

53

For the Fourth Sunday in Advent
70 / 132 / 147

Michaeliskirche, Lüneburg

On this the final European leg of our year-long pilgrimage we were faced with the interpretative challenges of three of Bach's most gripping church cantatas straddling the limits of the liturgical year. All three can be traced back to Advent cantatas composed by Bach after his promotion to *Konzertmeister* in Weimar in 1715, and all three have libretti by the court poet, librarian and numismatist, Salomo Franck. The period between Advent Sunday and Christmas at the Weimar court was not, as it was in Leipzig, a *tempus clausum* in which no figural music might be performed. On the contrary, the mood of pre-Christmas anticipation is palpable in all three cantatas, not only in BWV 132 and 147, originally performed in Weimar on the fourth Sunday in

Advent in successive years (1715 and 1716), but also in BWV 70, which was initially designed for the second Sunday in Advent 1716 and deals, perhaps surprisingly in the run-up to Christmas, with Jesus' second coming as judge of the world. All three works reveal just what an astonishingly creative and seminal period this was for Bach, now turned thirty, in terms of cantata composition – his coming to terms with a rich seam of stylistic influences, Italian, French and native German, adjusting to and yet, with his reverence for his roots and the musical past, refusing to be circumscribed by the new 'Neumeister type' of cantata with its characteristic pattern of recitative and aria. The music is electric with invention, exuberant and dramatic in response to Franck's texts, and contrary to what some scholars might claim, unmistakably original and distinct from the cantatas of any of his contemporaries. It makes one howl with regret that many (no-one can say exactly how many) of Bach's other cantatas from these years (1713-7) are lost, perhaps burnt or impounded by his employer, the umbrage-taking Duke Wilhelm Ernst, depriving us on the one hand of the means to assess his vocal output against the succession of matchless keyboard masterpieces of these years (including the *Orgelbüchlein*), and on the other of a corpus of cantatas of sufficient weight and number to compare with the great Leipzig cycles of the mid-1720s.

Our programme in Lüneburg began with BWV 70 **Wachet! betet! betet! wachet!** in the musical form in which this cantata has survived – the expansion that Bach made for performance in Leipzig on 21 November 1723 (the Twenty-sixth Sunday after Trinity) of the shorter, six-movement Advent piece

composed seven years earlier in Weimar (BWV 70a), of which only three upper string parts survive. No damage was done in the process to Franck's libretto since the underlying theme of both Sundays (the coming of Christ and the Last Judgement) is virtually the same at this pivotal point in the year, the 'old' year referring to the time of Israel and the 'new' to the time of Christ's life on earth. Franck postulates a progression from the time associated with 'Egypt' (the period of Israel's captivity) to that of 'Eden' – from worldly torment to heavenly joy – which Bach mirrors in an upward modulatory trajectory by rising thirds (a – C – e – G). Beyond this, Franck and Bach together lay great emphasis on the juxtaposition between linear, human time and God's eternal, immutable time. Through the addition of a second chorale and four recitatives (two *secco*, two *accompagnato*) paraphrasing the Gospel (Matthew 25:31-46), their original cantata now becomes a two-part work concerned with the opposition between destruction and restoration. Bach attempts the impossible: to overcome the sequential way in which musical (and therefore human) time unfolds by suggesting ways in which it is subordinate to, and subsumed within, God's eternal time. Here and there he leaves hints of his preference for the latter, just as he does in his *Actus tragicus* and *St Matthew Passion*, not just in simplistic pictorial ways such as the sustaining of key words like 'bestehen' (literally to survive, metaphorically to remain steadfast) in the soprano aria (No.5), but by the boundless – in fact time-less – ways he sets about mining all the inventive possibilities contained within a succession of musical ideas.

The result is a unique fusion of prodigious music from two of his most fertile periods of cantata composition, those groundbreaking bursts he made in 1716 and 1723. One could pretend to notice the stylistic joins between the two versions and styles, but that would be disingenuous. In fact what is so impressive here is the convincing and dramatic way the first *accompagnato* (No.2, Leipzig) erupts out of the opening chorus (Weimar) and how the equally dramatic proclamation of the Last Judgement (No.9, Leipzig) is stitched so seamlessly on to the soothing aria (No.10, Weimar). Joshua Rifkin suggests that the trumpet part was added to the first chorus and last aria only for the Leipzig revival and that the oboe adds nothing substantial to the musical fabric of the first movement, even concluding that it sounds better with just strings, and that the dialogue between trumpet and voice in the tenth movement (bars 36-7) was just a lucky coincidence. Yes, well... Even allowing for the difficulties wind-players (probably playing at French *Kammerton* with A=392 Hz) may have had in adapting to the organ pitch in Weimar, both trumpet and oboe play a crucial, jousting role in the opening movement and in Bach's experimental alternations between orchestra alone, choir alone, then choir with accompanying orchestra and finally with voices incorporated within the repeat of the orchestral *sinfonia*. This technique (*Choreinbau*) is integral to Bach's success in conjuring up before our eyes the terrifying moment (taken from Peter's Epistle for the day) when 'the heavens shall pass away with a great noise, and the elements shall melt with fervent heat'. That is before those of a numerical disposition begin to count up the recurrences

of the up-and-down arpeggio figure in the trumpet line – a kind of *veille* urging on the calls of ‘*Wachet!*’ – and find them to be fourteen, the symbolic number that stands for Alpha and Omega, a metaphor (derived from the Book of Revelation) for Jesus as the beginning and ending of existence.

What strikes me most about the following *accompagnato* (No.2) for bass soloist, strings, oboe and trumpet, and its twin (No.9), is the operatic punch they both pack. Beginning with repeated semiquavers hammered out in Monteverdi’s *stilo concitato* (literally the ‘excited style’), they anticipate by many years the supremely operatic outbursts of two of Handel’s most formidable heroines, Dejanira the unhinged wife in *Hercules* (1745) (‘Where shall I fly?’) and Storge the outraged mother in *Jephtha* (1752) (‘First perish thou!’). But it is not merely their full-throttle openings that link these great *scenas* to Bach’s cantata: Bach is a match here for Handel in his powerful vocal declamation, the fine gradations of mood and the vividly supportive orchestral accompaniment he invents to portray the cataclysmic destruction of the world and, finally, the seraphic transition (from recitative to the bass aria, No. 10) as Jesus guides the believer to complete ‘stillness, to that place of abundant joy’ (‘zur Stille, an den Ort, da Lust die Fülle’.) Even those Leipzig congregants most opposed to operatic music in church must have been stirred when they picked out the Advent chorale melody intoned by the lone trumpet above the mayhem of Armageddon – ‘Es ist gewisslich an der Zeit’, a hymn tune that became a talisman, a kind of *Dies irae*, during the Thirty Years’ War.

Bach’s earlier Advent collaboration with Franck,

drawn from Franck’s *Evangelisches Andachts-Opfer* of 1715, was BWV 132 **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!**, an intimate work scored for four voices, oboe, bassoon, strings and continuo consisting of two recitatives, three arias and a final chorale. For those familiar with another work based more directly on Isaiah 40:3 it is difficult to rid the mind of the opening *accompagnato* from Handel’s *Messiah*. Yet in preparing the way of the Lord, Bach’s soprano has a much tougher task in her opening aria than Handel’s tenor, being expected to negotiate melismas of first 60 and then 84 continuous semiquavers that lead on to five further sustained beats, all with the insouciant grace and fleet-footed buoyancy befitting a slowish *gigue* or a French *loure*. The interpretative challenges extend also to the soprano’s duet partner, the oboe. As we have seen, the fact that the organ in the ducal chapel in Weimar was tuned in high *Chorton* – probably a whole tone above the regular pitch – meant that Bach could count on his string players, but not his wind players, tuning up to the organ pitch. The autograph score shows the oboe line notated with a double clef, a soprano clef (C1) in the key of A, followed by a violin clef (G2) with no key signature, from which we can deduce that the oboe was tuned in low *Kammerton* playing in C major alongside the strings and organ tuned in high *Chorton* and playing in A major. To avoid these complications and inconvenient changes of pitch within a single programme we postulated what Bach might have done had he revived the piece in Leipzig: retaining the key of A major and assigning the oboe to the newly invented *d’amore* model, which is pitched a minor third lower than the normal oboe. For why

indeed wouldn’t he have performed such a beautiful piece in Leipzig? It seems that it was performed in Zerbst in 1725, so perhaps it should be counted amongst those lost cantatas, revived and adapted for a different Sunday.

When setting Franck’s verse Bach seems to judge perfectly the moments to glide from *secco* recitative into *arioso* and back again – to heighten the expressive force of ‘the Christian’s crown and glory’ (‘der Christen Kron und Ehre’) and to ‘roll back the heavy stones of sin’ (‘Wälz ab die schweren Sündensteine’), the tenor and continuo symbolically locked here in imitative exchange, then fusing momentarily to suggest Saviour and sinner ‘united... in faith’ (‘im Glauben sich vereine’). Franck adapts the priests’ interrogation of John the Baptist in the Gospel reading – ‘Wer bist du?’ – to Christ probing the depths of the Christian’s conscience, which explains why Bach assigned the second aria (No.3) to his bass soloist, his lines criss-crossing with those of the bass instruments – cello, bassoon, violone and organ. There is nothing especially euphonious about such low-pitched tonal clusters, but one’s attention is held by Bach’s determination to express all that the text implies: the vigorous, declamatory denunciation of sin and hypocrisy and the insistent use of a questioning four-note *figura corta* (a device that pervades his early organ and clavier music), from which only the cello figuration manages to break away. Bach then calls on his string ensemble to underpin the rueful, penitential gestures of his alto soloist in an extended *accompagnato*, and then an obbligato violin (which he himself may have played) to convey the cleansing effect of baptismal water in a meditative aria, also for

alto. The autograph score concludes here, with no music for the final chorale. Franck’s libretto gives the text of the fifth verse of Elisabeth Cruciger’s hymn, ‘Herr Christ, der einig Gotts Sohn’ (1524), for which Bach provided a fitting harmonisation in BWV 164.

The best known of Bach’s reworkings of an earlier Weimar cantata is BWV 147 **Herz und Mund und Tat und Leben**. Salomo Franck’s virtues of lyricism, theological point making and a fondness for isolating individual words (four of them in the opening chorus alone) are here on display. In the process of Bach’s expansion of a six-movement original for the Fourth Sunday in Advent (BWV 147a) to a ten-movement work for the feast of the Visitation (2 July 1723) the chief casualty is Franck’s concise exposition of the Advent message through the progression of its four back-to-back arias: repentance, faith, preparation and conversion. In the new version the arias are retained but reshuffled, with some verbal alterations and a completely different text (not by Franck) for the bass aria (No.9). On the other hand the Leipzig version of the cantata gains in richness and variety through the addition of three linking recitatives, one string-accompanied (No.2), one *secco* but breaking into dramatic *arioso* (No.4), reminiscent in mood and technique of the first cantata, BWV 70, and one with twin oboes da caccia (No.8) that looks forward to the two great Passion settings. But most of all it is the addition of the musically identical chorales, pastoral in character, which close both parts of the cantata (Nos 6 & 10), that exert the strongest appeal. In music of such mellifluous beauty and apparent naturalness it is easy to overlook the fact that the *melos* of the celebrated eight-bar ritornello – the very tracery with

which Bach surrounds the simple chorale melody (Johann Schop's 'Werde munter, mein Gemüte') – grows directly out of the rootstock it embellishes.

By his injunction to the Christian to 'give witness of Christ' ('von Christo Zeugnis geben'), as John the Baptist did in preparation for Jesus' arrival, Franck bestowed no favours on Bach with the text for his opening chorus – and yet what a success Bach made of it! Still more than in the opening chorus of BWV 70, which originally came two weeks earlier, he finds ways to synthesise the old and the new: to create a mosaic out of (a) purely instrumental *ritornelli*, which in turn generate the material for (b) up-to-the-minute fugal expositions (voices with doubling instruments), (c) marvellously elastic vocal episodes (full of cross-rhythms bestriding the bar lines) with just the continuo in support of the choir in the older motet style (partly homophonic, partly responsorial) that he had been developing ever since he first embarked on cantata composition, and (d) further *ritornelli*, now enriched by the presence of the voices operating in pairs. This last feature is just one in a series of little duet exchanges that begin in bar one (between trumpet and bassoon) and pass to and fro across the whole colour spectrum of his vocal and instrumental ensemble. He even has time to incorporate a double echo (*f-p-pp*) into this taut overall structure.

The first aria, in effect a trio for alto, oboe d'amore and continuo (No.3), is an appeal to the believer, shaming him not to wriggle out of recognising his Saviour. It would be entirely in character, as well as appropriate in expression, if the idea for its irregular rhythmic pattern grew in Bach's mind out of those bold hemiola references to fear and hypocrisy he

placed in his opening chorus. Another trio, this time for soprano, violin and continuo (No.5), deals with the preparing of the way, though without the lung-bursting exertions of the opening aria of BWV 132 composed for the same Sunday a year earlier. In fact the arabesques of the violin grow in response to the head-motive, just as they did in the alto aria of that cantata (BWV 132 No.5) in contagious delight at the singer's invitation to Jesus to enter the prepared way ('Bahn') of her heart. Another of Franck's distinctive verbal mottos, 'Hilf, Jesu, hilf', launches the tenor aria (No.7) to open what is now Part II of the cantata, with its continuo accompaniment of cello and violone unusually decorated by the organ with chains of triplets. But the most imposing of the four arias is the last (No.9), for bass with the same trumpet-dominated full orchestra used in the opening movement. It would be easy to attribute the fiery *concertante* writing as Bach's response to the mention of 'the might of holy fire', until we remember that the aria was originally set to totally different words (by Franck) that call on the voice of John the Baptist to help the process of conversion 'from darkness and gloom to the true Light' ('von Finsternis und Dunkelheit zum wahren Lichte mich bekehren').

Our two successive concerts were given to capacity audiences in the atmospheric Michaeliskirche where Bach, aged fifteen, sang as a member of the small specialist 'Mattins Choir'. We all used the old choir-room to change in, treading the same boards that Bach trod when attending choir practice. The church, which was begun in 1376, is unusual and slightly uneven, its wonky slender pillars set at an angle. It is built over salt-mines: Lüneburg was

an important *Hansestadt* in the middle ages and controlled the extraction of salt and its supply to northern Germany. With the collapse of the Hanseatic League the city's fortunes declined, with the result that the remarkable *Rathaus* was not modernised and exists in a pristine state of preservation – as does the whole old town, which was spared the bombing of the Second World War and later occupied by the British army.

© John Eliot Gardiner 2009

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

Michaeliskirche, Lüneburg

Auf der letzten Etappe unserer einjährigen Pilgerreise durch Europa sahen wir uns mit der Herausforderung konfrontiert, drei der faszinierendsten Kirchenkantaten Bachs aufzuführen, die einander am Anfang und Ende des Kirchenjahres begegnen. Alle drei gehen auf Adventskantaten zurück, die Bach nach seiner Beförderung zum Konzertmeister 1715 in Weimar komponierte, und alle drei haben Libretti des Hofpoeten, Bibliothekars und Numismatikers Salomo Franck. Die Zeit zwischen dem ersten Advent und Weihnachten war dort nicht, wie in Leipzig, ein *tempus clausum*, eine ‚geschlossene Zeit‘, in der keine Figuralmusik aufgeführt werden durfte. Im Gegenteil, die Vorfreude auf Weihnachten kommt in allen drei Kantaten deutlich zum Ausdruck, nicht nur in BWV 132 und 147, die ursprünglich in Weimar in zwei Jahren nacheinander (1715 und 1716) am Vierten Advent zu hören waren, sondern auch in BWV 70, das anfangs für den Zweiten Advent 1716 bestimmt war und, in der Vorweihnachtszeit nicht weiter überraschend, Jesu Wiederkehr als Richter der Welt zum Thema hat. Alle drei Werke lassen erkennen, welch eine erstaunlich schöpferische und, hinsichtlich der Kantatenkomposition, entwicklungssträchtige Zeit es für Bach war, der jetzt dreißig geworden war, ein reiches Reservoir stilistischer – italienischer, französischer und heimisch-deutscher – Einflüsse bewältigte, diese seinen Zwecken anpasste und,

aus Ehrfurcht vor seinen Wurzeln und seiner musikalischen Vergangenheit, sich weigerte, sich auf den neuen ‚Neumeister-Typ‘ der Kantate mit ihrer charakteristischen Abfolge von Rezitativ und Arie zu beschränken. Die Musik ist in der musikalischen Auslegung der Franck’schen Texte voller blitzender Gedanken, Überschwang und Dramatik und, im Gegensatz zu dem, was einige Gelehrte behaupten mögen, unverkennbar original und von den Kantaten aller seiner Zeitgenossen deutlich unterschieden. Man möchte vor Bedauern laut aufschreien, wenn man bedenkt, dass viele (keiner weiß genau, wie viele) der übrigen Kantaten Bachs aus diesen Jahren (1713–17) verloren sind, vielleicht verbrannt oder von seinem Dienstherrn Herzog Wilhelm Ernst beschlagnahmt, dessen Unmut er sich zugezogen hatte, so dass wir zum einen nun nicht mehr die Möglichkeit haben, sein vokales Schaffen im Vergleich zu den zahlreichen einzigartigen Meisterwerken für Klavierinstrumente (darunter das *Orgelbüchlein*) zu würdigen, und uns zum anderen ein entsprechend gewichtiges und umfangreiches Korpus an Kantaten fehlt, das mit den großen, Mitte der 1720er Jahre in Leipzig entstandenen Zyklen zu vergleichen wäre.

Unser Programm in Lüneburg begann mit BWV 70 **Wachet! betet! betet! wachet!** in der musikalischen Form, in der diese Kantate erhalten ist – der Erweiterung, die Bach auf der Basis der kürzeren, sieben Jahre vorher in Weimar komponierten sechssätzigen Adventskantate (BWV 70a), von der nur noch drei hohe Streicherstimmen vorhanden sind, für die Auführung am 21. November 1723 in Leipzig vornahm. Francks Libretto wurde von dieser Bearbeitung

nicht beeinträchtigt, da das an beiden Sonntagen behandelte Thema (Christi Kommen und das Jüngste Gericht) an diesem zentralen Punkt des Jahres, wo sich das ‚alte‘ Jahr auf die Zeit Israels und das ‚neue‘ Jahr auf die Zeit des Lebens Christi auf Erden bezieht, gewissermaßen identisch ist. Franck fordert dazu auf, aus der Zeit ‚Ägyptens‘ (der Gefangenschaft des Volkes Israel) in ein ‚himmlisch Eden‘ zu ziehen – aus der ‚Not und Qual‘ des irdischen Jammertals in himmlische ‚Freud und Herrlichkeit‘, ein Weg, den Bach in einer aufwärts gerichteten Modulation in Terzschritten (a – C – e – G) widerspiegelt. Darüber hinaus betonten Franck und Bach das Nebeneinander von menschlicher, nicht rückgängig zu machender Zeit und Gottes ewiger, unveränderlicher Zeit. Durch den hinzugefügten zweiten Choral und die zusätzlichen vier Rezitative (zwei *secco*, zwei *accompagnato*), die das Evangelium paraphrasieren (Matthäus 25, 31–46), wird aus der ursprünglichen Kantate nun ein zweiteiliges Werk, das sich mit dem Gegensatz zwischen Zerstörung und Wiederherstellung befasst. Bach versucht das Unmögliche: die Linearität zu überwinden, in der sich die musikalische (und damit menschliche) Zeit entfaltet, indem er Möglichkeiten vorschlägt, durch die sie Gottes ewiger Zeit untergeordnet und demnach in sie einbezogen wird. Hier und da lässt er durchblicken, genau wie in seinem *Actus tragicus* und in der *Matthäuspassion*, dass er letztere bevorzuge, nicht nur indem er in der Sopran-Arie (Nr. 5) auf holzschnittartig-bildhafte Weise Schlüsselwörtern wie ‚bestehen‘ (im wörtlichen wie metaphorischen Sinn) besonderen Nachdruck verleiht, sondern indem er die grenzenlosen – in der

Tat zeitlosen – Möglichkeiten ausschöpft, die in einer Folge musikalischer Gedanken enthalten sind.

Das Ergebnis ist eine einzigartige Fusion wunderbarer Musik aus zwei seiner fruchtbarsten Perioden der Kantatenkomposition, jener grundlegenden Durchbrüche, zu denen er in den Jahren 1716 und 1723 gelangte. Man könnte vorgeben, man bemerke die stilistischen Nahtstellen zwischen den beiden Versionen und Stilen, doch das wäre unredlich. Was in Wahrheit hier so beeindruckt, das ist, auf welcher überzeugenden und dramatischen Weise das erste *Accompagnato* (Nr. 2, Leipzig) aus dem Eingangsschor (Weimar) hervorbricht und wie nahtlos die gleichermaßen dramatische Ankündigung des Jüngsten Gerichts (Nr. 9, Leipzig) mit der beschwichtigenden Arie (Nr. 10, Weimar) verknüpft wird. Joshua Rifkin meint, der Trompetenpart sei dem ersten Chor und der letzten Arie erst für die Wiederaufführung in Leipzig hinzugefügt worden und die Oboe bringe dem musikalischen Gefüge des ersten Aktes nichts wesentlich Neues, und er kommt gar zu dem Schluss, es klinge besser nur mit Streichern und der Dialog zwischen Trompete und Singstimme im zehnten Satz (Takte 36–37) sei lediglich ein glücklicher Zufall gewesen. Nun ja... Selbst angesichts der Schwierigkeiten, mit denen die Bläser (deren Instrumente vermutlich auf den französischen Kammerton A = 392 Hz gestimmt waren) zu kämpfen haben mochten, um sich dem Weimarer Chorton anzupassen, spielen sowohl Trompete als auch Oboe im Anfangssatz und in Bachs experimentellem Wechsel zwischen nur dem Orchester, dann dem Chor mit begleitendem Orchester und schließlich mit den Stimmen, die nur in die Wiederholung der orchestralen Sinfonia ein-

bezogen werden, eine entscheidende Rolle, in der sie wie Turnirkämpfer agieren. Dank dieser Technik (Choreinbau) gelingt es Bach, vor unseren Augen den furchterregenden Augenblick (aus der Petrus-Epistel für den Tag) erstehen zu lassen, ‚an welchem die Himmel zergehen werden mit großem Krachen; die Elemente aber werden vor Hitze schmelzen‘. Das geschieht, bevor jene, die numerologischen Kriterien einen hohen Wert beimessen, die Wiederkehr der auf- und absteigenden Arpeggio-Figur in der Trompetenlinie – eine Art *reveille*, der die Rufe ‚*Wachet!*‘ vorantreibt – abzählen und auf vierzehn kommen, die symbolische Zahl, die für Alpha und Omega steht, eine Metapher (aus dem Buch der Offenbarung) für Jesus als Anfang und Ende des Lebens.

An dem folgenden *Accompagnato* (Nr. 2) für Bass, Streicher, Oboe und Trompete und seinem Zwilling (Nr. 9) beeindruckt mich am meisten, dass sie so opernhaft wirken. Beginnend mit wiederholten Sechzehnteln, die sie in Monteverdis *stilo concitato* (wörtlich ‚erregter‘ Stil) heraushämmern, nehmen sie um viele Jahre die wunderbar opernhaften Ausbrüche zweier der vorzüglichsten Heroinnen Händels vorweg: Dejanira, die in Raserei geratende Ehefrau in *Hercules* (1745) (‚Where shall I fly?’), und Storge, die entrüstete Mutter in *Jephtha* (1752) (‚First perish thou!’). Aber es sind nicht nur die vollmundigen Anfänge, die diese wunderbaren *scene* mit Bachs Kantate verbinden – Bach kann sich hier in seiner mächtigen vokalen Deklamation, in den feinen Abstufungen der Stimmung und der nachdrücklich stützenden Orchesterbegleitung, die er erfindet, um die verheerende Zerstörung der Welt und schließlich den engelhaften Übergang (vom Rezitativ zur Bass-Arie, Nr. 10) zu

schildern, wenn Jesus den Gläubigen ‚zur Stille, an den Ort, das Lust die Fülle‘ führt, mit Händel durchaus messen. Selbst jene Leipziger Gemeindemitglieder, die sich gegen Opernmusik in der Kirche am meisten wehrten, müssen bewegt gewesen sein, wenn die Melodie des Adventschorals – ‚Es ist gewisslich an der Zeit‘, eine Weise, die während des Dreißigjährigen Krieges ein Talisman, eine Art *Dies irae* wurde – von der einsamen Trompete über dem Chaos des Jüngsten Gerichts angestimmt wird.

Eine frühere Vertonung Bachs zum Advent, bei der er ebenfalls einen Text von Franck verwendet hatte, diesmal aus dessen *Evangelischem Andachts-Opfer* von 1715, war BWV 132 **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!**, ein intimes Werk für vier Stimmen, Oboe, Fagott, Streicher und Continuo, das zwei Rezitative, drei Arien und einen abschließenden Choral enthält. Wer mit einem anderen Werk vertraut ist, das auf direktere Weise Jesaja 40, 3 zugrunde legt, wird Mühe haben, nicht an das einleitende *Accompagnato* aus Händels *Messiah* denken zu müssen. Doch um dem Herrn die Wege zu bereiten, muss Bachs Sopranistin in ihrer Eingangsarie eine sehr viel schwierigere Aufgabe auf sich nehmen als Händels Tenor, denn von ihr wird erwartet, dass sie Melismen bewältigt, die aus zunächst sechzig, dann vierundachtzig fortlaufenden Sechzehnteln bestehen und zu weiteren fünf ausgehaltenen Taktteilen führen, alle mit der unbekümmerten Grazie und dem leichtfüßigen Schwung vorzutragen, wie es sich für eine verhaltene *gigue* oder eine französische *loure* geziemt. Die interpretatorische Herausforderung erstreckt sich auch auf den Duettpartner des Soprans, die Oboe. Wie erwähnt, war die Orgel in der Herzoglichen

Kapelle in Weimar im hohen Chorton gestimmt – vermutlich einen ganzen Ton über der regulären Stimmung –, und das bedeutete, dass Bach auf seine Streicher zählen konnte, aber nicht auf seine Bläser, die dem Chorton der Orgel folgten. Im Autograph ist die Oboenlinie mit einem Doppelschlüssel notiert, einem Sopranschlüssel (C1) in der Tonart A, auf den ein Violinschlüssel (G2) ohne Tonartangabe folgt, woraus wir schließen können, dass die Oboe im tiefen Kammerton gestimmt war und in C-dur spielte, während die Streicher und die Orgel im hohen Chorton gestimmt waren und in A-dur spielten. Um diese Komplikationen und den lästigen Wechsel der Stimmung innerhalb ein und desselben Programms zu vermeiden, setzten wir das als gegeben voraus, was Bach wahrscheinlich getan hätte, wäre das Stück noch einmal in Leipzig aufgeführt worden: Wir behielten die Tonart A-dur bei und gaben den Oboenpart der unlängst erfundenen Oboe d’amore, die eine kleine Terz tiefer als die normale Oboe gestimmt ist. Denn warum sollte er ein so schönes Werk eigentlich nicht in Leipzig aufgeführt haben? Offenbar wurde es 1725 in Zerbst aufgeführt, und somit wäre es vielleicht zu jenen verlorenen Kantaten zu zählen, die er für einen anderen Sonntag wieder hervorgeholt und bearbeitet hatte.

Bei der Vertonung von Francks Dichtung scheint Bach die Momente genau abzuwägen, wenn er aus einem *Secco*-Rezitativ in ein *Arioso* und wieder zurück gleitet – um die Ausdruckskraft ‚der Christen Kron und Ehre‘ und der Verszeile ‚Wälz ab die schweren Sündensteine‘ zu erhöhen, wo Tenor und Continuo symbolisch in einen imitatorischen Austausch eingebunden werden, dann sich für einen

Augenblick, stellvertretend für den Heiland und den Sünder, ‚im Glauben vereinen‘. Franck legt die Frage des Pfarrers aus der Lesung des Evangeliums an Johannes den Täufer – ‚Wer bist du?’ – Christus in den Mund, der das Gewissen der Christen auslotet, und das erklärt, warum Bach die zweite Arie (Nr. 3) seinem Bass-Solisten zuweist und seine Linien mit denen der Bassinstrumente – Cello, Fagott, Violine und Orgel – verkreuzt. Kein besonderer Wohlklang zeichnet diese tiefgestimmten Toncluster aus, doch die Aufmerksamkeit des Hörers richtet sich auf Bachs Entschlossenheit, all das auszudrücken, was im Text angelegt ist: die mit Nachdruck deklamierte Anprangung von Sünde und Heuchelei und die betonte Verwendung einer fragenden, aus vier Noten bestehenden *figura corta* (ein Stilmittel, das seine frühe Orgel- und Klaviermusik durchzieht), aus der auszubrechen nur der Cellofiguration gelingt. Bach fordert dann sein Streicherensemble auf, die reumütigen, bußfertigen Gesten seiner Altstimme mit einem ausgedehnten *Accompagnato* zu stützen, danach eine obligate Violine (die er vielleicht selbst gespielt hat), die in einer meditativen Arie, ebenfalls für Alt, die reinigende Wirkung des Taufwassers verdeutlichen soll. Das Autograph der Partitur schließt hier und enthält keine Musik für den abschließenden Choral. Francks Libretto übernimmt den Text der fünften Strophe von Elisabeth Creutzigers Choral ‚Herr Christ, der einig Gotts Sohn‘ (1524), für die Bach in BWV 164 eine passende Harmonisierung geliefert hatte.

Die bekannteste Kantate Bachs, die auf eine frühere, in Weimar entstandene Version zurückgeht, ist BWV 147 **Herz und Mund und Tat und Leben**.

Salomo Francks Lyrik, sein Vermögen, ein Thema theologisch auf den Punkt zu bringen, und seine Neigung, einzelne Wörter herauszuarbeiten (vier allein im Eingangschor), kommen hier besonders schön zur Geltung. Der Erweiterung eines sechszehnjährigen Originals für den Vierten Adventssonntag (BWV 147a) zu einem zehnjährigen Werk für das Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli 1723) fällt in erster Linie Francks knappe, durch die strenge Abfolge ihrer vier Arien erreichte Darlegung der Adventsbotschaft zum Opfer: Reue, Glauben, Vorbereitung und Umkehr. In der neuen Version sind die Arien zwar noch vorhanden, aber in eine neue Reihenfolge gestellt, und die Bass-Arie (Nr. 9) hat einen völlig neuen Text (nicht von Franck). Andererseits gewinnt die Leipziger Fassung an Fülle und Vielfalt durch den Zusatz dreier verbindender Rezitative, das eine von Streichern begleitet (Nr. 2), das andere secco, das jedoch unvermittelt in ein dramatisches Arioso übergeht (Nr. 4) und in Stimmung und Technik an die erste Kantate, BWV 70, erinnert, und das dritte schließlich mit doppelten Oboen da caccia (Nr. 8), das bereits auf die beiden großen Passionsvertonungen verweist. Am reizvollsten jedoch sind die beiden hinzugefügten, musikalisch identischen und im Charakter pastoralen Choräle, die beide Teile der Kantate beschließen (Nr. 6 & 10). Bei einer Musik von so einschmeichelnder Schönheit und offenkundiger Natürlichkeit lässt sich leicht übersehen, dass das Melos des gefeierten achtaktigen Ritornells – genau das Flechtwerk, mit dem Bach die schlichte Choralmelodie (‘Werde munter, mein Gemüte’ von Johann Schop) umgibt – direkt aus dem Wurzelstock wächst, den es schmückt.

Durch die Aufforderung an die Christen, ‚von Christo Zeugnis [zu] geben‘, wie es Johannes der Täufer zur Vorbereitung der Ankunft Jesu getan hatte, erwies Franck Bach mit dem Text zu seinem Eingangschoral keinen Gefallen – und doch, was hat Bach aus ihm gemacht! Mehr noch als im Anfangschoral von BWV 70, das ursprünglich zwei Wochen früher aufgeführt worden war (BWV 70a), findet er Mittel und Wege, das Alte mit dem Neuen zur Einheit zu verbinden: ein Mosaik zu schaffen aus (a) rein instrumentalen Ritornellen, die wiederum das Material hervorbringen für (b) höchst aktuelle Fugexpositionen (Stimmen mit verdoppelnden Instrumenten), (c) wunderbar geschmeidige Vokalepisoden (voller Gegenrhythmen, die sich über die Taktstriche spreizen), nur mit dem Continuo zur Unterstützung des Chors im älteren Motettenstil (teils homophon, teils responsorisch), den er sich seit seinen ersten Kantatenkompositionen erschlossen hatte, und (d) weitere Ritornelle, jetzt um Stimmen erweitert, die paarweise auftreten. Letzteres Merkmal ist nur eines in einer Reihe kleiner duettierender Austausch, die im ersten Takt beginnen (zwischen Trompete und Fagott) und sich hin und her durch das ganze Farbspektrum seines Vokal- und Instrumentalensembles bewegen. Er hat sogar Zeit, in dieses straffe Gefüge ein Doppelecho (*f–p–pp*) einzubauen.

Die erste Arie, in ihrer Wirkung ein Trio für Alt, Oboe d’amore und Continuo (Nr. 3), ist ein Appell an den Gläubigen, sich nicht zu schämen, seinen ‚Heiland zu bekennen‘. Es entspräche durchaus ihrem Charakter wie auch ihrem Ausdruck, wenn Bach die Idee zu ihrem unregelmäßigen Rhythmus durch die kühnen hemiolischen Verweise auf ‚Furcht

und Heuchelei‘ gekommen wäre, die er in seinen Eingangschor gesetzt hat. Ein weiteres Trio, diesmal für Sopran, Violine und Continuo (Nr. 5), fordert wieder auf, den Weg zu bereiten, doch nicht mit solch markerschütternder Kraft wie in der Anfangsarie von BWV 132, die er für den gleichen Sonntag im Jahr zuvor komponiert hatte. Die Arabesken der Violine entwickeln sich hier als Reaktion auf das Kopfmotiv, genauso wie es in der Alt-Arie dieser Kantate (BWV 132, Nr. 5) geschehen war, von der Freude der Sopranstimme angesteckt, die Jesus auffordert, der ‚Bahn‘ zu folgen und ‚die gläubende Seele zu erwählen‘. Mit einem weiteren der für Franck charakteristischen Mottos, ‚Hilf, Jesu, hilf‘, eröffnet die Tenor-Arie (Nr. 7) nun den zweiten Teil der Kantate, mit Continuo-Begleitung aus Cello und Violine und auf ungewöhnliche Weise durch Trillerketten der Orgel verziert. Doch die eindrucksvollste der vier Arien ist die letzte (Nr. 9), für Bass und mit dem gleichen, von der Trompete dominierten großen Orchester, das bereits im Kopfsatz verwendet wurde. Es wäre ein Leichtes, den feurigen *concertante*-Satz als Bachs Reaktion auf Jesu Fähigkeit zu bewerten, ‚den ird’schen Mund durch heil’ges Feuer kräftig [zu] bezwingen‘, bis uns einfällt, dass die Arie ursprünglich einen völlig anderen Text (von Franck) verwendet hatte, der auf die Stimme Johannes’ des Täufers verweist, die dabei helfen soll, ‚von Finsternis und Dunkelheit zum wahren Lichte mich [zu] bekehren‘.

Wir gaben unsere beiden Konzerte in der stimmungsvollen, bis auf den letzten Platz besetzten Michaeliskirche, wo Bach, mit fünfzehn Jahren, als Mitglied des kleinen Mettenchors sang. Wir benutzten den alten Chorraum als Garderobe,

betreten dieselben Bretter, die Bach betreten hatte, als er seine Chorproben hatte. Die Kirche, deren Grundstein 1376 gelegt wurde, steht an der Abbruchkante eines Salzstocks auf unsicherem Gelände, wo sich immer noch die Erde senkt; die mächtigen Rundpfeiler sind bereits erheblich aus dem Lot geraten. Lübeck hatte im Mittelalter das Monopol als Salzlieferant im norddeutschen Raum und wurde früh Mitglied der Hanse. Mit dem Niedergang der Hanse entwickelte sich die Stadt kaum weiter, so dass sich das historische Stadtbild, mit dem alten Rathaus, bis heute erhalten hat. Seit 1990 führt Lüneburg den Beinamen Hansestadt wieder offiziell zum Stadtnamen.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

For the Fourth Sunday in Advent

CD 53

Epistle Philippians 4:4-7 (Fourth Sunday in Advent)

2 Peter 3:3-13 (Twenty-sixth Sunday after Trinity)

Isaiah 11:1-5 (Visitation)

Gospel John 1:19-28 (Fourth Sunday in Advent)

Matthew 25:31-46 (Twenty-sixth Sunday after Trinity)

Luke 1:39-56 (Visitation)

BWV 70

Wachet! betet! betet! wachet! (1723)

(For the Twenty-sixth Sunday after Trinity)

I Teil

1. Coro

Wachet! betet! betet! wachet!

Seid bereit

allezeit,

bis der Herr der Herrlichkeit

dieser Welt ein Ende machet.

2. Recitativo: Bass

Erschrecket, ihr verstockten Sünder!

Ein Tag bricht an,

vor dem sich niemand bergen kann:

BWV 70

Watch! Pray! Pray! Watch!

Part I

1. Chorus

Watch! Pray! Pray! Watch!

Be prepared

at all times,

till the Lord of Glory

brings this world to an end.

2. Recitative

Take fright, you hardened sinners!

A day will dawn

from which no one can hide:

Er eilt mit dir zum strengen Rechte,

o! sündliches Geschlechte,

zum ewgen Herzeleide.

Doch euch, erwählte Gotteskinder,

ist er ein Anfang wahrer Freude.

Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,

vor sein erhöhtes Angesicht;

drum zaget nicht!

3. Aria: Alt

Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen

aus dem Ägypten dieser Welt?

Ach, lasst uns bald aus Sodom fliehen,

eh uns das Feuer überfällt!

Wacht, Seelen, auf von Sicherheit

und glaubt, es ist die letzte Zeit!

4. Recitativo: Tenor

Auch bei dem himmlischen Verlangen

hält unser Leib den Geist gefangen;

es legt die Welt durch ihre Tücke

den Frommen Netz und Stricke.

Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;

dies presst uns aus ein jammervolles Ach!

5. Aria: Sopran

Lasst der Spötter Zungen schmähen,

es wird doch und muss geschehen,

dass wir Jesum werden sehen

auf den Wolken, in den Höhen.

Welt und Himmel mag vergehen,

Christi Wort muss fest bestehen.

Lasst der Spötter Zungen schmähen;

es wird doch und muss geschehen!

it hurries you to the harsh judgment,

O race of sinners,

to eternal suffering.

But to you, God's chosen children,

it brings the onset of true gladness.

The Saviour summons you, when all else crumbles,

before His exalted presence;

therefore be not afraid!

3. Aria

When will the day come, when we leave

the Egypt of this world?

Ah, let us soon flee Sodom,

before the fire overwhelms us!

Awaken, souls, from your complacency,

and believe: this is the final hour!

4. Recitative

Even though we long for Heaven,

our body holds the spirit captive;

the world through its cunning

sets snares and meshes for the pious.

The spirit is willing, but the flesh is weak;

this draws from us a pitiful lament!

5. Aria

Let deriding tongues revile us,

it shall and must come to pass

that we shall see Jesus

in the clouds up on high.

Heaven and earth may perish,

but Christ's Word must remain unshaken.

Let deriding tongues revile us;

it shall and must come to pass!

6. Recitativo: Tenor

Jedoch bei dem unartigen Geschlechte
denkt Gott an seine Knechte,
dass diese böse Art
sie ferner nicht verletzt,
indem er sie in seiner Hand bewahrt
und in ein himmlisch Eden setzt.

7. Choral

Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiss all Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
ruft aus diesem Jammertal!
Seine Freud und Herrlichkeit
sollt du sehn in Ewigkeit,
mit den Engeln jubilieren,
in Ewigkeit triumphieren.

II Teil

8. Aria: Tenor

Hebt euer Haupt empor
und seid getrost, ihr Frommen,
zu eurer Seelen Flor!
Ihr sollt in Eden grünen,
Gott ewiglich zu dienen.

9. Recitativo con Choral: Bass

Ach, soll nicht dieser große Tag,
der Welt Verfall
und der Posaunen Schall,
der unerhörte letzte Schlag,
des Richters ausgesprochne Worte,
des Höllenrachens offene Pforte

6. Recitative

Yet amidst this wicked race
God thinks of His servants,
that this evil
might not afflict them further,
for He holds them in His hand
and leads them to a heavenly Eden.

7. Chorale

Rejoice greatly, O my soul,
and forget all need and torment,
for Christ, your Lord, now
summons you from this vale of tears!
His joy and majesty
you shall see eternally,
rejoicing with the angels
in eternal exultation.

Part II

8. Aria

Lift up your heads
and be comforted, you righteous ones,
so that your souls might flourish!
You shall blossom in Eden
and serve God eternally.

9. Recitative with instrumental chorale

Ah, shall not this great day,
the end of the world,
the sound of the trumpets,
the monstrous final clap,
the words uttered by the Judge,
the gaping jaws of Hell,

in meinem Sinn
viel Zweifel, Furcht und Schrecken,
der ich ein Kind der Sünden bin,
erwecken?
Jedoch, es gehet meiner Seelen
ein Freudenschein, ein Licht des Trostes auf.
Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,
so vor Erbarmen bricht,
sein Gnadenarm verlässt mich nicht.
Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.

10. Aria: Bass

Seligster Erquickungstag,
führe mich zu deinen Zimmern!
Schalle, knalle, letzter Schlag,
Welt und Himmel, geht zu Trümmern!
Jesus führet mich zur Stille,
an den Ort, da Lust die Fülle.

11. Choral

Nicht nach Welt, nach Himmel nicht
meine Seele wünscht und sehnet,
Jesus wünsch ich und sein Licht,
der mich hat mit Gott versöhnet,
der mich freiet vom Gericht,
meinen Jesus lass ich nicht.

*Text: Salomo Franck (1, 3, 5, 8, 10);
Christian Keymann (11); anon. (2, 4, 6, 7, 9)*

awaken in me,
a child of sin,
much doubt,
fear and terror?
Yet there passes through my soul
a beam of joy, a ray of comfort.
The Saviour cannot conceal His heart,
which bursts with compassion,
His gracious arm shall not forsake me.
Come, then! I end my life with joy!

10. Aria

Most blessèd, reviving day,
lead me into Thy mansions!
Sound, crack, O final thunder!
Heaven and earth, collapse in ruin!
Jesus leads me to stillness,
to that place of abundant joy.

11. Chorale

Not for the world, not for Heaven
does my soul desire and long,
I desire Jesus and His light,
He has reconciled me with God,
He sets me free from Judgment,
I shall not leave my Jesus.

12 1. Aria: Sopran

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!

Bereitet die Wege
und machet die Stege
im Glauben und Leben
dem Höchsten ganz eben,
Messias kömmt an!

13 2. Recitativo: Tenor

Willst du dich Gottes Kind
und Christi Bruder nennen,
so müssen Herz und Mund
den Heiland frei bekennen.

Ja, Mensch, dein ganzes Leben
muss von dem Glauben Zeugnis geben!
Soll Christi Wort und Lehre
auch durch dein Blut versiegelt sein,
so gib dich willig drein!

Denn dieses ist der Christen Kron und Ehre.

Indes, mein Herz, bereite
noch heute
dem Herrn die Glaubensbahn
und räume weg die Hügel und die Höhen,
die ihm entgegen stehen!
Wälz ab die schweren Sündensteine,
nimm deinen Heiland an,
dass er mit dir im Glauben sich vereine!

14 3. Aria: Bass

Wer bist du? Frage dein Gewissen,
da wirst du sonder Heuchelei,

1. Aria

Prepare the ways, prepare the path!

Prepare the ways
and level the paths
of faith and life
for the Highest;
the Messiah draws nigh!

2. Recitativo

If you will call yourself a child of God
and Christ's own brother,
you must freely acknowledge the Saviour
in your heart and mouth.

Yea, throughout your life
you must give testimony of your faith!
If Christ's own words and teaching
are to be sealed through your blood too,
then accept this gladly!
For this is the Christian's crown and glory.
Meanwhile, my heart, prepare
even today

the way of faith to the Lord,
and remove the hills and the mountains
which stand in the way!
Roll back the heavy stones of sin,
receive your Saviour,
that He may be united with you in faith!

3. Aria

Who are you? Question your conscience,
you shall have to, without hypocrisy,

ob du, o Mensch, falsch oder treu,
dein rechtes Urteil hören müssen.
Wer bist du? Frage das Gesetze,
das wird dir sagen, wer du bist,
ein Kind des Zorns in Satans Netze,
ein falsch und heuchlerischer Christ.

15 4. Recitativo: Alt

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen,
ich habe dich bisher nicht recht bekannt.
Ob Mund und Lippen gleich
dich Herrn und Vater nennen,
hat sich mein Herz doch von dir abgewandt.
Ich habe dich verleugnet mit dem Leben!
Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben?
Als, Jesu, mich dein Geist und Wasserbad
gereinigt von meiner Missetat,
hab ich dir zwar stets feste Treu versprochen;
ach! aber ach! der Taufbund ist gebrochen.
Die Untreu reuet mich!
Ach Gott, erbarme dich,
ach hilf, dass ich mit unverwandter Treue
den Gnadenbund im Glauben stets erneue!

16 5. Aria: Alt

Christi Glieder, ach bedenket,
was der Heiland euch geschenket
durch der Taufe reines Bad!
Bei der Blut- und Wasserquelle
werden eure Kleider helle,
die befleckt von Missetat.
Christus gab zum neuen Kleide
roten Purpur, weiße Seide,
diese sind der Christen Staat.

hear your impartial sentence,
whether you are false or true.
Who are you? Consult the Commandments,
they will tell you who you are,
a child of wrath in Satan's clutches,
a false and hypocritical Christian.

4. Recitativo

I shall, my God, confess to Thee openly,
I have till now not known Thee properly.
Although my mouth and lips
have called Thee Lord and Father,
my heart has turned away from Thee.
I have denied Thee by my life!
How canst Thou speak well of me?
O Jesus, when Thy spirit and the water
cleansed me from my misdeeds,
I did in truth swear constant faith to Thee;
alas! but alas! baptism's bond has been broken.
I rue my faithlessness.
O God, be merciful!
Help me, that with steadfast fidelity
I may ever renew through faith the covenant of Grace!

5. Aria

Members of Christ, ah consider
what the Saviour has given you
through baptism's unsullied water!
Through the springs of blood and water
your clothes have been cleansed,
that had been stained by sin.
Christ gave you new clothes,
dressed you in crimson and white silk,
such is a Christian's finery.

17 6. Choral

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

Text: Salomo Franck (1-5); Elisabeth Creutziger (6)

BWV 147

Herz und Mund und Tat und Leben (1723)
(For the Visitation of the Blessed Virgin Mary)

I Teil

18 1. Coro

Herz und Mund und Tat und Leben
muss von Christo Zeugnis geben
ohne Furcht und Heuchelei,
dass er Gott und Heiland sei.

19 2. Recitativo: Tenor

Gebenedeiter Mund!
Maria macht ihr Innerstes der Seelen
durch Dank und Rühmen kund;
sie fänget bei sich an,
des Heilands Wunder zu erzählen,
was er an ihr als seiner Magd getan.
O menschliches Geschlecht,
des Satans und der Sünden Knecht,
du bist befreit

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 147

Heart and mouth and deed and life

Part I

1. Chorus

Heart and mouth and deed and life
must give witness of Christ
without fear and hypocrisy,
that He is both God and Saviour.

2. Recitative

O blessed voice!
Mary makes known her innermost feelings
through thanks and praise;
she begins with her own story,
telling the miracles of the Saviour,
that He has wrought on her, His maid.
O mortal race of men,
the slave of Satan and sin,
you are freed

durch Christi tröstendes Erscheinen
von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte
verschweigt, verleugnet solche Güte;
doch wisse, dass dich nach der Schrift
ein allzuscharfes Urteil trifft!

20 3. Aria: Alt

Schäme dich, o Seele, nicht,
deinen Heiland zu bekennen,
soll er dich die seine nennen
vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden
zu verleugnen sich nicht scheut,
soll von ihm verleugnet werden,
wenn er kommt zur Herrlichkeit.

21 4. Recitativo: Bass

Verstockung kann Gewaltige verblenden,
bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;
doch dieser Arm erhebt,
obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
hingegen die Elenden,
so er erlöst.
O hochbeglückte Christen,
auf, machet euch bereit,
itzt ist die angenehme Zeit,
itzt ist der Tag des Heils: Der Heiland heißt
euch Leib und Geist
mit Glaubensgaben rüsten,
auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
um ihn im Glauben zu empfangen!

through Christ's soothing coming
from this burden and bondage!
Yet your voice and your stubborn spirit
conceals, denies such goodness;
but know, that according to the Word,
a dire judgment shall strike you!

3. Aria

Be not ashamed, O soul,
to acknowledge your Saviour,
should He call you His own
before His father's countenance!
For he who is not afraid
to deny Him on earth,
shall be denied by Him
when He comes in glory.

4. Recitative

Stubbornness can blind the mighty,
till God's arm hurls them from their seat;
but this arm exalts,
though this planet quakes before it,
the suffering people
whom He shall save.
O highly favoured Christians,
arise, prepare yourselves,
now is the pleasant time,
now is the day of grace: the Saviour bids
you furnish body and soul
with the gifts of belief.
Arise, call to Him with ardent fervour,
that you may receive Him in faith!

22 5. Aria: Sopran

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
mein Heiland, erwähle
die gläubende Seele
und siehe mit Augen der Gnade mich an!

23 6. Choral

Wohl mir, dass ich Jesum habe,
o wie feste halt ich ihn,
dass er mir mein Herze labe,
wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
und sich mir zu eigen gibet;
ach drum lass ich Jesum nicht,
wenn mir gleich mein Herze bricht.

II Teil

24 7. Aria: Tenor

Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne
in Wohl und Weh, in Freud und Leid,
dass ich dich meinen Heiland nenne
im Glauben und Gelassenheit,
dass stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

25 8. Recitativo: Alt

Der höchsten Allmacht Wunderhand
wirkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muss mit Geist erfüllet werden,
ihn zieht der Liebe Band
bereits in seiner Mutter Leibe,
dass er den Heiland kennt,
ob er ihn gleich noch nicht
mit seinem Munde nennt,

5. Aria

Prepare now, O Jesus, the way;
my Saviour, choose
my believing soul
and gaze on me with eyes of grace!

6. Chorale

I am blessed to have Jesus,
oh, how firmly I hold Him,
that He might refresh my heart,
when I am ill and sad.
I have Jesus, who loves me
and entrusts Himself to me;
ah, that is why I shall not leave Jesus,
even though my heart should break.

Part II

7. Aria

Help me, Jesus, to acknowledge Thee
in weal and woe, in joy and pain,
that I may call Thee my Saviour
in belief and tranquillity,
that my heart may ever burn with Thy love.

8. Recitative

The wondrous hand of God's omnipotence
works in earth's hidden recesses.
John must be filled with the Spirit,
the bond of love already draws him
in his mother's body
so that he knows the Saviour;
even though he does not at once
address Him with his voice,

er wird bewegt, er hüpfet und springet,
indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,
indem Mariä Mund der Lippen Opfer bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches
Schwachheit merkt
wenn euer Herz in Liebe brennet
und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
er will in euch des Geistes Kraft erregen,
ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

26 9. Aria: Bass

Ich will von Jesu Wundern singen
und ihm der Lippen Opfer bringen.
Er wird nach seiner Liebe Bund
das schwache Fleisch, den ird'schen Mund
durch heil'ges Feuer kräftig zwingen.

27 10. Choral

Jesus bleibt meine Freude,
meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,
meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne;
darum lass ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

*Text: Salomo Franck (1, 3, 5, 7);
Martin Jahn (6, 10); anon. (2, 4, 6, 8, 9)*

he stirs, he leaps and jumps,
while Elizabeth proclaims the miracle,
while Mary opens her lips in praise.
If you, O believers, see the flesh's weakness,
if your heart burns with love
and yet your mouth does not
acknowledge the Saviour,
it is God who gives you great strength,
He desires to rouse in you the spirit's power,
and would even lay on your tongue
both thanks and praise.

9. Aria

I shall sing of Jesus' miracles
and bring Him the offering of my lips.
He shall, by the bond of His own love,
conquer the weak flesh, the mortal lips,
through the might of holy fire.

10. Chorale

Jesus remains my joy,
the comfort and sap of my heart.
Jesus wards off all suffering;
He is the strength of my life,
the joy and sun of my eyes,
the treasure and bliss of my soul;
therefore shall I not let Jesus,
out of my heart or sight.

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

Hildburg Williams *violin*

'The Bach Cantata Pilgrimage was a unique spiritual and musical journey of extraordinary dimensions, and all of us who were privileged to take part remember the experience with immense affection and profound gratitude. In a particular sense it was a pilgrimage of a very special kind within my own personal journey of discovery and learning over many years in the broad field of classical music. During my early education in Germany I got to know the more familiar of Bach's cantatas, but performed of course in those days on modern instruments. When I came to England in 1968 professional period-instrument ensembles had not yet been formed and it was only at the end of the 70's that we followed, in the Monteverdi Orchestra, the general trend for 'authenticity' in the performance of Baroque music. The transition was gradual. For a short time we experimented with Baroque bows using our modern instruments but then realised that this half-way approach was unsatisfactory. A complete change of instruments and playing techniques was called for. Manuscripts were studied in detail in order to learn more about the composer's original intentions. It was a most rewarding and exciting voyage, and formed a sound basis for all the projects that followed. Of these, the Bach Pilgrimage was definitely the most ambitious and amazing undertaking – a spiritual beacon. Each week we lived with the profound feelings, from euphoric joy to crushed remorse, determined by the specific biblical text for that Sunday, and enhanced by the sequence of different venues. Bach fuses text and music into his own uniquely powerful language, which induces a deep emotional resonance in performers and listeners

alike. The sense of being united by this all-embracing experience elevated each concert to the highest level of spiritual awareness.

I have always felt privileged to perform alongside the excellent soloists and members of the Monteverdi choir. I am constantly moved by the sheer quality and beauty of their sound and their unfailing commitment to perform each time to the highest standard. It is fascinating to observe John Eliot working with singers. The text, its correct and clear pronunciation and its deeper meaning, takes priority. In the orchestra we are encouraged to follow the inflections in the text, and thereby to 'speak' the language with our instruments. And for this to happen satisfactorily it is a great help to have the use of period instruments. For the strings it is above all the bow which facilitates the articulation in Baroque music and lends clarity to the sound.

To return to Bach after exploring the music of the classical and romantic periods, and to dedicate an entire year to performing all his sacred cantatas, brought fresh discoveries, understanding, deeper insight. Thus the Bach Cantata Pilgrimage had become the culmination of our voyage through the different ages: a pilgrimage within a pilgrimage.'