Manch einer, freilich unter Leuten, die mit Bachs Cembalowerken vertrauter sind als mit seinen Kantaten und die Bach in der formalen Disziplin seiner Kompositionen einer nüchternen Vornehmheit bezichtigen (oder ihn dafür rühmen), dürfte von der Intensität dieses erschütternden Angstschreis überwältigt sein. Er ist in der Weise, wie er den chromatischen Tonbereich der neu erfundenen Oboe d’amore und ihre extreme Chromatik ausnutzt, wie er un-gemein instabile tonale Zentren wie gis-moll auslotet, so dass man sich fortwährend fragt, wohin die Modulation steuert, ganz und gar seiner Zeit verhaftet, greift jedoch auch auf jene frei experimentierenden Möglichkeiten des Ausdrucks zurück, die Bachs älterer Cousin Johann Christoph erkundet hatte.

Eine Erinnerung an die grundlegende Bedeutung dieses Chorals von Jakob Ebert begegnet in der Continuo-einleitung zum Tenor-Rezitativ (Nr. 3), wo Jesus als ‚Fürst des Friedens‘ angerufen wird.

Statt in einer zweiten Arie vertont Bach in Nr. 4 das Bekenntnis menschlicher Schuld als ein Terzett (in seinen Kantaten relativ selten), das vom Continuo gestützt wird, so wie er es vier Wochen zuvor in BWV 38 *Aus tiefer Not* getan hatte. In beiden Terzeten scheint er sich absichtlich vertrackte kompositorische Aufgaben gestellt zu haben – in dem früheren Terzett musste zwischen ‚Trübsal‘ und ‚Trost‘ eine wechselseitige und völlig aussichtslos scheinende Beziehung geschaffen werden, und hier geht es darum, das thematische Potenzial des Motivs aus dem Eingangsritornell zutage zu fördern und dessen modulatorische Permutationen in einem Zirkel fallender Quinten zu erforschen, die den Hörer durch ein weiträumiges unterirdisches Tunnelsystem führen, bei dem ständig unklar bleibt, wo sich der Ausgang befindet. Nachdem er eine gewisse Normalität einkehren lässt, indem er den B-Teil in der verwandten Molltonart (cis) beschließt, lässt er uns ein Dacapo des A-Teils in abgewandelter Form erwarten, bringt es dann jedoch unverändert und führt uns zum Ausgangspunkt zurück, der Grundtonart E-dur. Ein Schlüssel zur Lösung dieser Verwicklungen und ausgeprägten auf- und absteigenden Muster, die Eric Chafe ‚klangliche Allegorie‘ nennt, ist vielleicht in den Worten des Mittelteils zu finden, ‚Es brach ja dein erbarmend Herz, als der Gefallnen Schmerz dich zu uns in die Welt getrieben‘, die Bach mit ungewöhnlichem Pathos vertont. Im vorletzten Satz erscheint wieder das Streicherensemble, und die Bitte der Altstimme um Frieden, jetzt mit einem Hoffnungsschimmer, führt uns zurück in die heitere Ruhe von A-dur und in ein gemeinschaftliches Gebet um die Erleuchtung von ‚Sinn und Herz‘.

Es erschien uns angebracht, unser Konzert im Chorraum dieser berühmten Kirche zu beenden, dort, wo Bach in den letzten siebenundzwanzig Jahren seines Lebens gewirkt, frohlockt und gelitten hat, und uns in Hufeisenform um seine letzte Ruhestätte aufzustellen, zu beiden Seiten die Porträts von Theologen mit ihren langen Talaren und spitzenbesetzten Beffchen, darunter vielleicht seine einstigen klerikalen Peiniger. Von dort aus sangen wir den vierstimmigen **‚Sterbebettchoral‘** BWV 668, den die Legende voller Ehrfurcht als sein letztes Werk identifiziert und den ‚der selige Mann‘, wie Marpurg in der postumen Erstausgabe der *Kunst der Fuge* (1752) anmerkt, ‚in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictirt hat‘. Diese ergreifende Geschichte gerät durch die Existenz mindestens zweier früherer Fassungen eines Choralpräludiums (BWV 641 und BWV 668a) ins Wanken. Beweise dafür, dass sich Bach während seiner Krankheit vor dem Tod mit unvollendeten Werken beschäftigte, sind vorhanden, so dass es durchaus möglich ist, dass er zumindest die imitierenden Passagen in den dreistimmigen (in BWV 641 nicht vorhandenen) Abschnitten, die partielle Entfernung der filigranen Ornamentierungen in der Diskantlinie und einige kleinere Verbesserungen in der vorzüglichen abschließenden Coda ‚dictirt‘ hat. Wie auch immer die Fakten liegen mögen, nichts behindert die herzerreißende Schönheit dieses zweistrophigen Gesangs, dessen ursprünglicher Wortlaut ‚Wenn wir in höchsten Nöten sein‘ durch den besser geeigneten Text ‚Vor deinen Thron tret ich hiermit‘ ersetzt wurde, der ebenfalls nach dieser Melodie gesungen wurde. Es klingt überzeugend: Dieser Mann, der während

seines gesamten Schaffens nach musikalischer Perfektion gestrebt hatte, korrigiert und ändert hier in den letzten Augenblicken, die er in seinem Leben bewusst erlebt und in denen er sich auf seinen eigenen, auf lutherische Weise ‚guten‘ Tod vorbereitet. Dieses Werk ist die Quintessenz jener ‚überirdischen Heiterkeit‘, die Edward Said das Kennzeichen späten Stils und letzter Werke nannte.

Während die Klänge der abschließenden Kadenz noch in der Luft schwebten, herrschte absolute Stille: kein Applaus, kein versessenes Streben nach dem Ausgang, einfach nur Stille. Es war, als hätte das Publikum stillschweigend begriffen, dass dies unsere gemeinschaftliche Huldigung an das Genie war, dessen Musik als Morgenstern unsere Schritte auf unserer Pilgerreise über einen Gutteil des Jahres gelenkt hatte. Dann begann schließlich der Beifall, und Leute kamen nach vorn, um uns zu danken, sichtlich bewegt und nicht willens, diesen Ort zu verlassen. Man hatte tatsächlich den Eindruck, als seien während des Konzertes die bösen Geister in die Flucht geschlagen worden, als hätte Luthers ‚alter böser Feind‘ einen heftigen Rippenstoß erhalten und sei mit eingekniffenem Schwanz fortgerannt.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Eighteenth Sunday after Trinity

CD 45

Epistle 1 Corinthians 1:4-8

1 Thessalonians 4:13-18 (Trinity 25)

Gospel Matthew 22:34-46

Matthew 24:15-28 (Trinity 25)

BWV 96

Herr Christ, der ein'ge Gottessohn (1724)

1 1. Coro (Choral)

Herr Christ, der ein'ge Gottessohn,
Vaters in Ewigkeit,
aus seinem Herzen entsprossen,
gleichwie geschrieben steht.
Er ist der Morgensterne,
sein' Glanz streckt er so ferne
vor andern Sternen klar.

2 2. Recitativo: Alt

O Wunderkraft der Liebe,
wenn Gott an sein Geschöpfe denket,
wenn sich die Herrlichkeit
im letzten Teil der Zeit
zur Erde senket;

BWV 96

Lord Christ, the only Son of God

1. Chorus (Chorale)

Lord Christ, the only Son of God,
the everlasting Father,
sprung forth from His heart,
as the scripture tells us.
He is the morning star,
whose light stretches further
that that of all other stars.

2. Recitative

O love of wondrous power,
when God thinks of His creatures,
when His Majesty
at the end of time
inclines to earth;

O unbegreifliche, geheime Macht!
Es trägt ein auserwählter Leib
den großen Gottessohn,
den David schon
im Geist als seinen Herrn verehrte,
da dies ebenedeite Weib
in unverletzter Keuschheit bliebe.
O reiche Segenskraft! so sich auf uns ergossen,
da er den Himmel auf-, die Hölle zugeschlossen.

3. Aria: Tenor

Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe,
O Jesu, ach, zeige dich kräftig in ihr!
 Erleuchte sie, dass sie dich gläubig erkenne,
 gib, dass sie mit heiligen Flammen entbrenne,
 ach, wirke ein gläubiges Dürsten nach dir!

4. Recitativo: Sopran

Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege,
mich, der ich unerleuchtet bin,
der ich nach meines Fleisches Sinn
so oft zu irren pflüge;
jedoch gehst du nur mir zur Seiten,
willst du mich nur mit deinen Augen leiten,
so gehet meine Bahn
gewiss zum Himmel an.

O inconceivable, mysterious might!
A chosen body bears
the mighty Son of God,
whom David of old
worshipped in spirit as his Lord,
since this blessed woman
remained immaculately chaste.
O abundant blessing pouring forth upon us,
now that He has opened Heaven
and shut the gates of Hell.

3. Aria

Ah, draw my soul to Thee with bonds of love,
O Jesus, ah, show Thy strength in my soul!
 Illumine it, that it in faith may acknowledge Thee,
 grant that it may blaze with holy fire,
 ah, cause it to thirst after Thee!

4. Recitative

O lead me, Lord, to the path of righteousness,
who am in darkness,
I who so often err,
seeking what my flesh desires;
yet, if Thou but walk beside me
and guide me with Thine eyes,
then my path
will surely lead to Heaven.

5. Aria: Bass

Bald zur Rechten, bald zur Linken
lenkt sich mein verirrter Schritt.
Gehe doch, mein Heiland, mit,
lass mich in Gefahr nicht sinken,
lass mich ja dein weises Führen
bis zur Himmelspforte spüren!

6. Choral

Ertöt uns durch dein Güte,
erweck uns durch dein Gnad;
den alten Menschen kränke,
dass er neu' leben mag
wohl hier auf dieser Erden,
den Sinn und all Begierden
und G'danken hab'n zu dir.

Text: Elisabeth Creutziger (1, 6); anon. (2-5)

BWV 169

God soll allein mein Herze haben (1726)

7. 1. Sinfonia

8. 2. Arioso e Recitativo: Alt

Gott soll allein mein Herze haben.
Zwar merk ich an der Welt,
die ihren Kot unschätzbar hält,
weil sie so freundlich mit mir tut,
sie wollte gern allein
das Liebste meiner Seele sein.
Doch nein; Gott soll allein mein Herze haben:
Ich find in ihm das höchste Gut.

5. Aria

Now to the right, now to the left
my erring steps lead me.
Go with me, my Saviour,
let dangers not engulf me,
let me feel Thy wise guidance
even to the gates of Heaven!

6. Chorale

Mortify us through Thy goodness,
awaken us through Thy grace;
chasten in us the old man,
that the new may live
here upon this earth,
turning his mind and desires
and his thoughts to Thee.

BWV 169

God alone shall have my heart

1. Sinfonia

2. Arioso and Recitative

God alone shall have my heart.
Though I observe that the world,
which holds its filth to be priceless,
since it courts me so fondly,
would gladly be alone
the darling of my soul.
But no; God alone shall have my heart:
I find in Him the highest good.

Wir sehen zwar
auf Erden hier und dar
ein Bächlein der Zufriedenheit,
das von des Höchsten Güte quillet;
Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllt,
da schöpf ich, was mich allezeit
kann sattsam und wahrhaftig laben:
Gott soll allein mein Herze haben.

9 3. Aria: Alt

Gott soll allein mein Herze haben,
ich find in ihm das höchste Gut.
Er liebt mich in der bösen Zeit
and will mich in der Seligkeit
mit Gütern seines Hauses laben.

10 4. Recitativo: Alt

Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
der Sinnen Lustgenieß,
der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
den Himmel aber auf;
sie ist Elias Wagen,
da werden wir in Himmeln auf
in Abrahams Schoß getragen.

11 5. Aria: Alt

Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
dass die Brust
sich auf Erden für und für
in der Liebe Gottes übe;

We see indeed,
here and there on earth,
a stream of contentment
that wells from the Highest's goodness;
but God is the source, filled with streams,
it is there I draw that which will always
fill me and bring true refreshment:
God alone shall have my heart.

3. Aria

God alone shall have my heart,
I find in him the highest good.
He loves me in bad times
and shall, in my bliss,
refresh me with the treasures of His house.

4. Recitative

What is the love of God?
Rest for the spirit,
delight for the senses,
the soul's Paradise.
It shuts the gates of hell,
but opens heaven wide;
it is Elijah's chariot,
in which we shall be borne to heaven
to Abraham's own bosom.

5. Aria

Die in me,
world and all your love,
that my breast
may ever practise here on earth
the love of God;

stirb in mir,
Hoffart, Reichtum, Augenlust,
ihr verworfnen Fleischestriebe!

12 6. Recitativo: Alt

Doch meint es auch dabei
mit eurem Nächsten treu!
Denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

13 7. Choral

Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
lass uns empfinden der Liebe Brunst,
dass wir uns von Herzen einander lieben
und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

Text: Martin Luther (7); anon. (2-6)

BWV 116

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (1724)
(For the Twenty-fifth Sunday after Trinity)

14 1. Coro (Choral)

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

die in me,
arrogance, wealth, the lust of the eyes,
ye depraved carnal desires!

6. Recitative

But you must also
treat your neighbours well!
For it is written in the Scriptures:
Thou shalt love God and thy neighbour.

7. Chorale

Sweet love, give to us your grace,
let us feel the fire of love,
that we may sincerely love each other
and dwell in peace and be of one mind.
Kyrie eleison

BWV 116

Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ

1. Chorus (Chorale)

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

15 2. Aria: Alt

Ach, unaussprechlich ist die Not
und des erzürnten Richters Dräuen!

Kaum, dass wir noch in dieser Angst,
wie du, o Jesu, selbst verlangst,
zu Gott in deinem Namen schreien.

16 3. Recitativo: Tenor

Gedenke doch,
o Jesu, dass du noch
ein Fürst des Friedens heißest!
Aus Liebe wolltest du dein Wort uns senden.
Will sich dein Herz auf einmal von uns wenden,
der du so große Hülfe sonst beweisest?

17 4. Aria (Terzetto): Sopran, Tenor, Bass

Ach, wir bekennen unsre Schuld
und bitten nichts als um Geduld
und um dein unermesslich Lieben.

Es brach ja dein erbarmend Herz,
als der Gefallnen Schmerz
dich zu uns in die Welt getrieben.

18 5. Recitativo: Alt

Ach, lass uns durch die scharfen Ruten
nicht allzu heftig bluten!
O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,
du weißt, was bei der Feinde Grimm
vor Grausamkeit und Unrecht ist.
Wohlan, so strecke deine Hand
auf ein erschreckt geplagtes Land,
die kann der Feinde Macht bezwingen
und uns beständig Friede bringen!

2. Aria

Ah, unutterable is our woe
and the menace of the angry Judge!

We are hardly able, in our fear,
to call to God in Thy name,
as Thou dost demand.

3. Recitative

But remember,
O Jesus, Thou art still called
a Prince of Peace!
Out of love Thou didst desire to send us Thy Word.
Wouldst Thou then abruptly turn Thy heart from us,
Thou who hast hitherto shown us such great help?

4. Aria (Trio)

Ah, we acknowledge our guilt,
and ask for nothing but forbearance
and Thine immeasurable love.

Did not Thy merciful heart break
when the anguish of fallen man
drove Thee to us into the world.

5. Recitative

Ah, grant that under the sharp rods
we do not bleed too much!
O God, who art a God of order,
you know how in our foe's grim rage
what cruelty and wrong abide.
Come, then, and stretch forth Thy hand
to a land that suffers horribly.
Thy hand can conquer the enemy's might
and bring us lasting peace!

19 6. Choral

Erleucht auch unser Sinn und Herz
durch den Geist deiner Gnad,
dass wir nicht treiben draus ein' Scherz,
der unsrer Seelen schad.

O Jesu Christ,
allein du bist,
der solch's wohl kann ausrichten.

Text: Jakob Ebert (1, 6); anon. (2-5)

BWV 668

Chorale: Vor deinen Thron tret ich hiermit

20 Vor deinen Thron tret ich hiermit
o Gott, und dich demütig bitt:
Wend doch dein gnädig Angesicht
von mir, blutarmem Sünder, nicht.

Ein selig Ende mir bescher,
am jüngsten Tag erweck mich, Herr,
dass ich dich schaue ewiglich.
Amen, Amen, erhöre mich.

Text: Bodo von Hodenberg

6. Chorale

Illumine too our hearts and minds
with the spirit of Thy grace,
that we be not a cause for scorn,
endangering our souls.

O Jesus Christ,
Thou alone
canst accomplish such things for us.

BWV 668

Chorale: I herewith step before thy throne

I herewith step before Thy throne,
O God, and humbly beg Thee:
turn not Thy gracious countenance
from me, an anaemic sinner.

Grant me a blessèd end,
and wake me, Lord, at the Day of Judgement,
that I might behold Thee forever more.
Amen, Amen, hear my prayer.

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

Katharine Fuge *soprano*

'When I started on this extraordinary journey in Weimar in December 1999 I have to admit I didn't know very much of Bach's music, so the revelation, week by week, of this amazing body of work was quite literally life-changing. Much of my life had revolved around the requirements of church life (firstly as a vicar's daughter, and then as an organist's wife), so it was fascinating to experience the rhythm of the liturgical year through the eyes of this Thuringian Lutheran church musician. Along with our music, we received each week photocopies of the bible readings set by the lectionary for that particular Sunday, together with notes giving us the context of Bach's life at the time each cantata was written. Perhaps we would learn that a particularly fine trumpeter had been in town or, more poignantly, that one of his children had recently died. It was especially moving when we had the privilege of performing in the very buildings and towns which Bach would have known – on our first visit to Leipzig in January, it was thrilling to sing parts of the Christmas Oratorio in the Nikolaikirche, where some of it was first heard. By the time we returned to Leipzig in October the Pilgrimage had also visited Eisenach, where Bach was born and baptised, Arnstadt, Halle, Mühlhausen and Köthen, where he had been Capellmeister. Walking through Leipzig I had been struck by the image of Bach, a hard-working Cantor, rushing through the streets from one church to another, his robes flowing behind him, simply doing his job. It was particularly poignant in the Thomaskirche to sing the deathbed chorale standing around his grave. As the year unfolded, we became more familiar

with his musical language, and with the demands and pleasure of singing in German, and came to understand a little better the deep spirituality and humanity of this extraordinary man.'