

52

For the First Sunday in Advent
61 / 62 / 36

St. Maria im Kapitol, Cologne

None of Bach's identifiable cantata cycles actually begins at Advent or coincides with the start of the liturgical year. Only the fact that his appointment as *Thomascantor* occurred in the summer of 1723 explains why his first two Leipzig cycles start with the second half of the liturgical year, the Trinity season, with its theological emphasis on how Christians should cope in the actual world, and then move on to the first half, which traces the principal events of Christ's life on earth. But that does not diminish the exceptional significance Bach attached to Advent Sunday, as is immediately clear from his three surviving cantatas for this red-letter day. All three (BWV 61, 62 and 36) are based in one way or another on the favourite Advent chorale of the time,

'Nun komm, der Heiden Heiland', Luther's 1524 transformation of the Ambrosian Advent hymn 'Veni redemptor gentium'. It has a dark, imposing character, one that Bach reinforces – or softens – through his inventive variety of treatments.

In the earliest of the three, BWV 61 composed in Weimar in 1714, Bach superimposes the old medieval chant on top of the most avant-garde music he then knew, the French overture of Louis XIV's monopolistic court composer, Lully, and thereby brings just the right flavour of majesty, awe and expectation to this first day in the liturgical calendar. A decade later in Leipzig his model for BWV 62 is now Italian, a violin concerto movement full of Vivaldian rhythmic bounce and gesture – italianate, too, in the way it conjures up a vision of an airborne angelic orchestra, like a Filippino Lippi fresco. Against this festive instrumental backcloth the eight tones of the iconic hymn tune boom out in the bass line, then migrate upwards to the oboes and thence to the voices, first in diminution, then achieving full plumage when declaimed by the sopranos (doubled by cornetto). Seven years later in 1731 Bach finds new ways to incorporate the chorale in BWV 36: firstly in all three strands of the soprano/alto duet, with its elaborate continuo line, then stated in long notes by the tenors as it threads its way through a trio sonata texture for two oboes d'amore and continuo (No.6), and finally in the four-part harmonisation of the seventh strophe of Luther's hymn (No.8).

Besides the festive allure they have in common, all three of these contrasted works display a sense of excitement at the onset of the Advent season. This can be traced back both to qualities inherent in the

chorale tune itself, and to the central place Bach gives to Luther's words. By treating it with so much flair and fantasy was he consciously responding to local tradition and people's attachment to a favourite hymn? Advent Sunday offered the last chance to his Leipzig congregation to hear figural music in church before Christmas, and therefore inaugurated a time of anticipation and waiting. One imagines too how welcome it must have been for both the Weimar and Leipzig congregations to turn away from all those self-absorbed feelings of guilt, fear, damnation and hellfire that dominated the final Sundays of the Trinity season. This sense of having at last turned a corner is summed up in the radiantly benign *accompagnato* for soprano and alto 'Wir ehren diese Herrlichkeit', the penultimate movement of BWV 62. The two voices move serenely together in pairs of fourths and sixths in rhythmic unison, with just a momentary discord to evoke the midwinter darkness which no longer holds any threats for the believer.

The successive stages of Advent and the differing perspectives these give on Jesus' incarnation are perhaps most clearly marked in Bach's early version of **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV 61. Following the slow-quick-slow pattern of the typical French overture, Bach's grand invocation of the opening chorus changes to a skittish *stretto* fugue (marked 'gai'), Louis XIV's tittering courtiers transformed into 'all the world' marvelling at the imminent birth of the Saviour, before a slow reaffirmation of God's design in this miracle. The tenor *concertist* now celebrates the colossal benefits to humankind of Jesus taking on human flesh, first in recitative and in arioso, through imitative intertwining with the continuo (No.2),

and then in a lyrical 9/8 aria with a three-part meshing of voice, continuo and upper strings, entreating Jesus to enter His church and to instigate a 'blessed New Year'.

At the midway point of this cantata there is a switch from the external properties of Advent (Christ's arrival on earth) to the internal (His entering into the soul of the individual believer via the sacrament). Christ stands at the door of the soul and knocks (No.4). Measured pizzicato chords create a mysterious and hugely evocative backdrop to Christ's request to be admitted to the believer's dwelling and to share his evening meal. Bach's evocation of the scene at Emmaus in BWV 6, and of Christ's post-Resurrection appearance to the disciples in BWV 67, even the entry of the Commendatore in Mozart's *Don Giovanni* – all these flash through one's mind, but most of all the way so many of Bach's fertile uses of instrumental motifs in his later church music can trace their origins back to this little ten-bar *accompagnato* for bass as the *Vox Domini*. The pattern of increasing intimacy with God, the internalisation of the Word via the sacrament (*Kanzel – Altar – Abendmahl*), is mirrored by Bach in a pattern of decreasing instrumentation, so that the soprano's touching response to Jesus' words in No.5 is confined to just *basso continuo*. By this economy of means, in his interlacing of the simplest three-note ascent by continuo and then voice ('Öffne dich') beginning on the second beat of a 3/4 bar and expanding into a 3/2 hemiola for 'Jesus kommt und ziehet ein', and not least in the beatific ecstasy of 'O wie selig' in the slower B section, Bach reveals his debt to that other great miniaturist, his older cousin Johann Christoph, the

one Bach ancestor he singled out as a 'profound' composer. The cantata ends rather abruptly, not with a four-part chorale harmonisation but with the final stanza of Philipp Nicolai's hymn 'Wie schön leuchtet der Morgenstern'. In its fourteen bars Bach requires the violins to climb three octaves to convey the extent of the soul's longing ('Verlangen') for the joys of a future life and the prospect of Jesus returning at the end of time. The reference here to the 'beautiful crown of peace' can perhaps be linked in Bach's iconography with the way his own initials are intertwined with their mirror image and surmounted by a crown in the famous monogram that appears on the beautiful glass goblet that was presented to him in the mid-1730s.

Bach's second setting of **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV 62, is bound to suffer a little in comparison with the fresh delights and perfectly captured sequence of Advent moods of his Weimar cantata. Yet its charm resides in its very differences: not just in the perfect euphony of the soprano/alto duet (No.5) and the captivating swing of the opening chorale fantasia, but in two characterful *da capo* arias. The first, for tenor and strings with two doubling oboes, is based on a graceful *passepied*, asking the listener to marvel at the great mystery of Christ's appearance on earth, bringing with him all the delights of heaven, godly food and a wondrous purity. The second, for bass and a unison continuo for all the strings (No.4), may strike a slightly Handelian note in its pompous, combative character, but it feels to me more like a preliminary sketch for 'Großer Herr', the rousing bass aria in Part I of the *Christmas Oratorio*, and admirable in the way Bach overcomes

conventional form and mood by his skill at varying the phrase lengths and inflections of the text. He was sufficiently pleased with this cantata to revive it on Advent Sunday 1736, this time with a new part for *violone* in all six movements copied out by Anna Magdalena, no doubt intended to make the most of a 'grosse Violon' ('ein sechzehnfüssiges bassirendes Instrument' – CPE Bach's description of what his father normally used in Leipzig) the *Thomasschule* had acquired at auction in 1735.

There is a certain logic to recycling a particularly fine secular birthday cantata to serve as the opening cantata of the liturgical year – and that is just what Bach did in BWV 36 **Schwing freudig euch empor**, first as a five-movement work and then in this double-decker form in eight movements, first performed on 2 December 1731. Its opening movement is best described, perhaps, as a spiritual madrigal – capricious, light-textured and deeply satisfying once all its virtuosic technical demands have been met: those tricky runs, divisions and chromatic intervals in all voices, and the chains of triplet figuration in the unison oboes d'amore and first violins. Gone is the cossetting of his trebles as in the chorale cantatas of 1724-1725, a year in which their principal function was to intone the simple, slow-moving *cantus firmus* of his opening chorale fantasias, so that either he had an exceptionally improved intake of trebles in 1731 or he was prepared this once to throw caution to the winds in assigning such acrobatic lines to them. At least the individual phrases are short or separated by singer-friendly rests, and the whole movement is a marvel of deftly rhythmicised motifs, imitated voice by voice, contrasted with an equally sprung homophonic

delivery of the text. The little 'Haltet ein!' figures in the B section recall the repeated 'Wohin?'s in the bass aria 'Eilt, eilt' from the *St John Passion* (BWV 245/24).

In its final state this much-revised cantata is structurally unusual in the way its opening chorus and three fine arias are separated not by recitatives but by chorale stanzas. The first is a duet for soprano and alto doubled by oboes d'amore, with continuo. It is paraphrased in overlapping sequences of ten bars (twice), then eleven bars, then sixteen bars reserved for the most important clause, 'Gott solch Geburt ihm bestellt', followed by a three-and-a-half bar closing ritornello. The gentle, triple-time aria for tenor with oboe d'amore obbligato (No.3) makes play with the popular conceit of the soul (bride) and Jesus (bridegroom), and the delight of the one at the appearance of the other, clinched by the rousing four-part harmonisation of Nicolai's 'Morgenstern' hymn to conclude Part 1.

One might have expected Bach to assign the next aria to a soprano, since he pursues the theme of the soul as bride, but he has other ideas. It is the bass soloist who gets this spirited aria (No.5) with its echoes of the first movement and its highly sophisticated (but totally un-pedantic) elaboration and avoidance of a regular *da capo* structure. Luther's sixth stanza, dealing with the sins of the flesh and Christ's mission to redeem humankind, is embedded in a flurry of semiquavers marked *molt' allegro*, in effect a trio sonata movement for the two oboes d'amore with continuo. In a *berceuse* of pure enchantment, the final aria (No.7) is for soprano proclaiming the way God's majesty can be celebrated even with 'subdued, weak voices', and is accompanied, appropriately,

by a muted violin. If it were not for a passing similarity to the echo aria 'Flößt, mein Heiland' from the *Christmas Oratorio*, one would be tempted to describe this aria as unique in Bach's cantata output, not least in its tender lyricism, its confidential exchanges and playful interweaving of violin and voice, a technique that springs from much older dialoguing, Michael Praetorius' *Zwiegesängen*. The final chorale is the eighth of Luther's stanzas, a sturdy public proclamation of praise.

The Romanesque basilica of St. Maria im Kapitol was badly destroyed during the Second World War and has since been rebuilt. We were deployed in such a way as to connect with the audience seated in all three apsidal areas. Considering its great size and its unusual layout (a bit like a stylised tree drawn by a child) with a rood screen at the end of the nave, it was astonishing how intimate and reverential an atmosphere was created during the concert. The themes of light and darkness that run through these cantatas felt very much at home here.

© John Eliot Gardiner 2009

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

St. Maria im Kapitol, Köln

Keiner der belegbaren Kantatenzyklen Bachs beginnt im Advent oder fällt mit dem Beginn des Kirchenjahres zusammen. Nur seine Ernennung zum Thomaskantor im Sommer 1723 ist eine Erklärung dafür, warum sein erster Leipziger Zyklus mit der zweiten Hälfte des liturgischen Jahrs beginnt, in der Trinitatiszeit, die das Schwergewicht theologischer Betrachtung auf das wünschenswerte Verhalten der Menschen in der irdischen Welt legt und dann zur ersten Hälfte fortschreitet, in der die wesentlichen Ereignisse im Leben Jesu auf Erden nachgezeichnet werden. Doch das schmälert nicht die außergewöhnliche Bedeutung, die

Bach dem ersten Sonntag im Advent zuerkannte und die in den drei Kantaten zum Ausdruck kommt, die für diesen Feiertag erhalten sind. Alle drei (BWV 61, 62 und 36) gehen in irgendeiner Weise auf den zu seiner Zeit sehr beliebten Adventschoral ‚Nun komm, der Heiden Heiland‘ zurück, den Luther 1524 auf der Basis des ambrosianischen Lobgesangs ‚Veni redemptor gentium‘ geschaffen hatte. Er wirkt düster und ehrfurchtgebietend, und dieser Eindruck wird von Bach durch die einfallsreiche Vielfalt seiner Bearbeitung verstärkt – oder abgeschwächt.

In der frühesten der drei Kantaten, BWV 61, die 1714 in Weimar entstand, setzte Bach den alten mittelalterlichen Gesang über die avantgardistischste Musik, die er damals kannte, die französische Ouvertüre Lullys, der am Hofe Ludwigs XIV. das

Monopol hatte, und er gibt damit diesem ersten Tag im liturgischen Kalender eine aus Erhabenheit, Ehrfurcht und Erwartung genau richtig gemischte Würze. Zehn Jahre später, in Leipzig, ist nun seine Vorlage für BWV 62 italienisch, ein Violinkonzertsatz mit dem typischen rhythmischen Schwung und der Gestik Vivaldis – italienisch auch in der Art, wie er die Vision eines ätherischen Engelorchesters heraufbeschwört, das an ein Fresko Filippino Lippis erinnert. Aus diesem festlichen instrumentalen Hintergrund donnern in der Basslinie die acht Töne des zur Ikone gewordenen Hymnus hervor, wandern dann aufwärts zu den Oboen und von dort aus zu den Singstimmen, zuerst diminuiert, dann sich zu voller Pracht entfaltend, wenn sie von den Sopranstimmen (vom Zinken verdoppelt) vorgetragen werden. Sieben Jahre später, 1731, findet Bach neue Möglichkeiten, den Choral in BWV 36 zu integrieren: zunächst in alle drei Stränge des Sopran/Alt-Duetts mit ausgefeilter Continuolinie, dann in langen Notenwerten von den Tenorstimmen vorgetragen, während er sich den Weg durch das Geflecht einer Triosonate mit zwei Oboen d’amore und Continuo (Nr. 6) bahnt, und schließlich in die vierstimmige Harmonisierung der siebten Strophe von Luthers Choral (Nr. 8).

Von dem festlichen Zauber abgesehen, der diese drei gegensätzlichen Werke vereint, wohnt ihnen ein Gefühl der Erregung zu Beginn der Adventszeit inne. Diese ist ebenso auf den Charakter der Choralmelodie selbst zurückzuführen wie auch auf den zentralen Platz, den Bach Luthers Text zuweist. Truger, indem er diesen besonders beliebten Choral so einfühlsam und phantasievoll verarbeitete, der lokalen Tradition und der Verbundenheit der Menschen mit

diesem Lied bewusst Rechnung? Der Adventssonntag bot seiner Leipziger Gemeinde die letzte Gelegenheit, vor Weihnachten in der Kirche figurale Musik zu hören, und er eröffnete somit eine Zeit der Vorfreude und des Wartens. Man kann sich auch vorstellen, wie sehr es die Gemeinde in Weimar wie auch in Leipzig begrüßt haben musste, sich von diesen Gefühlen der Schuld und der Angst vor Verdammnis und Höllenfeuer, die sich immer nur auf sie selbst konzentriert und die letzten Sonntage der Trinitatiszeit beherrscht hatten, endlich verabschieden zu können. Dieses Empfinden, endlich über dem Berg zu sein, fasst das strahlend freundliche Accompagnato für Sopran und Alt zusammen, ‚Wir ehren diese Herrlichkeit‘, der vorletzte Satz von BWV 62. Die beiden Stimmen bewegen sich in heiterer Stimmung in Paaren aus Quarten und Sexten im rhythmischen Unisono vorwärts, und nur ein flüchtiger Missklang beschwört die Düsternis des Winters herauf, der für die Gläubigen nun nichts Bedrohliches mehr hat.

Die verschiedenen Stadien des Advents und das unterschiedliche Licht, das sie auf Jesu Menschwerdung werfen, kommen wohl am deutlichsten in Bachs früher Version von BWV 61 **Nun komm, der Heiden Heiland** zum Ausdruck. Nach dem Schema langsam–schnell–langsam der typischen französischen Ouvertüre wechselt das eindrucksvolle Bittgebet des Eingangschors zu einer ungebärdigen Stretto-Fuge (mit der Vortragsbezeichnung ‚gai‘), bei der man den Eindruck gewinnt, als verwandelten sich die kichernden Höflinge Ludwigs XIV. in ‚jedermanns‘ Staunen über die bevorstehende Geburt des Erlösers, bis schließlich in einem langsamen Abschnitt noch einmal bestätigt wird, das Gott

dieses Wunder geplant hat. Der Tenor-Concertist feiert nun den ungeheuren Nutzen, den Jesu Menschwerdung der Menschheit bringt, zuerst im Rezitativ und Arioso in imitierender Verflechtung mit dem Continuo (Nr. 2) und dann in einer lyrischen Arie im 9/8-Takt, in der sich Singstimme, Continuo und hohe Streicher ineinander verweben und Jesus ersuchen, zu seiner Kirche zu kommen und ein ‚selig neues Jahr‘ zu geben.

Auf halbem Wege wechselt diese Kantate von den äußeren Gegebenheiten des Advents (Christi Ankunft auf Erden) zur inneren Befindlichkeit des Gläubigen (wenn Jesus durch das Sakrament in sein Herz einzieht, um dort ‚seine Wohnung‘ zu nehmen). Christus steht vor der Tür und klopft an (Nr. 4). Gemessene Pizzicato-Akkorde schaffen eine geheimnisvolle und sehr anschauliche Kulisse zu Christi Wunsch, in das Haus des Gläubigen eingelassen zu werden, um dort ‚das Abendmahl mit ihm zu halten‘. Bachs Schilderung der Szene in Emmaus in BWV 6 und Christi Erscheinen vor seinen Jüngern nach der Auferstehung in BWV 67, sogar das Auftauchen des Komturs in Mozarts *Don Giovanni* – all das kommt uns plötzlich wieder in den Sinn, doch wann immer Bach instrumentale Motive auf gewinnbringende Weise in seiner späteren Kirchenmusik verwendet hat, sie lassen sich meist auf dieses kleine zehntaktige Accompagnato für Bass als Vox Domini zurückführen. Die wachsende Vertrautheit mit Gott, die Verinnerlichung des Wortes auf dem Weg über das Sakrament (Kanzel – Altar – Abendmahl) spiegelt Bach in einer sich allmählich verringernenden Instrumentierung wider, so dass sich die bewegende Antwort des Soprans auf die Worte Jesu in Nr. 5 jetzt

auf den Basso continuo beschränkt. Mit diesen sparsam eingesetzten Mitteln, der Verflechtung des sehr schlichten dreinotigen Aufstiegs des Continuos, dann der Stimme („Öffne dich“), die auf der zweiten Zählzeit eines 3/4-Taktes einsetzt und sich bei „Jesus kommt und ziehet ein“ dann zu einer 3/2-Hemiole ausdehnt, und nicht zuletzt in der glückseligen Ekstase von „O wie selig“ im langsameren B-Teil offenbart Bach seine Verpflichtung gegenüber jenem anderen großen Miniaturisten, seinem Großcousin Johann Christoph, demjenigen Musiker aus seiner Familie, den er als „tiefgründigen“ Komponisten schätzte. Die Kantate endet recht abrupt, nicht mit einer vierstimmigen Choralharmonisierung, sondern mit der letzten Strophe von Philipp Nicolais Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. In diesen vierzehn Takten lässt Bach die Violinen drei Oktaven hinaufklettern, um dem „Verlangen“ der Seele nach den Freuden in einem zukünftigen Leben und der Aussicht auf Jesu Wiederkehr am Ende der Zeit Ausdruck zu geben. Der Bezug auf die „Freudenkrone“ enthält in Bachs Ikonographie möglicherweise Parallelen zu der Art und Weise, wie in dem berühmten Monogramm auf dem schönen Glaskelch, der ihm Mitte der 1730er Jahre überreicht wurde, unter einer Krone seine eigenen Initialen mit ihrem Spiegelbild verflochten sind.

Bachs zweite Vertonung von **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV 62, gerät im Vergleich zu den neuen Freuden und der vortrefflich wiedergegebenen Abfolge von Adventsstimmungen seiner Weimarer Kantate zwangsläufig ein wenig ins Hintertreffen. Doch die Unterschiede machen gerade den Reiz dieses Werkes aus: nicht nur in dem vollendeten

Wohlklang des Sopran/Alt-Duets (Nr. 5) und dem mitreißenden Schwung der einleitenden Choralfantasie, sondern auch in den beiden charaktervollen Dacapo-Arien. Die erste, für Tenor und Streicher mit zwei verdoppelnden Oboen, basiert auf einem graziösen Passepied und fordert die Menschen dazu auf, „dies große Geheimnis“ zu bewundern, wenn „der höchste Beherrscher erscheint der Welt“, denn mit ihm „werden die Schätze des Himmels entdeckt“, „wird uns ein göttliches Manna bestellt“, und auch „die Keuschheit wird gar nicht befleckt“. Die zweite, für Bass und ein unisono geführtes Continuo für alle Streicherstimmen (Nr. 4), mag in ihrem pompösen, kampflustigen Charakter ein wenig an Händel anklängen, aber sie wirkt auf mich eher wie eine Skizze zu „Großer Herr“, die mitreißende Bass-Arie im ersten Teil des *Weihnachtsoratoriums*, und bewundernswert ist, wie sich Bach über die konventionelle Form und Stimmung geschickt hinwegsetzt, indem er die Länge der Phrasen und Nuancen des Textes variiert. Er war von dieser Kantate immerhin so angetan, dass er am ersten Advent 1736 wieder auf sie zurückgriff, diesmal mit einem neuen Part für *violone* in allen sechs Sätzen, den Anna Magdalena herausschrieb und der zweifellos den „großen Violone“, den die Thomasschule 1735 bei einer Auktion erworben hatte („ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument“ – wie C.P.E. Bach das Instrument beschrieb, das sein Vater gewöhnlich in Leipzig verwendete), besonders zur Geltung kommen lassen sollte.

In gewisser Weise ist es nur logisch, wenn eine besonders schöne weltliche Geburtstagskantate noch einmal als Kantate zur Eröffnung des Kirchenjahrs verwendet wird – und genau das tat Bach in

BWV 36 **Schwingt freudig euch empor**, zuerst in einer fünfsätzigen Adventskantate und dann in dieser doppelstöckigen Form mit acht Sätzen, die am 2. Dezember 1731 aufgeführt wurde. Ihr Anfangssatz lässt sich am besten als geistliches Madrigal beschreiben – kapriziös, leichtgefügt und zutiefst befriedigend, wenn erst einmal alle technischen Anforderungen, die ihre Virtuosität ausmachen, bewältigt wurden: diese kniffligen Läufe, Rouladen und chromatischen Intervalle in allen Stimmen und die Ketten aus Triolenfigurationen in den unisono geführten Oboen d’amore und ersten Violinen. Vorbei ist es mit dem Verhättseln der Diskantstimmen wie in den Choralkantaten von 1724/25, einem Jahrgang, in dem ihre wesentlichste Funktion darin bestand, den schlichten, sich langsam fortbewegenden Cantus firmus der einleitenden Choralfantasien anzustimmen. So hatte er entweder 1731 ein unvergleichlich besseres Angebot, oder Bach war diesmal bereit, alle Bedenken über Bord zu werfen und ihnen derart akrobatische Linien anzuvertrauen. Auf jeden Fall sind die einzelnen Phrasen kurz und durch sängerfreundliche Pausen voneinander getrennt, und der ganze Satz ist ein Wunder an geschickt rhythmisierten Motiven, die Stimme um Stimme imitiert werden, dazu als Gegensatz ein gleichermaßen abgerundeter homophoner Vortrag des Textes. Die kleinen „Haltet ein!“-Figuren im B-Teil erinnern an die wiederholte Frage „Wohin?“ in der Bass-Arie „Eilt, eilt“ der *Johannespassion* (BWV 245/24).

In ihrer endgültigen Form ist diese oft überarbeitete Kantate formal insofern ungewöhnlich, als ihr Eingangsschor und die drei schönen Arien nicht durch Rezitative getrennt sind, sondern durch Choral-

strophen. Die erste ist ein Duett für Sopran und Alt, von Oboen d’amore verdoppelt und mit Continuo-Begleitung. Ihre Abschnitte bestehen aus einander überlappenden Sequenzen von zehn Takten (zweimal), dann elf Takten und sechzehn Takten, die der wichtigsten Verszeile, „Gott solch Geburt ihm bestellt“, vorbehalten sind, der ein dreieinhalb Takte umfassendes abschließendes Ritornell folgt. Die sanfte Arie im Dreiertakt für Tenor mit obligater Oboe d’amore (Nr. 3) tändelt mit der gängigen Vorstellung von der Seele als Braut und Jesus als Bräutigam und dem Entzücken, das sie bei seinem Anblick empfindet, abgerundet durch die mitreißende vierstimmige Harmonisierung von Nicolais „Morgenstern“-Choral, mit der Teil I endet.

Man hätte erwarten können, dass Bach die nächste Arie einem Sopran zuweist, da er das Thema der Seele als Braut weiterführt, doch er hat etwas anderes im Sinn. Der Bass-Solist ist es, dem diese temperamentvolle, an den ersten Satz anklingende, sehr kunstvoll (doch in keiner Weise pedantisch) gearbeitete und einer regelmäßigen Dacapo-Form ausweichende Arie (Nr. 5) zugewiesen wird. Luthers sechste Strophe, in der es um die Sünden des Fleisches und Christi Auftrag geht, die Menschen zu erretten, ist in einen Wirbel aus Sechzehnteln mit der Vortragsbezeichnung *molt’ allegro* eingebettet und wirkt wie der Satz einer Triosonate für zwei Oboen d’amore mit Continuo. In einer Berceuse, die reines Entzücken ist, erklärt der Sopran in der abschließenden Arie (Nr. 7), dass Gottes Majestät auch „mit gedämpften, schwachen Stimmen“ verehrt werden könne, und er wird entsprechend von einer gedämpften Violine begleitet. Wäre nicht eine ent-

fernte Ähnlichkeit mit der Echo-Arie ‚Flößt, mein Heiland‘ aus dem *Weihnachtsoratorium* vorhanden, man wäre versucht, diese Arie einzigartig in Bachs Kantatenschaffen zu nennen, nicht zuletzt wegen ihrer zärtlichen Lyrik, dem vertraulichen Wechselspiel der sich ineinander verflechtenden Violine und Singstimme, das von einer sehr viel älteren Form des Dialogs herrührt: Michael Praetorius’ *Zwiesängen*. Der abschließende Choral ist die achte von Luthers Strophen, ein kerniger öffentlicher Aufruf zum Lobpreis.

Die romanische Basilika St. Maria im Kapitol wurde im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört und danach wieder aufgebaut. Wir waren im Kirchenraum so verteilt, dass wir Verbindung zu dem in allen drei Apsisbereichen sitzenden Publikum hatten. Angesichts der beachtlichen Größe der Kirche und ihres ungewöhnlichen Grundrisses (wie ein stilisierter Baum in einer Kinderzeichnung), mit einem Lettner am Ende des Schiffes, war erstaunlich, welche intime und ehrfurchtsvolle Atmosphäre während des Konzertes entstand. Die Themen Licht und Finsternis, die sich durch diese Kantaten ziehen, waren in dieser Umgebung gut aufgehoben.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the First Sunday in Advent

CD 52

Epistle Romans 13:11-14

Gospel Matthew 21:1-9

BWV 61

Nun komm, der Heiden Heiland I (1714)

1 1. Coro (Overture)

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
des sich wundert alle Welt:
Gott solch Geburt ihm bestellt.

2 2. Recitativo: Tenor

Der Heiland ist gekommen,
hat unser armes Fleisch und Blut
an sich genommen
und nimmet uns zu Blutsverwandten an.
O allerhöchstes Gut,
was hast du nicht an uns getan?
Was tust du nicht

BWV 61

Come now, Saviour of the gentiles I

1. Chorus (Overture)

Come now, Saviour of the gentiles,
recognised as the Virgin's child,
all the world stands amazed
that God ordained Him such a birth.

2. Recitative

The Saviour is come,
he has assumed
our feeble flesh and blood
and accepts us as kinsmen of His blood.
O goodness without compare,
what hast Thou not done for us?
What dost Thou not still do

noch täglich an den Deinen?
Du kommst und lässt dein Licht
mit vollem Segen scheinen.

3 3. Aria: Tenor

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
und gib ein selig neues Jahr!
Befördre deines Namens Ehre,
erhalte die gesunde Lehre
und segne Kanzel und Altar!

4 4. Recitativo: Bass

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand
meine Stimme hören wird und die Tür auf tun, zu dem
werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm
halten und er mit mir.

5 5. Aria: Sopran

Öffne dich, mein ganzes Herze,
Jesus kommt und ziehet ein.
Bin ich gleich nur Staub und Erde,
will er mich doch nicht verschmähn,
seine Lust an mir zu sehn,
dass ich seine Wohnung werde,
o wie selig werd ich sein!

6 6. Choral

Amen, Amen!
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!
Deiner wart ich mit Verlangen.

*Text: Martin Luther (1); Erdmann Neumeister (2-3, 5);
Revelation 3:20 (4); Philipp Nicolai (6)*

daily for Thy people?
Thou comest and bringest Thy light
to shine with full blessing.

3. Aria

Come, Jesus, come to Thy church
and grant a blessed New Year!
Promote the honour of Thy name,
maintain the wholesome doctrine
and bless the pulpit and the altar!

4. Recitative

Behold, I stand at the door and knock: if any man hear
my voice, and open the door, I will come in to him, and
will sup with him and he with me.

5. Aria

Open up, my whole heart,
Jesus comes and enters in.
Though I be but dust and earth,
He shall not despise me,
but takes delight
to see that I become His dwelling.
Oh how blessed shall I be!

6. Chorale

Amen, amen!
Come, thou joyous crown, come quickly!
I await thee with great longing.

Nun komm, der Heiden Heiland II (1724)

7 1. Coro

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
des sich wundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.

8 2. Aria: Tenor

Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:
Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.
Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,
hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,
o Wunder! die Keuschheit wird gar nicht beflecket.

9 3. Recitativo: Bass

So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron
sein eingeborner Sohn.
Der Held aus Juda bricht herein,
den Weg mit Freudigkeit zu laufen
und uns Gefallne zu erkaufen.
O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!

10 4. Aria: Bass

Streite, siege, starker Held!
Sei vor uns im Fleische kräftig!
Sei geschäftig,
das Vermögen in uns Schwachen
stark zu machen!

Come now, Saviour of the gentiles II

1. Chorus

Come now, Saviour of the gentiles,
recognised as the Virgin's child,
all the world stands amazed
that God ordained Him such a birth.

2. Aria

Marvel, O men, at this great mystery:
the greatest Ruler appears to the world.
The treasures of heaven are revealed here,
divine manna is ordained for us here,
O wonder! Chasteness is quite unblemished.

3. Recitative

From God's great majesty and throne,
His only-begotten Son goes forth.
The hero from Judah appears,
to run His course with gladness
and to redeem us fallen ones.
O bright gleam! O wondrous sign of grace!

4. Aria

Fight, conquer, mighty hero!
Be strong for us in the flesh!
Strive
to strengthen the power
in us feeble ones!

11 5. Recitativo (Duetto): Sopran, Alt

Wir ehren diese Herrlichkeit
und nahen nun zu deiner Krippen
und preisen mit erfreuten Lippen,
was du uns zubereit';
die Dunkelheit verstört' uns nicht
und sahen dein unendlich Licht.

12 6. Choral (Duetto)

Lob sei Gott, dem Vater, g'ton,
lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
lob sei Gott, dem Heil'gen Geist,
immer und in Ewigkeit!

Text: Martin Luther (1, 6); anon. (2-5)

Schwingt freudig euch empor (1731)

I Teil

13 1. Coro

Schwingt freudig euch empor
zu den erhabnen Sternen,
ihr Zungen, die ihr itzt in Zion fröhlich seid!
Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht
weit entfernen,
es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

5. Recitative (Duet)

We honour this glory
and now draw near Thy cradle
and praise with voices of gladness
what Thou hast brought us;
darkness did not trouble us,
and we saw Thy undying light.

6. Chorale (Duet)

Praise be to God, the Father,
praise be to God, His only Son,
praise be to God, the Holy Ghost,
always and eternally!

Soar joyfully aloft

Part I

1. Chorus

Soar joyfully aloft to the sublime stars,
ye voices, who now gladly dwell in Zion!
Yet, stop! The sound shall not have to travel far,
the Lord of glory Himself approaches you.

14 2. Choral: Sopran, Alt

Nun komm, der Heiden Heiland,
 der Jungfrauen Kind erkannt,
 des sich wundert alle Welt,
 Gott solch Geburt ihm bestellt.

15 3. Aria: Tenor

Die Liebe zieht mit sanften Schritten
 sein Treugeliebtes allgemach.

Gleichwie es eine Braut entzückt,
 wenn sie den Bräutigam erblicket,
 so folgt ein Herz auch Jesu nach.

16 4. Choral

Zwingt die Saiten in Cythara
 und lasst die süße Musica
 ganz freudenreich erschallen,
 dass ich möge mit Jesulein,
 dem wunderschönen Bräut'gam mein,
 in steter Liebe wallen!
 Singet,
 springet,
 jubiliert, triumphieret, dankt dem Herren!
 Groß ist der König der Ehren.

II Teil

17 5. Aria: Bass

Willkommen, werter Schatz!
 Die Lieb und Glaube machet Platz
 vor dich in meinem Herzen rein,
 zieh bei mir ein!

2. Chorale

Come now, Saviour of the gentiles,
 recognised as the Virgin's child,
 all the world stands amazed
 that God ordained Him such a birth.

3. Aria

Love now draws on with gentle tread
 its true beloved more and more.

Just as the bride is enchanted
 to behold the bridegroom,
 even so the heart seeks Jesus.

4. Chorale

Play the strings in Cythara
 and let sweet Musica
 sound out with naught but joy,
 that I may with little Jesus,
 this exquisite groom of mine,
 pilgrimage in constant love!
 Sing,
 dance,
 rejoice, exult, thank the Lord!
 Great is the King of honour.

Part II

5. Aria

Welcome, precious treasure!
 Love and faith prepare a place
 for Thee in my pure heart,
 come dwell in me!

18 6. Choral: Tenor

Der du bist dem Vater gleich,
 führ hinaus den Sieg im Fleisch,
 dass dein ewig Gotts Gewalt
 in uns das krank Fleisch enthalt.

19 7. Aria: Sopran

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
 wird Gottes Majestät verehrt.

Denn schallet nur der Geist darbei,
 so ist ihm solches ein Geschrei,
 das er im Himmel selber hört.

20 8. Choral

Lob sei Gott, dem Vater, g'ton,
 lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
 lob sei Gott, dem Heil'gen Geist,
 immer und in Ewigkeit!

*Text: Martin Luther (2, 6, 8); Philipp Nicolai (4);
 ? Picander (1, 3, 5, 7)*

6. Chorale

Thou who art like the Father,
 bring about victory over the flesh,
 that Thy God's eternal power
 may keep sick flesh away from us.

7. Aria

Even with subdued, weak voices
 God's majesty is revered.

For though our soul alone may sound,
 this to Him is a mighty shout
 that He in heaven itself doth hear.

8. Chorale

Praise be to God, the Father,
 praise be to God, His only son,
 praise be to God, the Holy Ghost,
 always and eternally!

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