

Bach Cantatas
Gardiner



CD 1 57:27 For the Fourteenth Sunday after Trinity

1-6 17:42 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25

7-13 23:05 Jesu, der du meine Seele BWV 78

14-20 16:24 Wer Dank opfert, der preiset mich BWV 17

Malin Hartelius *soprano*, Robin Tyson *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Abbaye d'Ambronay, 24 September 2000

The Monteverdi Choir

Sopranos

Suzanne Flowers
Lucinda Houghton
Gillian Keith
Emma Preston-Dunlop
Belinda Yates
Susan Hamilton

Altos

Lucy Ballard
Elinor Carter
Angus Davidson
Robin Tyson

Tenors

Andrew King
Robert Murray
Paul Tindall
Andrew Busher

Basses

Christopher Foster
Charles Pott
Geoffrey Davidson
Jonathan Brown

The English
Baroque Soloists

First Violins

Alison Bury
Deborah Diamond
Peter Lissauer
Matthew Truscott
Henrietta Wayne

Second Violins

Lucy Howard
Andrew Roberts
Jane Gillie
Catherine Ford

Violas

Jane Rogers
Katherine McGillivray
Colin Kitching

Cellos

David Watkin
Ruth Alford

Double Bass

Judith Klienman

Recorders

Rachel Beckett
Marion Scott
Catherine Latham

Oboes

Xenia Löffler
Gilles Vanssons

Bassoon

Philip Turbett

Cornetto

Michael Harrison

Sackbuts

Adam Woolf *alto*
Abigail Newman *tenor*
Robert Goodhew *bass*

Harpichord

Howard Moody

Organ

Silas John Standage

The Bach Cantata Pilgrimage

On Christmas Day 1999 a unique celebration of the new Millennium began in the Herderkirche in Weimar, Germany: the Monteverdi Choir and English Baroque Soloists under the direction of Sir John Eliot Gardiner set out to perform all Johann Sebastian Bach's surviving church cantatas in the course of the year 2000, the 250th anniversary of Bach's death.

The cantatas were performed on the liturgical feasts for which they were composed, in a year-long musical pilgrimage encompassing some of the most beautiful churches throughout Europe (including many where Bach himself performed) and culminating in three concerts in New York over the Christmas festivities at the end of the millennial year. These recordings were made during the course of the Pilgrimage.

The Monteverdi Choir	The English	<i>Flute</i>
<i>Sopranos</i>	Baroque Soloists	Marten Root
Angela Kazimierczuk	<i>First Violins</i>	<i>Oboes</i>
Charlotte Mobbs	Maya Homburger	Michael Niesemann
Angharad Gruffydd Jones	Anne Schumann	Mark Baigent
Elin Manahan Thomas	Penelope Spencer	Mark Radcliffe
Gill Ross	Roy Mowatt	<i>Bassoon</i>
Donna Deam	Deirdre Ward	Alastair Mitchell
<i>Altos</i>	<i>Second Violins</i>	<i>Horns</i>
Margaret Cameron	Adrian Butterfield	Gavin Edwards
Richard Wyn Roberts	Rebecca Livermore	Philip Eastop
Robin Tyson	Hildburg Williams	<i>Trumpets</i>
William Towers	Desmond Heath	Niklas Eklund
<i>Tenors</i>	<i>Violas</i>	Michael Harrison
Rory O'Connor	Clare Barwick	Paul Sharp
Nicolas Robertson	Colin Kitching	<i>Timpani</i>
Peter Butterfield	Penelope Veryard	David Corkhill
<i>Basses</i>	<i>Cellos</i>	<i>Harpichord</i>
Simon Oberst	Åsa Åkerberg	Howard Moody
Richard Savage	Catherine Rimer	<i>Organ</i>
Michael McCarthy	<i>Double Bass</i>	Alastair Ross
	Cecelia Bruggemeyer	

CD 2 57:44 For the Feast of St Michael and All Angels

1	3:15	Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50 (Occasion unspecified)
2-7	15:30	Herr Gott, dich loben alle wir BWV 130
8-14	20:24	Es erhub sich ein Streit BWV 19
15-21	18:21	Man singet mit Freuden vom Sieg BWV 149

Malin Hartelius *soprano*, Richard Wyn Roberts *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recording from the Bach Cantata Pilgrimage
Unser Lieben Frauen, Bremen, 29 September 2000

The Bach Cantata Pilgrimage

Patron

His Royal Highness,
The Prince of Wales

Principal Donors

The Dunard Fund
Mr and Mrs Donald Kahn
The Kohn Foundation
Mr Alberto Vilar

Donors

Mrs Chappell
Mr and Mrs Richard Davey
Mrs Fairbairn
Ms Juliet Gibbs
Mr and Mrs Edward Gottesman
Sir Edwin and Lady Nixon
Mr and Mrs David Quarmby
Sir Ian and Lady Vallance
Mr and Mrs Andrew Wong

Corporate Sponsors

Gothaer Versicherungen
Bank of Scotland
Huth Dietrich Hahn
Rechtsanwaelte
PGGM Pensioenfonds
Data Connection
Jaffe Associates
Singer and Friedlander

Charitable Foundations and Public Funds

The European Commission
The Esmée Fairbairn Trust
The David Cohen Family
Charitable Trust
The Foundation for Sport
and the Arts
The Arts Council of England
The Garfield Weston Foundation
Lauchentilly Foundation
The Woodcock Foundation
The Monteverdi Society
The Warden of the Goldsmiths'
Company

The harpsichord used for the project, made by Andrew Wooderson, and the organ, made by Robin Jennings, were bought and generously made available to the Monteverdi by Sir David and Lady Walker (harpsichord) and Lord and Lady Burns (organ).

Our thanks go to the Bach Cantata Pilgrimage committee, who worked tirelessly to raise enough money to allow us to complete the project, to the Monteverdi staff, Polyhymnia's staff and, above all, to all the singers and players who took part in the project.

The Recordings

The release of the Bach Cantata Pilgrimage recordings has been made possible by financial and other support from His Royal Highness the Prince of Wales, Countess Yoko Ceschina, Mr Kevin Lavery, The Nagaunee Foundation and many others who answered our appeal. We cannot name them all, but we are enormously grateful to them. For the help and advice in setting up Monteverdi Productions, our thanks to: Lord Burns, Richard Elliston, Neil Radford and Fiona Kinsella at Freshfields Bruckhaus Deringer, Thomas Hoerner, Chaz Jenkins, John Kennedy, Stephen Revell, and Richard Schlagman and Amanda Renshaw of Phaidon Press.

Recorded live at the Abbaye d'Ambronay on 24 September 2000 (CD1) and Unser Lieben Frauen, Bremen, on 29 September 2000 (CD2), as part of the Bach Cantata Pilgrimage

Producer: Isabella de Sabata

Balance engineer:

Everett Porter (Polyhymnia)

Recording engineers:

Rob Aarden (Eurosound),

Thijs Hoekstra (Polyhymnia)

(CD1); Matthijs Ruijter,

Jean-Marie Geijssen (Polyhymnia),

Rob Aarden (Eurosound) (CD2)

Tape editors: Sebastian Stein

(CD1&2), Ientje Mooij (CD2)

Edition by Reinhold Kubik

published by Breitkopf & Härtel

Series executive producer:

Isabella de Sabata

Cover: Tahoua, Niger, 1986

© Steve McCurry/

Magnum Photos

Series design: Untitled

Booklet photos: Steve Forrest

(p.6); © Blaise Adilon (pp.8, 27);

Catherine Rimer (p.12)

Übersetzung: Gudrun Meier

© 2006 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd

© 2006 Monteverdi

Productions Ltd

Level 2, Hertsmere House

2 Hertsmere Road

London E14 4AB

www.solideogloria.co.uk

Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Johann Sebastian Bach 1685-1750
Cantatas Vol 7: Ambronay/Bremen

CD 1 57:27 For the Fourteenth Sunday after Trinity

17:42 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25

- 1 (6:38) 1. *Coro con Choral* Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe
- 2 (1:36) 2. *Recitativo: Tenor* Die ganze Welt ist nur ein Hospital
- 3 (4:13) 3. *Aria: Bass* Ach, wo hol ich Armer Rat?
- 4 (1:09) 4. *Recitativo: Sopran* O Jesu, lieber Meister
- 5 (2:57) 5. *Aria: Sopran* Öffne meinen schlechten Liedern
- 6 (1:09) 6. *Choral* Ich will alle meine Tage

23:05 Jesu, der du meine Seele BWV 78

- 7 (6:30) 1. *Coro (Choral)* Jesu, der du meine Seele
- 8 (4:20) 2. *Aria (Duetto): Sopran, Alt* Wir eilen mit schwachen
- 9 (2:09) 3. *Recitativo: Tenor* Ach! ich bin ein Kind der Sünden
- 10 (3:36) 4. *Aria: Tenor* Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht
- 11 (2:08) 5. *Recitativo: Bass* Die Wunden, Nägel, Kron und Grab
- 12 (3:08) 6. *Aria: Bass* Nun du wirst mein Gewissen stillen
- 13 (1:15) 7. *Choral* Herr, ich glaube, hilf mir Schwachem

16:24 Wer Dank opfert, der preiset mich BWV 17

Part I

- 14 (4:26) 1. *Coro* Wer Dank opfert, der preiset mich
- 15 (1:01) 2. *Recitativo: Alt* Es muss die ganze Welt ein stummer Zeuge werden
- 16 (3:08) 3. *Aria: Sopran* Herr, deine Güte reicht

Part II

- 17 (0:42) 4. *Recitativo: Tenor* Einer aber unter ihnen
- 18 (3:21) 5. *Aria: Tenor* Welch Übermaß der Güte
- 19 (1:13) 6. *Recitativo: Bass* Sieh meinen Willen an
- 20 (2:33) 7. *Choral* Wie sich ein Vat'r erbarmet

CD 2 57:44 For the Feast of St Michael and All Angels

3:15 Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50
(Occasion unspecified)

1 (3:15) 1. *Coro* Nun ist das Heil und die Kraft

15:30 Herr Gott, dich loben alle wir BWV 130

2 (2:58) 1. *Coro (Choral)* Herr Gott, dich loben alle wir

3 (0:50) 2. *Recitativo: Alt* Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt

4 (4:23) 3. *Aria: Bass* Der alte Drache brennt vor Neid

5 (1:19) 4. *Recitativo (Duetto): Sopran, Tenor* Wohl aber uns, dass Tag und Nacht

6 (4:37) 5. *Aria: Tenor* Lass, o Fürst der Cherubinen

7 (1:22) 6. *Choral* Darum wir billig loben dich

20:24 Es erhub sich ein Streit BWV 19

8 (3:50) 1. *Coro* Es erhub sich ein Streit

9 (0:51) 2. *Recitativo: Bass* Gottlob! der Drache liegt

10 (4:37) 3. *Aria: Sopran* Gott schickt uns Mahanaim zu

11 (0:51) 4. *Recitativo: Tenor* Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?

12 (8:03) 5. *Aria con Choral: Tenor* Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!

13 (0:36) 6. *Recitativo: Sopran* Laßt uns das Angesicht

14 (1:35) 7. *Choral* Laß dein' Engel mit mir fahren

	18:21	Man singet mit Freuden vom Sieg BWV 149
15	(3:48)	1. <i>Coro</i> Man singet mit Freuden vom Sieg
16	(2:41)	2. <i>Aria: Bass</i> Kraft und Stärke sei gesungen
17	(0:44)	3. <i>Recitativo: Alt</i> Ich fürchte mich vor tausend Feinden nicht
18	(5:06)	4. <i>Aria: Sopran</i> Gottes Engel weichen nie
19	(0:35)	5. <i>Recitativo: Tenor</i> Ich danke dir
20	(3:30)	6. <i>Aria (Duetto): Alt, Tenor</i> Seid wachsam, ihr heiligen Wächter
21	(1:57)	7. <i>Choral</i> Ach Herr, lass dein lieb Engelein



When we embarked on the Bach Cantata Pilgrimage in Weimar on Christmas Day 1999 we had no real sense of how the project would turn out. There were no precedents, no earlier attempts to perform all Bach's surviving church cantatas on the appointed feast day and all within a single year, for us to draw on or to guide us. Just as in planning to scale a mountain or cross an ocean, you can make meticulous provision, calculate your route and get all the equipment in order, in the end you have to deal with whatever the elements – both human and physical – throw at you at any given moment.

With weekly preparations leading to the performance of these extraordinary works, a working rhythm we sustained throughout a whole year, our approach was influenced by several factors: time (never enough), geography (the initial retracing of Bach's footsteps in Thuringia and Saxony), architecture (the churches both great and small where we performed), the impact of one week's music on the next and on the different permutations of players and singers joining and rejoining the pilgrimage, and, inevitably, the hazards of weather, travel and fatigue. Compromises were sometimes needed to accommodate the quirks of the liturgical year (Easter falling exceptionally late in 2000 meant that we ran out of liturgical slots for the late Trinity season cantatas, so that they needed to be redistributed among other programmes). Then to fit into a single evening cantatas for the same day composed by Bach over a forty-year

span meant deciding on a single pitch (A = 415) for each programme, so that the early Weimar cantatas written at high organ pitch needed to be performed in the transposed version Bach adopted for their revival, real or putative, in Leipzig. Although we had commissioned a new edition of the cantatas by Reinhold Kubik, incorporating the latest source findings, we were still left with many practical decisions to make over instrumentation, pitch, bass figuration, voice types, underlay and so on. Nor did we have the luxury of repeated performances in which to try out various solutions: at the end of each feast-day we had to put the outgoing trio or quartet of cantatas to the back of our minds and move on to the next clutch – which came at us thick and fast at peak periods such as Whitsun, Christmas and Easter.

The recordings which make up this series were a corollary of the concerts, not their *raison d'être*. They are a faithful document of the pilgrimage, though never intended to be a definitive stylistic or musicological statement. Each of the concerts which we recorded was preceded by a 'take' of the final rehearsal in the empty church as a safety net against outside noise, loud coughs, accidents or meteorological disturbance during the performance. But the music on these recordings is very much 'live' in the sense that it is a true reflection of what happened on the night, of how the performers reacted to the music (often brand new to them), and of how the church locations and the audiences affected our response. This series is a tribute to the astonishing musicality and talent of all the performers who took part, as well as, of course, to the genius of J.S.Bach.

Cantatas for the Fourteenth Sunday after Trinity



Abbaye d'Ambronay

You sometimes get the feeling that Bach would have understood Beethoven's inner turmoil, even if the musical language in which it came to be expressed would have seemed partially (and at that time terribly) foreign to him. For the fact is that Bach too experienced, and became expert in expressing, the gladiatorial struggles within the human breast between good and evil, spirit and flesh. His music tells us this and so do the private jottings and underlinings he made in his copy of Calov's Bible commentary. All through this Trinity season he has been offering us example after example of the stark moral choices that face us every day of our lives. Since his terms of reference and the set texts of these Trinitarian cantatas are of course unequivocally Lutheran, we

have quickly got used to the way the human actor is positioned in scenarios of faith and the Fall, sin and Satan. But this does not in any way diminish the humanism of Bach's basic approach on the one hand, or the audacity of his musical response on the other.

Take these three cantatas for Trinity 14, which are all based directly or more loosely on the Gospel reading of the day, the story of Jesus' healing of ten lepers (Luke 17:11-19). In his first attempt, BWV 25 **Es ist nicht Gesundes an meinem Leibe**, first performed on 29 August 1723, Bach and his anonymous librettist treat the leper theme as an allegory for humankind in general, in language of graphic extremes: Adam's Fall 'has defiled us all and infected us with leprous sin' – the whole world 'is but a hospital' for the terminally ill. The solution? 'Thou alone, O Jesus Christ, my physician, knowest the best cure for my soul' (No.3). So, characteristically, as in so many cantatas, a spiritual journey is planned for the individual sinner, sick of heart; a path is signposted and the painful process of healing can begin. Some may find the words and the whole concept difficult to stomach, but as ever, we can turn to Bach's music and find that it goes a long way towards purging the worst of the verbal excesses.

Indeed, what gives a particular twist to this cantata is the role given to music in the healing process. The second aria (No.5) voices the hopes of the sinner/composer to have his 'poor songs' graciously adjudged, and it is entirely possible that there were underlying personal associations here for Bach, who chooses to juxtapose two instrumental 'choirs', one terrestrial (oboes and strings), the other celestial (three recorders) in anticipation of the

moment when his song of thanks ‘shall sound better’ – as sung by the angelic choir. It is a triple time dance of joy and provides a welcome respite and palliative to what has come before. Yet, with unintentional irony, it is in those earlier movements that this particular musician shows his paces.

In the opening chorus an acute awareness of human sickness through sin, and a horror of it, stands behind the notes and each line of Bach’s contrapuntal weave. It informs the way, for example, that he superimposes his second theme (‘und ist kein Friede in meinen Gebeinen’) over a restless basso continuo line made up of a chain of paired semiquavers, as potent a symbol of a troubled mind as you could envisage. Even more striking is the way he brings in a whole new orchestra of three recorders, three trombones and a cornetto on top of the standard strings-plus-oboe apparatus to reinforce the Passion chorale *Herzlich tut mich verlangen*, which has already been intoned in long notes by the continuo section. As the bass of the chorale the bass trombone sometimes coincides with the basso continuo, but at other times goes his own way. He stands for the rock upon which twelve separate lines can be built and elaborated, a *tour de force* of contrapuntal mastery even by Bach’s standards. (This is also a rare occasion when Bach uses trombones in this way, wholly independent of vocal lines – and in anticipation of the finale to Beethoven’s Fifth Symphony.)

After this opulent opening chorus, the next three movements are confined to continuo accompaniment, as though to underscore the patient’s need for private spiritual healing. There is no concession here to the listener’s delicacy of feeling or potential

queasiness. Sickness, raging fever, leprous boils and the ‘odious stench’ of sin are described in detail, building up to an impassioned appeal to Christ as the ‘healer and helper of all’ to cure and show mercy. One might suppose that Bach’s explorative use of tonal modulation to give allegorical expression to the idea of a spiritual journey, particularly in the tenor’s opening recitative (No.2), would guarantee the attention of his listeners; for as his obituary reads, ‘if ever a musician employed the most hidden secrets of harmony with the most skilled artistry, it was certainly our Bach’.

The pick of the cantatas for this Sunday is undoubtedly the chorale cantata BWV 78 **Jesu, der du meine Seele**, one in which an exceptional level of inspiration is maintained through all its movements. It is one of the few I remember getting to know as a child, even singing as a treble the wonderful second movement, the duet ‘Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten’. BWV 78 opens with an immense choral lament in G minor, a musical frieze on a par with the preludes to both the surviving Passions for scale, intensity and power of expression. It is cast as a *passacaglia* on a chromatically descending ostinato. How characteristic of Bach to take a dance form such as the *passacaglia* – which has heroic and tragic connotations in music we know but he probably didn’t, in the music of Purcell (Dido’s lament) and Rameau, to name but two great exponents of it – and to turn it to theological/rhetorical purposes. We have encountered it already twice before this year in the early Easter cantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, and two Sundays later in *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12. Here the persistence of the

chromatic ground is even more pronounced, sung by the basses at every appearance of the chorale.

One of dozens of original but unobtrusive features is the way the ground acts as a counter-balance to the *cantus firmus* traditionally linked to Johann Rist's hymn of 1641, weaving all manner of contrapuntal lines around and into it. It gives powerful emphasis to the line describing the way Jesus has 'most forcefully wrested' the Christian soul 'from the devil's dark cavern and from oppressive anguish'. Just where you might expect the three lower voices to give respectful accompaniment to the *cantus firmus*, Bach gives them an unusual prominence: mediating between *passacaglia* and chorale, preparing and interpreting the chorale text in the way that the preacher of the sermon might do. Indeed such is the power of exegesis here, one questions whether Bach was yet again stealing the preacher's thunder (inadvertently?) by the brilliance of his musical oratory. At all events it is one of those opening cantata movements in which you hang on every beat of every bar in a concentrated, almost desperate attempt to dig out every last morsel of musical value from the notes as they unfold.

Not in one's wildest dreams could one envisage a more abrupt contrast than that between this noble opening chorus and the delicious, almost irreverently frivolous soprano/alto duet that follows. With its *moto perpetuo* cello obbligato there are echoes of Purcell ('Hark the echoing air') and pre-echoes of Rossini. Bach's wizardry obliges you to nod in assent – or tap your foot – to the plea 'may Thy gracious countenance smile upon us'. He never wrote more smile-inducing music!

The reprieve is only temporary. With the tenor's recitative, unusually marked to begin *piano*, we are reintroduced to the concept of 'leprous sin'. The vocal line is angular, the expression pained and the word-setting exemplary: almost an extension of Peter's remorse in the *St John Passion*, which Bach had introduced to his audience six months earlier. Redemption lies through the shedding of Christ's blood, and, in the aria with flute obbligato (No.4), the tenor claims confidently that though 'all hell should call me to the fight, Jesus will stand beside me that I may take heart and win the day'. We might expect a trumpet, or at the very least the full string band, to evoke this battle with hell, but Bach is in subtle mode here. What interests him more is the capacity of the flute's graceful figuration to 'erase' ('durchstrichen') man's guilt, and by adopting a catchy dance-like tune, to paint the way faith can cleanse the soul and make 'the heart feel light again'.

The last pair of movements, prior to the final chorale, are for bass. First there is an *accompagnato* which begins as a meditation on the agony of the Cross and, as it develops and changes speed, on submission to Christ's will as a result of his redemptive sacrifice. For the *vivace* section ('When a terrible judge lays a curse upon the damned') the bass is instructed to sing *con ardore* – with passion. (For this is passion music with both a small and a capital P, strikingly similar in technique, mood and expressivity to the *St John Passion* and to that other inimitable setting of the words 'Es ist vollbracht' from Cantata 159). Passion in a Bach performance is a rare commodity in today's climate of clean musicological respectfulness and textual fidelity, but by its absence

it jars with the miracle of Bach drawing on all his technical expertise, his mastery of structure, harmony and counterpoint and imbuing them with such vehemence, meaning and – exactly that – passion.

The final aria in C minor feels like a movement drawn from an oboe concerto, but manages to integrate voice and oboe perfectly, celebrating the way Christ's word offers hope to the unquiet conscience. It is intriguing how Bach's alternation of tutti and solo and a recurrent pattern of irregular bar structures – 1–2½–1–2½–1 – still add up to the statutory eight! The straightforward harmonisation of Rist's chorale hymn as a conclusion to the cantata makes one doubly aware of the unique combination of skill, fantasy and intellectual grasp with which he treated it in the opening movement.

The outstanding feature of BWV 17 **Wer Dank opfert, der preiset mich**, composed in 1726, is not its multi-sectional opening choral fugue, exhilarating and florid though it be. Nor is it the soprano aria with two violin obbligati in E major, nor yet even the *bourrée*-like concluding tenor aria, which follows a narrative recitative that sounds as though it could have been lifted straight from a Passion oratorio. It is rather the extended final chorale 'Wie sich ein Vat'r erbarmet', the third verse of Johann Gramann's hymn *Nun lob, mein Seel, den Herren*. This is a triple-time version of the central movement of the great double-choir motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 and is every bit as poignant here as in the motet (which is nowadays thought to date from around this same period, of 1726/7), with wonderful word-painting for the 'flower and fallen leaves' and 'the wind [which] only has to pass over it'. We did it softly

and a *cappella*, the music spreading like a delicate scent through the vaulted abbey.

Though St Bernard founded it at the start of the ninth century, Ambronay only developed its current architectural form during the fifteenth century, since when it has had a stormy history of pillage and destruction. It has a dazzling white luminosity that suits this music well, and made one yearn to undertake a tour of more of France's southern abbeys, priories and cathedrals.

Cantatas for the Feast of St Michael and All Angels



Unser lieben Frauen, Bremen

One only has to think of the *Sanctus* in the *B minor Mass* to realise that Bach took the Book of Revelation and the concept of the angelic hosts very seriously. Accordingly he believed in a cosmos charged with an invisible presence made of pure spirit, just beyond the reach of our normal faculties. As incorporeal beings, angels had their rightful place in the hierarchy of existence: humanity is ranked ‘a little lower than the angels’ in Psalm 8. The concept of a heavenly choir of angels was implanted in Bach as a schoolboy in Eisenach, when even the hymn books and psalters of the day gave graphic emblematic portrayal of this idea; the role of angels, he was instructed, was to praise God in song and dance, to act as messengers to human beings, to come to their aid, and to fight on

God’s side in the cosmic battle against evil. Probably no composer before or since has written such a profusion of celestial music for mortals to sing and play. From the initial planning of the pilgrimage year I had marked September 29 as a red-letter day, and one to look forward to. A dazzling cluster of cantata-movements composed to honour the archangel Michael have survived from the most productive years of Bach’s cantata composition, the 1720s.

Michael the archangel (the name means ‘Who is like God?’) is one of the few figures to appear in the Old and New Testaments, the Apocrypha and the Koran. He appears as protector of the children of Israel (Daniel 12:1), inspiring courage and strength, and was venerated both as the guardian angel of Christ’s earthly kingdom and as patron saint of knights in medieval lore, and, significantly, as the being responsible for ensuring a safe passage into heaven for souls due to be presented before God (hence the Offertory prayer in the Catholic requiem mass: ‘sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam’ – ‘may the holy standard-bearer Michael bring them into the holy light’). Since it was first established under the Roman Empire some time in the fifth century, Michaelmas (*Michaelisfest*) had become an important church feast, coinciding with one of the traditional quarter days on which rents are levied and agreed in northern Europe, the start for many of the new agricultural year, and in Leipzig, with one of its three annual trade fairs. When Lucifer, highest of the Seraphim, led a mutiny against God, he became transmogrified into the Devil, appearing either as a serpent or a ten-headed dragon; Michael, at the head of God’s army in the great eschatological

battle against the forces of darkness, was the key figure in his rout.

And there was war in heaven: Michael and his angels fought against the dragon; and the dragon fought and his angels, and prevailed not; neither was their place found any more in heaven. And the great dragon was cast out, that old serpent, called the Devil, and Satan, which deceiveth the whole world: he was cast out into the earth, and his angels were cast out with him. And I heard a loud voice saying in heaven, Now is come salvation, and strength, and the kingdom of our God, and the power of his Christ: for the accuser of our brethren is cast down, which accused them before our God day and night. (Revelation 12:7-10)

In BWV 50 **Nun ist das Heil und die Kraft** Bach quotes the last of these verses from the Epistle for St Michael's day and makes it his text for one of his most impressive – actually breath-taking – works. Crammed into less than three and a quarter minutes, *Nun ist das Heil* draws on two vocal and three instrumental choirs (of trumpets, oboes and strings) to encapsulate the victory celebrations of the forces of Light. With no space for free episodes such as occur elsewhere in Bach's instrumental fugues, this is a 'permutation' fugue. It has just two consecutive expositions, each sixty-eight bars long, the first with eight permutations and an eight-bar epilogue, the second with seven permutations and a twelve-bar epilogue. The subject is given simultaneously 'direct' and in inverted form, with the counterpoint thickened by being presented in chords – one whole choir pitted against the rest. But then everything is exceptional

about this 'torso' – for it is surely not a proper cantata, but perhaps the opening or closing movement to one that is otherwise lost. This, and the fact that no autograph score has survived, is just the kind of thing to get musicologists excited. Typically they latch onto the outward features, the anomalies of its size, scoring, structure, voice-leading and so on. So, it is probably not by Bach at all (Rifkin), or it must have started out as a five-voiced original (Scheide) that was later tampered with and anonymously expanded into the eight-voiced piece we now know. Only Klaus Stein (*Bach Jahrbuch* 1999) takes the novel view that the unusual features might best be explained as products of Bach's imaginative response to the text, the words from Revelation being spoken by a 'loud voice... in Heaven' and Bach returning them from Earth in echoing assent. For who other than Bach amongst his German contemporaries could have come up with such an extreme compression of ideas, at the same time giving the impression of colossal spatial breadth and majesty?

BWV 130 **Herr Gott, dich loben alle wir**, from Bach's second Leipzig cycle, is based squarely on one of the set hymns for the day, Paul Eber's paraphrase of Melanchthon's *Dicimus gratias tibi* (1539), and opens with a song of praise and gratitude to God for creating the angelic host. Using instrumental forces identical to those in BWV 50, Bach begins by presenting a tableau of the angels on parade: these are celestial military manoeuvres, some of them even danced, rather than the battle itself. That is reserved for the centrepiece of the cantata, a C major bass aria scored exceptionally for three trumpets, drums and continuo. The battle is

presented not as a past event, but as an ongoing danger from ‘the ancient dragon [who] burns with envy and constantly devises new pain’ intended to break up Christ’s ‘little flock’. Though there is brilliance aplenty in the steely glint of Michael’s sword (fifty-eight consecutive semiquavers for the principal trumpet to negotiate – twice!), this is not an episode in a *Blitzkrieg*. Bach is more concerned to evoke two superpowers squaring up to one another, the one vigilant and poised to protect the ‘kleine Häuflein’ against assault (cue the *tremulant* throbbing of all three trumpets in linked quavers), the other wily and deceitful (one wonders whether the kettledrums and continuo are perhaps intended to be on the dragon’s side?). The secure protection God offers the believer through His guardian angels is portrayed in a soothing duet for soprano and tenor with reference to past successes – Daniel in the lions’ den and the three men in the fiery furnace. Gratitude for the services the angels provide is now expressed as a gavotte, with an aria for tenor and virtuosic flute symbolising perhaps the fleetness of angelic transport ‘on Elijah’s chariot’. Human and angelic praise are combined in the final chorale, with God’s elect borne aloft by the angelic trumpets.

All Bach’s music written for St Michael’s day is immense in concept and sustained bravura. One senses that he was spurred on, inspired even, by the presence of a virtuosic group of trumpeters, the municipal *Stadtppfeifer* of Leipzig under their ‘Capo’ Gottfried Reiche, just as Berlioz was a century or so later by the newly-available *cornets à pistons* and saxhorns. In BWV 19 **Es erhub sich ein Streit** Bach uses his brass instruments in highly contrasted ways:

at one extreme obliging the listener to experience the scale and significance of these apocalyptic encounters in the opening chorus, at the other, in the E minor tenor aria (No.5), evoking the ever-watchful protection afforded by the guardian angels wheeling around in the stratosphere. Alfred Dürr explains that when they heard the trumpet play the chorale melody of ‘Herzlich lieb hab ich dich, O Herr’ ‘the church-goers of Bach’s day, familiar as they were with the text, could be in no doubt that the third verse of the hymn was intended: “Ah Lord, at the end of my life let Your dear angel carry my soul into Abraham’s bosom”’. With unobtrusive skill Bach introduces this melody in counterpoint to the *siciliano* rhythms and the singer’s tender plea ‘Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!’ (‘Stay, ye angels, stay by me!’).

Like *Nun ist das Heil*, BWV 19 opens without instrumental preamble. But here it is the ‘war in heaven’ itself which is described, not the victory celebration, and it is constructed as a monumental choral fugue with the singers as the main combatants. They lead the doubling instruments (strings and three oboes) into the fray with a ferocious confrontational swagger and impel the trumpets to follow in their wake. It is only when they pause for the first time in thirty-seven bars that the instruments really find their voice (in a four-bar *Nachspiel*). But that is only the ‘A’ section of an immense *da capo* structure. The ‘B’ section starts out with the advantage tilted in favour of the ‘raging serpent, the infernal dragon’ – another seventeen bars of ‘furious vengeance’ dominated by the choir. As the singers catch their breath again, the orchestra advances the story, ending with a tell-tale hemiola revealing this to be the turning-point in the

battle. Back come the choir, on their own now and in block harmony while the continuo rumbles on, to announce Michael's victory. But it doesn't end there: for the next twenty-five bars Bach shakes his kaleidoscope to give us a gleeful account of the final moments of the battle, the repulse of Satan's last attack by Michael's inner guard and a lurid portrayal of Satan's cruelty – a slow, screeching chromatic descent in the sopranos – before the whole battle is relived again from the beginning.

The fact that Picander had a hand in the text of both this cantata and the last which Bach composed for this day, BWV 149 **Man singet mit Freuden vom Sieg**, accounts for certain similarities, particularly in the inner movements. The reference to God sending 'horse and chariot' as well as providing a host of supportive angels occurs in both the soprano aria with two oboes d'amore in BWV 19 and in the alto recitative of BWV 149. Even if the soprano aria BWV 149 No.4 is no match for the ravishing tenor aria in BWV 19 with its imploring gestures, describing the watchfulness of the guardian angels, the underlying idea is basically the same. What separates *Man singet mit Freuden vom Sieg* from the other cantatas for St Michael's day is its tone of voice. For example, its opening chorus is festive rather than combative, while using the same apparatus of trumpets, drums, oboes and strings as all the others. This is as we might expect in a movement cleverly recycled by Bach from the closing chorus of his 'Hunt' cantata (BWV 208) composed in 1713, his first 'modern' cantata in that it employed both recitatives and *da capo* arias. Furthermore, the emphasis here is on the guardian angels as 'holy watchmen', which could

explain the robust bassoon obbligato added to the alto/tenor duet (No.6), as well as the opening chorus where the bassoon is required to function in dialogue with the principal trumpet, and (by implication at least) its appearance in the bass aria (No.2) to reinforce the image of that visionary 'great voice' referred to in Revelation, which now announces the Lamb 'that has defeated and banished Satan'.

Traditionally Michaelmas is a time of stocktaking as well as celebration. By performing these four cantatas both in Bremen and a couple of days later in the huge Mariendom at Neviges, a Catholic pilgrimage shrine near Düsseldorf, we were able to test the potency of Bach's music as it was transmitted to two very different audiences in two contrasted buildings in two very different atmospheres. The Neviges concert ended with 'Nun ist das Heil' to an almost pop-concert-like roar from the audience – something that poor old Bach never got from his stuffy green-grocers and disaffected clerics in Leipzig.

© John Eliot Gardiner 2006

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

Als wir Weihnachten 1999 in Weimar unsere ‚Bach Cantata Pilgrimage‘, unsere Pilgerreise auf den Spuren Bachs antraten, hatten wir keine rechte Vorstellung davon, wie das Projekt ausgehen würde. Versuche, alle erhaltenen Kirchenkantaten Bachs an dem entsprechenden Feiertag und innerhalb eines einzigen Jahres aufzuführen, und Vorgänger, auf die wir uns hätten berufen oder die uns hätten leiten können, hatte es nicht gegeben. Wie bei der Planung einer Bergbesteigung oder der Überquerung eines Ozeans kann man sich noch so sorgfältig vorbereiten, die Route festlegen und die Ausrüstung in Ordnung bringen, letzten Endes hat man es mit

Gegebenheiten – Menschen und Umständen – zu tun, die völlig unvermutet begegnen.

Unsere wöchentlichen Vorbereitungen auf die Aufführung dieser einzigartigen Werke, ein Arbeitsrhythmus, den wir ein ganzes Jahr lang beibehielten, waren von verschiedenen Faktoren beeinflusst: Zeit (nie genug), Geographie (zunächst Spurensuche auf den Wegen Bachs in Thüringen und Sachsen), Architektur (die Kirchen, berühmte und weniger bekannte, in denen wir auftraten), der Einfluss der Musik einer Woche auf die nächste und die verschiedenen Veränderungen unter den Mitwirkenden, wenn Spieler und Sänger sich neu oder erneut der Pilgerreise anschlossen, und zwangsläufig auch die Unwägbarkeiten des Wetters, der Reise und unsere Müdigkeit. Wir sahen uns jede Woche neuen

Herausforderungen gegenüber, und jede Woche bemühten wir uns, sie zu bewältigen, den Blick auf die praktische wie auf die theoretische Seite gerichtet. Zuweilen mussten wir Kompromisse eingehen, um den Launen des Kirchenjahres zu begegnen (Ostern fiel 2000 ungewöhnlich spät, und das bedeutete, dass für die Kantaten der späten Sonntage nach Trinitatis der Platz knapp wurde und sie in anderen Programmen untergebracht werden mussten). Und wenn wir an einem Abend Kantaten gemeinsam aufführen wollten, die Bach über einen Zeitraum von über vierzig Jahren für den gleichen Tag komponiert hatte, mussten wir uns bei jedem Programm für einen einzigen Stimmtton (A = 415) entscheiden, weshalb die frühen Weimarer Kantaten, die den hohen Orgelton zugrunde legten, in der transponierten Fassung aufzuführen waren, die Bach für ihre – tatsächliche oder vermeintliche – Wiederaufführung in Leipzig vorgesehen hatte. Obwohl wir Reinhold Kubik mit einer neuen Edition der Kantaten beauftragt hatten, in der die jüngsten Quellenfunde berücksichtigt wurden, blieben hinsichtlich Instrumentierung, Tonlage, Bassfiguration, Stimmtypen, Textzuordnung usw. noch viele praktische Entscheidungen zu treffen. Auch den Luxus wiederholter Aufführungen, in denen wir verschiedene Lösungen hätten ausprobieren können, hatten wir nicht. Kaum war ein Feiertag vorbei, rückten die drei oder vier Kantaten, die wir aufgeführt hatten, in den Hintergrund, und schon hatten uns die nächsten im Griff – was in der Zeit um die hohen Feiertage wie Pfingsten, Weihnachten und Ostern ins Uferlose geriet.

Die Aufnahmen in dieser Folge sind ein Nebenprodukt der Konzerte, nicht ihre *raison d'être*.

Sie sind getreue Dokumente der Pilgerreise, waren jedoch nie als endgültige stilistische oder musikwissenschaftliche Statements gedacht. Jedem der Konzerte, die wir aufgenommen haben, war ein ‚Take‘ der Generalprobe in der leeren Kirche vorausgegangen, das uns gegen Störfaktoren wie Außenlärm, lautes Husten, Zwischenfälle oder wettermäßige Beeinträchtigungen während der Aufführung rückversichern sollte. Aber die Musik dieser Einspielungen ist insofern sehr ‚live‘, als sie genau wiedergibt, was an dem betreffenden Abend vor sich ging, wie die Ausführenden auf die Musik ansprachen (die für sie zuweilen vollkommen neu war) und wie der jeweilige Ort, wo sich die Kirche befand, und das Publikum unsere Reaktionen beeinflussten. Diese Serie ist eine Würdigung der erstaunlichen Musikalität und des Talentes aller beteiligten Spieler und Sänger und natürlich des Genies J.S.Bachs.

Kantaten für den vierzehnten Sonntag nach Trinitatis

Abbaye d'Ambronay
Manchmal bekommt man das Gefühl, Bach hätte Beethovens inneren Aufruhr verstehen können, auch wenn ihm die musikalische Sprache, in der er geäußert wurde, zum Teil (und zu jener Zeit schrecklich) fremd vorgekommen wäre. Aber Tatsache ist, dass auch Bach die Gladiatorenkämpfe zwischen Gut und Böse, Geist und Fleisch in der Brust des Menschen erlebte und seine Erfahrungen kundig zum Ausdruck brachte. Das erzählt uns seine Musik, und das erzählen auch die privaten Notizen und Unterstreichungen in seinem Exemplar des Kommentars zur Calov-Bibel. Diese ganze Trinitatiszeit hindurch hatte er uns ein Beispiel nach dem andern für die harschen moralischen Alternativen geboten, vor die wir täglich in unserem Leben gestellt werden. Da seine Bezüge und die vertonten Texte dieser Trinitatiskantaten eindeutig lutherisch sind, haben wir uns schnell daran gewöhnt, auf welche Weise der menschliche Akteur in Szenarien von Glaube und Fall, Sünde und Satan positioniert wird. Doch das schmälert keineswegs weder die zutiefst menschliche Sicht Bachs noch die Kühnheit seiner musikalischen Antworten.

Nehmen wir diese drei Kantaten für den vierzehnten Sonntag nach Trinitatis, die alle direkt oder im weitesten Sinne auf dem Evangelium des Tages basieren, der Geschichte, wie Jesus die zehn Aussätzigen heilt (Lukas 17:11–19). In seinem ersten Versuch, der Kantate BWV 25 **Es ist nicht Gesundes**

an meinem Leibe, die am 29. August 1723 uraufgeführt wurde, behandeln Bach und sein anonymes Librettist das Thema Aussatz als Metapher für die ganze Menschheit, in einer Sprache plastischer Extreme: ‚Der erste Fall hat jedermann befleckt / und mit dem Sündenaussatz angesteckt‘ – die ganze Welt ist ‚nur ein Hospital‘ für die unheilbar Kranken. Die Lösung? ‚Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur / weißt die beste Seelenkur‘ (Nr. 3). So wird auf typische Weise, wie in so vielen seiner Kantaten, für den einzelnen Sünder in seiner Verzweiflung der Plan zu einer spirituellen Reise aufgestellt; ein Weg wird gewiesen, und der schmerzhafteste Prozess des Heilens kann beginnen. Manche meinen vielleicht, der Text und überhaupt das ganze Konzept seien schwierig zu verdauen, aber wie immer, wenn wir uns Bachs Musik zuwenden, werden erkennen wir, dass er alles daran setzt, die schlimmsten verbalen Exzesse auszugleichen.

In der Tat, was dieser Kantate eine überraschende Wende gibt, ist die Rolle, die der Musik im Genesungsprozess zugewiesen wird. Die zweite Arie (Nr. 5) bringt die Hoffnung des Sünders/Komponisten zum Ausdruck, dass seine ‚schlechten Lieder‘ gnädig angenommen werden mögen, und es ist durchaus möglich, dass es hier für Bach persönliche Bezüge gab: Er stellt zwei Instrumental-‚Chöre‘ nebeneinander, einen irdischen (Oboen und Streicher) und einen himmlischen (drei Blockflöten), als Vorfremde auf den Chor der Engel, in deren Mitte sein ‚Danklied besser klingen‘ werde. Es ist ein Freudentanz im Dreiertakt, der nach dem vorherigen Geschehen eine willkommene Atempause schafft und Linderung gewährt. Doch gerade in diesen früheren Sätzen

hat der Komponist auf seine besondere Art und mit unbeabsichtigter Ironie seine Marschrichtung zu erkennen gegeben.

Im Anfangschor steht hinter den Noten und jeder Zeile kontrapunktischer Verflechtung das klare Bewusstsein – und das Erschrecken darüber –, dass der Mensch durch die Sünde krank geworden ist. Es ist zum Beispiel bezeichnend für seine Art, wie er ein zweites Thema (‚und ist kein Friede in meinen Gebeinen‘) über eine rastlose Basslinie legt, die aus einer Kette paariger Sechzehntel gebildet wird, ein so überzeugendes Symbol für das aufgewühlte Gemüt, wie man es sich nur vorstellen kann. Noch eindrucksvoller ist, wie er ein ganz neues Orchester aus drei Blockflöten, drei Posaunen und einem Zinken über die übliche Streicher-plus-Oboe-Gruppe setzt, um dem Passionschoral *Herzlich tut mich verlangen*, der bereits in langen Noten im Continuoteil vorgestellt wurde, besonderes Gewicht zu geben. Als Bass des Chorals trifft die Bassposaune zuweilen mit dem Generalbass zusammen, an anderer Stelle geht sie jedoch ihren eigenen Weg. Sie steht für den Felsen, auf dem zwölf separate Linien errichtet und verarbeitet werden können, eine Tour de Force kontrapunktischer Meisterschaft, selbst nach Bachs Maßstäben. (Es ist auch selten, dass Bach Posaunen auf diese Weise verwendet, völlig unabhängig von den Gesangslinien – und in Vorgriff auf das Finale zu Beethovens Fünfter Symphonie.)

Nach diesem opulenten Anfangschor beschränken sich die nächsten drei Sätze auf eine Continuo-Begleitung, so als sollte betont werden, dass der Patient persönlich spirituelle Heilung benötigt. Auf die Gefühle des Hörers oder eine drohende Übelkeit

wird keine Rücksicht genommen. Krankheit, hitziges Fieber, Aussatzbeulen und der ‚hässliche Gestank‘ der Sünde werden ausführlich geschildert und türmen sich zu einem leidenschaftlichen Appell an Christus als ‚Arzt und Helfer aller Kranken‘, Erbarmen zu zeigen und zu heilen. Man könnte vermuten, das Ausforschen tonaler Modulationen, mit der Bach die Vorstellung von einer spirituellen Reise allegorisch zu wenden sucht, vor allem in dem Eingangsrezitativ des Tenors (Nr. 2), dürfte die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer garantieren, heißt es doch in seinem Nachruf: ‚Hat jemals ein Tonkünstler die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht; so war es gewiss unser Bach.‘

Der Star unter den Kantaten für diesen Sonntag ist zweifellos die Choralkantate BWV 78 **Jesu, der du meine Seele**, in der alle Sätze hindurch ein ungewöhnliches Niveau an Inspiration beibehalten wird. Sie ist eine der wenigen Kantaten, von der ich noch weiß, dass ich sie als Kind kennenlernte und sogar als Sopran den wunderbaren zweiten Satz sang, das Duett ‚Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten‘. BWV 78 beginnt mit einer gewaltigen Klage des Chors in g-moll, einem musikalischen Fries, der den Präludien zu den beiden erhaltenen Passionen hinsichtlich Umfang, Intensität und Ausdruckskraft durchaus ebenbürtig ist. Er ist als Passacaglia über ein chromatisch absteigendes Ostinato gesetzt. Wie typisch ist es für Bach, eine Tanzform wie die Passacaglia zu verwenden – die in der Musik heroische und tragische Konnotationen hat, wie wir es wissen, er aber vermutlich nicht wusste, zum Beispiel in der Musik von Purcell (*Dido's Lament*) und Rameau, um nur einige große

Exponenten zu nennen – und für theologische/ rhetorische Zwecke zu nutzen. Wir sind ihr bereits zweimal in diesem Jahr begegnet, in der frühen Osterkantate *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 und zwei Sonntage später in *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12. Hier ist die Beharrlichkeit der chromatischen Grundierung noch weit ausgeprägter, die Bässe singen sie, sobald der Chor auftaucht.

Eines der unzähligen, doch unaufdringlichen Kennzeichen ist das Gegengewicht, dass der Grundbass zum Cantus firmus bildet, der sich traditionell an den Choral von Johann Rist aus dem Jahre 1641 knüpft. Er webt alle möglichen kontrapunktischen Linien um ihn herum und in ihn hinein und verleiht der Zeile, in der geschildert wird, wie Jesus die Seele des Christen ‚aus des Teufels finstern Höhle / und der schweren Seelennot / kräftiglich herausgerissen‘ hat, kräftigen Nachdruck. Dort, wo man erwarten könnte, dass die drei tieferen Stimmen den Cantus firmus respektvoll begleiten, lässt sie Bach auf ungewöhnliche Weise in den Vordergrund treten: Er vermittelt zwischen Passacaglia und Choral, bereitet auf den Choraltext vor und interpretiert ihn so, wie es der Pfarrer in der Predigt tun würde. In der Tat ist die Exegese hier so gewaltig, dass man sich fragt, ob Bach nicht wieder einmal (unabsichtlich?) durch die Brillanz seiner musikalischen Rhetorik dem Prediger die Schau gestohlen hat. Auf jeden Fall ist das einer jener Eröffnungssätze einer Kantate, in denen man sich in einem konzentrierten, fast verzweifelten Versuch, aus den sich entfaltenden Noten das allerletzte Häppchen ihres musikalischen Wertes ans Tageslicht zu fördern, an jede Zählzeit jedes einzelnen Taktes klammert.

In seinen kühnsten Träumen könnte man sich einen schrofferen Gegensatz wie diesen zwischen dem erhabenen Anfangschor und dem sich anschließenden köstlichen, fast pietätlos frivolen Duett von Sopran und Alt nicht vorstellen. Das Perpetuum mobile des obligaten Cellos erinnert an Purcell („Hark the echoing air“) und verweist bereits auf Rossini. Bachs Zauberkunst nötigt uns, die Bitte „Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!“ mit einem zustimmenden Kopfnicken oder Aufstampfen des Fußes zu kommentieren. Er hat nie Musik geschrieben, die mehr zum Lächeln reizt!

Die Atempause ist nur vorübergehend. Mit dem Rezitativ des Tenors, das ungewohnterweise zu Beginn die Vortragsanweisung *piano* trägt, kehren wir zu der metaphorischen Beziehung zwischen Aussatz und Sünde zurück. Die Gesangslinie ist kantig, der Ausdruck gequält und die Vertonung des Textes meisterhaft: fast eine Erweiterung der Gewissensbisse des Apostels Petrus in der *Johannespassion*, die Bach seinem Publikum sechs Monate zuvor vorgestellt hatte. Erlösung wird durch das Blut bewirkt, das Christus vergossen hat, und in der Arie mit obligater Flöte (Nr. 4) erklärt der Tenor voller Zuversicht: „Ruft mich der Höllen Heer zum Streite, / so stehet Jesus mir zur Seite, / dass ich beherzt und sieghaft sei“. Wir erwarten vielleicht eine Trompete oder zumindest eine vollbesetzte Streichergruppe, die diesen Kampf mit der Hölle anklingen lässt, aber Bach schlägt hier zartere Töne an. Was ihn mehr interessiert, ist die Fähigkeit der Flöte, mit graziösen Figurationen die Schuld des Menschen „durchzustreichen“ und mit einer eingängigen tanzartigen Melodie aufzuzeigen, wie der Glaube

die Seele reinigen und „das Herze wieder leicht“ zu machen vermag.

Die letzten beiden Sätze, vor dem Choralfinale, sind für Bass bestimmt. Sie beginnen mit einem *Accompagnato*, das über die Qualen Christi am Kreuz und, während allmählich das Tempo wechselt, über die Unterwerfung unter den Willen Christi meditiert, die sich als Konsequenz aus seinem erlösenden Opfer ergibt. Im *Vivace*-Teil („Wenn ein erschreckliches Gericht / den Fluch vor die Verdammten spricht“) erhält der Bass die Anweisung, *con ardore* – mit Passion – zu singen. (Denn es ist Passionsmusik im doppelten Sinne, in Technik, Stimmung und Ausdruckskraft der *Johannespassion* und jener anderen unnachahmlichen Vertonung der Worte „Es ist vollbracht“ aus der Kantate 159 auffallend ähnlich). Passion in einer Bach-Aufführung ist ein seltenes Gut in unserem heutigen Klima respektvoller, von der Musikwissenschaft geforderter Texttreue und Reinheit, doch wenn sie fehlt, ergibt sich eine Dissonanz zu dem Wunder, wie Bach seine ganze technische Meisterschaft, seine Beherrschung von Struktur, Harmonie und Kontrapunkt, einsetzt und ihr eine solche Vehemenz, Bedeutung und – genau das – Passion gibt.

Die abschließende Arie in c-moll wirkt wie ein Satz aus einem Oboenkonzert, doch ihr gelingt es, Stimme und Oboe hervorragend zu integrieren, um das Wort Christi zu feiern, das dem unstillen Gewissen Hoffnung schenkt. Es ist faszinierend, wie Bachs Wechsel von Tutti und Solo und ein wiederkehrendes Muster aus unregelmäßigen Taktformen – 1–2¹/₂–1–2¹/₂–1 – immer noch die vorgeschriebenen acht ergeben! Die schlichte

Harmonisierung von Rists Choral als Abschluss der Kantate macht uns auf doppelte Weise die einzigartige Kombination aus handwerklichem Können, Phantasie und intellektueller Einfühlung bewusst, mit der er ihn im Anfangssatz behandelt hat.

Das Merkmal, das die 1726 komponierte Kantate BWV 17 **Wer Dank opfert, der preiset mich** auf besondere Weise kennzeichnet, ist nicht die aus mehreren Abschnitten bestehende einleitende Choralfuge, so fröhlich sie stimmen und figurativ sie auch sein mag. Es ist auch nicht die Sopranarie mit zwei Violinobligati in E-dur, nicht einmal die bourreeartige abschließende Tenorarie, die auf ein erzählendes Rezitativ folgt, das klingt, als hätte es auf direktem Wege einem Passionsoratorium entnommen werden können. Es ist vielmehr der ausgedehnte Schlusschor ‚Wie sich ein Vat’r erbarmet‘, der dritte Vers von Johann Gramanns Choral *Nun lob, mein Seel, den Herren*. Er ist eine Version im Dreiertakt des mittleren Satzes der großen doppelchörigen Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225, in jedem Detail hier ebenso packend wie in der Motette (von der heute angenommen wird, dass sie ungefähr um dieselbe Zeit, 1726/27 entstanden ist), mit wunderbarer Wortmalerei für ‚ein Blum und fallendes Laub‘ und ‚der Wind nur drüber wehet‘. Wir haben ihn weich und a cappella aufgeführt, und die Musik durchzog wie ein zarter Duft das Gewölbe der Abtei.

Ambronay, zu Beginn des 9. Jahrhunderts von Saint Bernard de Vienne gegründet, entwickelte ihre heutige architektonische Form erst während des 15. Jahrhunderts und hat seitdem unzählige Plünderungen und Zerstörungen erlebt. Sie ist

von strahlend hellem Licht umhüllt und weckte die Sehnsucht, eine weitere Konzertreise zu den Abteien, Prioraten und Kathedralen Südfrankreichs zu unternehmen.

Kantaten für St. Michael und die Erzengel

Unser lieben Frauen, Bremen
Man braucht nur an das *Sanctus* in der *h-moll-Messe* zu denken, um zu erkennen, dass Bach die Offenbarung des Johannes sehr ernst genommen hat. So glaubte er an einen Kosmos, der von einer unsichtbaren Präsenz aus reinem Geist getragen werde und sich von unseren normalen Fähigkeiten nicht erfassen lasse. Als körperlose Wesen hatten Engel in der Hierarchie des Seins ihren rechtmäßigen Platz: Der Mensch rangiert in (der englischen Übersetzung von) Psalm 8 ‚ein wenig niedriger als die Engel‘, und ihr himmlischer Chor begegnete Bach, als er Schüler in Eisenach war, wo selbst die verwendeten Gesangbücher und Psalter

diese Vorstellung mit bildhafter Symbolik begleiteten. Die Rolle der Engel, erfuhr er, bestand darin, Gott mit Gesang und Tanz zu loben, Botschaften zu den Menschen zu bringen, ihnen zu Hilfe zu kommen und im kosmischen Kampf gegen das Böse auf der Seite Gottes anzutreten. Wahrscheinlich hat kein Komponist vor oder seit Bach einen solchen Reichtum an himmlischer Musik zum Singen und Spielen für die Irdischen geschrieben. Bei der Planung der Pilgerreise hatte ich von Anfang an den 29. September als wichtigen Feiertag vorgemerkt – als einen Tag, auf den wir uns freuen konnten. Eine überwältigende Fülle von Kantatensätzen zu Ehren des Erzengels Michael ist aus Bachs fruchtbarsten Kantatenjahren, den 1720er Jahren, erhalten geblieben.

Der Erzengel Michael (der Name bedeutet ‚Wer ist wie Gott?‘) gehört zu den wenigen neuen Figuren, die Alten und Neuen Testament, den Apokryphen und im Koran auftauchen. Er erscheint als Beschützer der Kinder Israel (Daniel 12, 1), schenkt Mut und Kraft und wurde als Schirmherr der irdischen Herrschaft ebenso verehrt wie als Schutzengel der Ritter in der mittelalterlichen Überlieferung, bezeichnenderweise als das Wesen, das den Seelen, die vor Gott erscheinen müssen, einen sicheren Übergang in den Himmel garantiert (daher das Gebet im Offertorium der katholischen Requiemmesse: ‚sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam‘ – ‚sondern der Feldzeichenträger, der heilige Michael, führe sie ins heilige Licht‘. Seit im 5. Jahrhundert im Römischen Reich dem Heiligen ein Festtag gewidmet wurde, hat sich der Michaelstag zu einem wichtigen Feiertag entwickelt und gewann, da er mit einem Quartalsende zusammenfiel, als Termin für Miet-, Pacht- und Zinszahlungen Bedeutung. In vielen Gegenden Nordeuropas galt Michaelis als Beginn eines neuen Bauernjahres – und in Leipzig fand zu diesem Zeitpunkt eine der drei jährlichen Messen statt. Als Luzifer, der Höchste der Seraphim, eine Meuterei gegen Gott anführte, wurde er in den Satan verwandelt und erschien nun entweder als Schlange oder als zehnköpfiger Drache; Michael, als Führer der himmlischen Heerscharen in der eschatologischen Schlacht gegen die Mächte der Finsternis, war die Schlüsselfigur in dieser Truppe.

Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen, und der Drache stritt und seine Engel und siegeten nicht, auch ward ihre Stätte nicht mehr funden im

Himmel. Und es ward ausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführet; und ward geworfen auf die Erden, und seine Engel wurden auch dahin geworfen. Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Himmel: Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unseres Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklaget Tag und Nacht für Gott. (Offenbarung 12, 7–10)

In BWV 50 **Nun ist das Heil und die Kraft** zitiert Bach die letzten dieser Verse aus der Epistel für den Michaelstag und nimmt sie als Textvorlage für eines seiner eindrucksvollsten – in der Tat atemberaubenden – Werke. Auf weniger als dreieinviertel Minuten konzentriert, setzt *Nun ist das Heil* zwei Vokal- und drei Instrumentalchöre (Trompeten, Oboen und Streicher) ein, um die Mächte des Lichts ihren Sieg feiern zu lassen. Diese ‚Permutationsfuge‘ lässt freien Episoden, wie sie sonst in Bachs Instrumental-fugen auftreten, keinen Raum. Sie enthält zwei aufeinander folgende Expositionen, jede achtund-sechzig Takte lang, von denen die erste acht Permutationen und einen achttaktigen Epilog aufweist, während die zweite mit ihren sieben Permutationen von einem zwölftaktigen Epilog abgeschlossen wird. Das Thema erscheint ‚direkt‘ und gleichzeitig invertiert mit einem Kontrapunkt, der durch Akkorde verdichtet ist – ein ganzer Chor wird gegen die übrigen Stimmen ausgespielt. Doch dann ist alles außergewöhnlich an diesem ‚Torso‘ – denn sicherlich war das keine richtige Kantate, sondern vielleicht der Anfangs- oder Schlusssatz

eines verloren gegangenen Werkes. Dies und der Umstand, dass das Autograph fehlt, sind genau die Dinge, die Musikwissenschaftler in Aufregung versetzen. Typischerweise wenden sie sich in solchen Fällen eilig den äußeren Merkmalen zu, den Besonderheiten im Hinblick auf Umfang, Besetzung, formale Anlage, Stimmführung und so weiter. So soll die Kantate überhaupt nicht von Bach sein, vermutet Rifkin, oder das Original habe fünfstimmig begonnen (Scheide), wurde später verunstaltet und anonym zu dem achtstimmigen Stück erweitert, das wir heute kennen. Nur Klaus Stein (*Bach-Jahrbuch* 1999) vertritt die neue Ansicht, die ungewöhnlichen Charakterzüge ließen sich am besten als Bachs einfallsreiche Antwort auf den Text erklären: Der Vers aus der Offenbarung werde von einer ‚großen Stimme... im Himmel‘ gesprochen, und Bach schicke sie zum Zeichen seiner Zustimmung als Echo zurück. Denn wer sonst als Bach unter seinen deutschen Zeitgenossen hätte eine dergleichen extreme Verdichtung der Gedanken ersinnen und gleichzeitig den Eindruck einer gewaltigen Breite und Majestät des Raums erwecken können?

BWV 130 **Herr Gott, dich loben alle wir**, aus Bachs zweitem Leipziger Zyklus, basiert direkt auf einem der für den Tag vorgesehenen Choräle, Paul Ebers Paraphrase von Melanchthons *Dicimus gratias tibi* (1539), und beginnt mit einem Lied, das Gott lobt und dafür dankt, dass er die himmlischen Heerscharen geschaffen hat. Bach verwendet die gleiche instrumentale Besetzung wie in BWV 50 und eröffnet die Kantate mit einem Tableau der aufmarschierenden Engel – es sind im Himmel stattfindende militärische Manöver, von denen einige sogar getanzt werden,

keine Schlacht im eigentlichen Sinne. Diese ist dem Kernstück der Kantate vorbehalten, einer Bassarie in C-dur, die ausnahmsweise mit drei Trompeten, Trommeln und Continuo besetzt ist. Die Schlacht wird nicht als vergangenes Ereignis dargestellt, sondern als fortdauernde Gefahr von Seiten des ‚alten Drachen‘, denn dieser ‚brennt vor Neid / und dichtet stets auf neues Leid, / dass er das kleine Häuflein trenne‘. Obwohl der stählerne Glanz von Michaels Schwert oft genug aufblitzt (achtundfünfzig aufeinander folgende Sechzehntel, die von der ersten Trompete zu bewältigen sind – zweimal!), ist das keine Episode in einem Blitzkrieg. Bach ist mehr daran gelegen, zwei Supermächte aufzubauen, die einander direkt gegenüber stehen, die eine wachsam und abwehrbereit, um das ‚kleine Häuflein‘ gegen den Ansturm zu schützen (als Signal das tremulierende Dröhnen aller drei Trompeten in gebundenen Achteln), die andere gewieft und hinterlistig (man fragt sich, ob Pauken und Continuo nicht vielleicht auf der Seite des Drachens kämpfen sollten). Der sichere Schutz, den Gott durch seine Engel gewährt, wird in einem beschwichtigenden Duett für Sopran und Tenor geschildert, das auf frühere Erfolge verweist – Daniel in der Löwengrube und die drei Männer im Feuerofen. Die Dankbarkeit für den Beistand, den die Engel gewähren, kommt nun als Gavotte zum Ausdruck, in einer Arie für Tenor und virtuose Flöte, die vielleicht die Geschwindigkeit symbolisiert, mit der die Engel die Beförderung ‚auf Elias Wagen‘ bewerkstelligen. Den Dank der Menschen ‚wie auch der lieben Engel Schar‘ schildert der abschließende Choral, während Gottes Auserwählte von den himmlischen Trompeten empor getragen werden.

Die gesamte Musik, die Bach für den Michaelistag geschrieben hat, ist in ihrer Anlage und unverminderten Bravour gewaltig. Man spürt, dass er durch die Gegenwart einer virtuoson Gruppe von Trompetern, den Leipziger Stadtpfeifern unter ihrem ‚Capo‘ Gottfried Reiche, angespornt, wenn nicht gar inspiriert wurde, so wie Berlioz ungefähr ein Jahrhundert später durch die neuerdings erhältlichen *cornets à pistons* und Saxhörner. In BWV 19 **Es erhob sich ein Streit** verwendet Bach seine Blechblasinstrumente auf eine sehr gegensätzliche Weise: Einerseits zwingt er den Hörer, das Ausmaß und die Bedeutung dieser apokalyptischen Begegnungen im Eingangschor zu erleben, andererseits erinnert er, in der Tenorarie in e-moll (Nr. 5), an die stets wache, in der Atmosphäre wirbelnde Aufmerksamkeit der Schutzengel. Wenn die Kirchgänger zu Bachs Zeiten, so erklärte Alfred Dürr, die Choralmelodie von ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘ von der Trompete spielen hörten, konnte kein Zweifel bestehen, dass der dritte Vers des Liedes gemeint war, so vertraut waren sie mit dem Text: ‚Ach, Herr, lass dein‘ lieb‘ Engelein / am letzten End‘ die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen!‘. Unaufdringlich und geschickt führt Bach diese Melodie im Kontrapunkt zum Rhythmus eines Sicaliano und zu dem behutsam vorgetragenen Appell des Sängers ein: ‚Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!‘.

In gleicher Weise wie *Nun ist das Heil* beginnt auch BWV 19 ohne instrumentales Vorspiel. Aber hier wird der ‚Krieg im Himmel‘ direkt beschrieben, nicht die Feier des Sieges, und er ist als eine gewaltige Choralfuge gebaut, bei der die Sänger die wichtigsten Streitkräfte abgeben. Sie führen die Instrumente, von

den sie verdoppelt werden (Streicher und drei Oboen), mit wildem Gehabe dem Getümmel entgegen und nötigen die Trompeten, ihnen auf den Fersen zu folgen. Erst wenn die Instrumente in siebenunddreißig Takten zum ersten Mal innehalten, finden sie wirklich ihre eigene Stimme (in einem viertaktigen Nachspiel). Doch das ist nur der ‚A‘-Teil einer riesigen Da capo-Form. Der ‚B‘-Teil setzt mit einem Vorteil für die ‚rasende Schlange, den höllischen Drachen‘ ein – weitere siebzehn Takte ‚wütender Rache‘, die vom Chor beherrscht wird. Sobald die Sänger wieder Atem schöpfen können, führt das Orchester die Geschichte weiter und endet mit einer Hemiole, die auf den Wendepunkt des Kampfes hindeutet. Der Chor kehrt wieder, jetzt allein und in harmonischen Blöcken, während die Continuo-Begleitung vorwärtsdonnert, um Michaels Sieg anzukündigen. Aber die Schlacht endet hier nicht: Während der nächsten fünfundzwanzig Takte schüttelt Bach sein Kaleidoskop, um uns schadenfroh von den allerletzten Augenblicken zu berichten, wenn Satans Attacke von der Schar, die Michael umringt, abgewehrt und Satans Grausamkeit auf gespenstische Weise offenbar wird – ein langsam absteigendes Kreischen in den Sopranstimmen –, bevor der ganze Kampf von vorn beginnt.

Dass ein Teil des Textes zu dieser Kantate und der letzten, die Bach für diesen Tage komponiert hat, BWV 149 **Man singet mit Freuden vom Sieg**, von Picander stammt, erklärt gewisse Ähnlichkeiten, vor allem in den Binnensätzen. Der Hinweis, dass Gott ‚Ross und Wagen‘ schickt und eine Schar helfender Engel bereitstellt, ist in der Sopranarie mit zwei Oboen d’amore in BWV 19 ebenso vorhanden wie im

Altrezitativ von BWV 149. Auch wenn die Sopranarie von BWV 149 Nr. 4 nicht die hinreißende Schönheit der Tenorarie in BWV 19 mit ihren flehenden, die achtsame Aufmerksamkeit der Schutzengel schildernden Gesten aufweist, liegt ihr doch die gleiche Idee zugrunde. *Was Man singet mit Freuden vom Sieg* von den anderen Kantaten für Michaelis unterscheidet, ist der Ton der Stimme. Der Anfangschor ist zum Beispiel eher festlich als kämpferisch, während der gleiche Apparat an Trompeten, Trommeln, Oboen und Streichern wie sonst benutzt wird. Das ist so, wie wir uns vorstellen können, bei einem Satz, bei dem sich Bach auf geschickte Weise des Materials aus dem Abschlusschor der 1713 komponierten Jagdkantate (BWV 208) bedient, seiner insofern ersten ‚modernen‘ Kantate, als sie neben Rezitativen auch Da capo-Arien enthält. Außerdem wird hier die Funktion der Schutzengel als ‚heilige Wächter‘ betont, und das könnte sowohl das kernige Obligato für Fagott, das zu dem Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 6) hinzugefügt wurde, als auch den einleitenden Chor erklären, wo das Fagott benötigt wird, um mit der ersten Trompete den Dialog aufzunehmen, und schließlich (zumindest implizit) das Auftauchen dieses Instrumentes in der Bassarie (Nr. 2), wo das Bild der visionären ‚großen Stimme‘ bekräftigt wird, von der die Offenbarung berichtet und die jetzt das Lamm ankündigt, ‚das bezwungen und den Satanas verjagt‘.

Traditionell ist Michaelis eine Zeit der Inventur und des Feierns. Durch die Aufführung dieser vier Kantaten in Bremen und ein paar Tage später in dem riesigen Mariendom in Neviges, einem katholischen Pilgerort nahe Düsseldorf, konnten wir das Potenzial

von Bachs Musik erkunden, da sie zwei verschiedenen Auditorien in zwei einander gegensätzlichen Gebäuden in unterschiedlicher Atmosphäre vorgestellt wurde. Das Konzert in Neviges beendete ‚Nun ist das Heil‘ mit einem tosenden Beifall des Publikums, fast wie in einem Popkonzert – etwas, was der arme alte Bach von seinen sauertöpfischen Gemüsehändlern und der ihm gram gewordenen Geistlichkeit in Leipzig nie bekam.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch



For the Fourteenth Sunday after Trinity

CD 1

Epistle Galatians 5:16-24

Gospel Luke 17:11-19

BWV 25

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe (1723)

1 1. Coro con Choral

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem
Dräuen und ist kein Friede in meinen Gebeinen vor
meiner Sünde.

2 2. Recitativo: Tenor

Die ganze Welt ist nur ein Hospital,
wo Menschen von unzählbar großer Zahl
und auch die Kinder in der Wiegen
an Krankheit hart darniederliegen.
Den einen quälet in der Brust
ein hitzges Fieber böser Lust;
der andre lieget krank
an eigner Ehre hässlichem Gestank;
den dritten zehrt die Geldsucht ab
und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab.
Der erste Fall hat jedermann beflecket
und mit dem Sündenaussatz angestecket.
Ach! dieses Gift durchwühlt auch meine Glieder.
Wo find ich Armer Arznei?
Wer stehet mir in meinem Elend bei?
Wer ist mein Arzt, wer hilft mir wieder?

BWV 25

There is no soundness in my flesh

1. Chorus with instrumental chorale

There is no soundness in my flesh because of Thine
anger; neither is there any rest in my bones, because
of my sin.

2. Recitative

The entire world is but a hospital
where countless human beings
and even children in the cradle
lie gravely ill.
The one is tortured in the breast
by raging fever's wicked desires;
another lies ill
with his own honour's odious stench;
lust for gold devours a third
and hurls him to an early grave.
The first Fall has defiled us all
and infected us with leprous sin.
Ah! this poison courses through my veins too.
Where is a cure for my wretchedness?
Who will stand by me in my distress?
Who is my healer, who will restore me?

3 3. Aria: Bass

Ach, wo hol ich Armer Rat?
Meinen Aussatz, meine Beulen
kann kein Kraut noch Pflaster heilen
als die Salb aus Gilead.
Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur
weißt die beste Seelenkur.

4 4. Recitativo: Sopran

O Jesu, lieber Meister,
zu dir flieh ich;
ach, stärke die geschwächten Lebensgeister!
Erbarme dich,
du Arzt und Helfer aller Kranken,
verstoß mich nicht
von deinem Angesicht!
Mein Heiland, mache mich von Sündenaussatz rein,
so will ich dir
mein ganzes Herz dafür
zum steten Opfer weihn
und lebenslang vor deine Hülfe danken.

5 5. Aria: Sopran

Öffne meinen schlechten Liedern,
Jesu, dein Genadenohr!
Wenn ich dort im höhern Chor
werde mit den Engeln singen,
soll mein Danklied besser klingen.

3. Aria

Ah, where can I, poor man, find help?
No herb nor bandage can heal
my leprous boils,
other than the balm of Gilead.
Thou alone, O Jesus Christ, my physician,
knowest the best cure for my soul.

4. Recitative

O Jesus, dear Master,
I seek refuge with Thee;
ah, strengthen my weakened spirits!
Have mercy,
Thou healer and helper of all who ail;
do not banish me
from Thy countenance!
My Saviour, cleanse me of my leprous sin
and I shall give Thee
all my heart
in lasting sacrifice,
and all my life be grateful for Thy help.

5. Aria

Open to my poor songs,
Jesus, Thy ear of mercy!
When I, in those choirs above,
shall sing with the angels,
my song of thanks shall sound better.

6 6. Choral

Ich will alle meine Tage
rühmen deine starke Hand,
dass du meine Plag und Klage
hast so herzlich abgewandt.
Nicht nur in der Sterblichkeit
soll dein Ruhm sein ausgebreit':
Ich will's auch hernach erweisen
und dort ewiglich dich preisen.

Text: Psalm 38:3 (1); Johann Heermann (6); anon. (2-5)

BWV 78

Jesu, der du meine Seele (1724)

7 1. Coro (Choral)

Jesu, der du meine Seele
hast durch deinen bitteren Tod
aus des Teufels finstern Höhle
und der schweren Seelennot
kräftiglich herausgerissen
und mich solches lassen wissen
durch dein angenehmes Wort,
sei doch itzt, o Gott, mein Hort!

8 2. Aria (Duetto): Sopran, Alt

Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,
o Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.

Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.
Ach höre, wie wir
die Stimmen erheben, um Hülfe zu bitten!
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

6. Chorale

All my days I shall praise
Thy mighty hand,
that Thou hast so graciously averted
my tribulations and laments.
Not only while I live,
shall I spread Thy praise abroad;
I shall sing it too hereafter
and extol Thee in heaven evermore.

BWV 78

Jesus, who hast wrested my soul

1. Chorus (Chorale)

Jesus, who hast wrested my soul
through Thy bitter death
from the devil's dark cavern
and from oppressive anguish
most forcefully,
and hast informed me of this
through Thy pleasant Word,
be even now, O God, my refuge!

2. Aria (Duet)

We hasten with weak but diligent steps,
O Jesus, O master, to Thee.

Thou seekst to help the ailing and erring.
Ah, hearken, as we
raise our voices, to beg Thee for help!
May Thy gracious countenance smile upon us!

9 3. Recitativo: Tenor

Ach! ich bin ein Kind der Sünden,
ach! ich irre weit und breit.
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,
verlässt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein Wille trachtet nur nach Bösem.
Der Geist zwar spricht: Ach! wer wird mich erlösen?
Aber Fleisch und Blut zu zwingen
und das Gute zu vollbringen,
ist über alle meine Kraft.
Will ich den Schaden nicht verhehlen,
so kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.
Drum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein
und meiner Sorgen Bürde,
so mir sonst unerträglich würde,
und liefre sie dir, Jesu, seufzend ein.
Rechne nicht die Missetat,
die dich, Herr, erzürnet hat!

10 4. Aria: Tenor

Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht,
macht mir das Herze wieder leicht
und spricht mich frei.
Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,
so stehet Jesus mir zur Seite,
dass ich beherzt und sieghaft sei.

11 5. Recitativo: Bass

Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,
die Schläge, so man dort dem Heiland gab,
sind ihm nunmehr Siegeszeichen
und können mir verneute Kräfte reichen.
Wenn ein erschreckliches Gericht
den Fluch vor die Verdammten spricht,

3. Recitative

Ah! I am a child of sin.
Ah! I err far and wide.
Leprous sin is found on me,
it clings to my mortality.
My will only aspires to evil,
yet my soul says: Ah, who will redeem me?
But to force flesh and blood
to accomplish good
is beyond all my strength.
Though I would not conceal my error,
I cannot count how often I have sinned.
And so I now take my sinful grief and pain
and the burden of my sorrow,
which I could otherwise not endure,
and deliver them to Thee, Jesus, with a sigh.
Do not count all the sinful deeds
which, O Lord, have angered Thee!

4. Aria

Thy blood, which cancels my guilt,
makes my heart feel light again
and sets me free.
Though all hell should call me to the fight
Jesus will stand beside me,
that I may take heart and win the day.

5. Recitative

The wounds, the nails, the crown and the grave,
the blows that were dealt the Saviour there,
are from henceforth signs of triumph
and can endow me with new strength.
When a terrible judge
lays a curse upon the damned,

so kehrst du ihn in Segen.
Mich kann kein Schmerz und keine Pein bewegen,
weil sie mein Heiland kennt;
und da dein Herz vor mich in Liebe brennt,
so lege ich hinwieder
das meine vor dir nieder.
Dies mein Herz, mit Leid vermengen,
so dein teures Blut besprenget,
so am Kreuz vergossen ist,
geb ich dir, Herr Jesu Christ.

12 6. Aria: Bass

Nun du wirst mein Gewissen stillen,
so wider mich um Rache schreit,
ja, deine Treue wird's erfüllen,
weil mir dein Wort die Hoffnung beut.
Wenn Christen an dich glauben,
wird sie kein Feind in Ewigkeit
aus deinen Händen rauben.

13 7. Choral

Herr, ich glaube, hilf mir Schwachem,
lass mich ja verzagen nicht;
du, du kannst mich stärker machen,
wenn mich Sünd und Tod anficht.
Deiner Güte will ich trauen,
bis ich fröhlich werde schauen
dich, Herr Jesu, nach dem Streit
in der süßen Ewigkeit.

Text: Johann Rist (1, 7); anon. (2-6)

Thou dost change it into blessing.
No grief nor pain can affect me,
since my Saviour knows of them;
and as Thy heart burns for me in love,
I in turn lay down my own
before Thee.
This my heart, marked with the grief
which Thy precious blood did scatter,
which was shed upon the cross,
I give to Thee, Lord Jesus Christ.

6. Aria

Now shalt Thou quieten my conscience,
which cries for vengeance against me;
yes, Thy faithfulness will fulfil it,
because Thy Word offers me hope.
If Christians believe in Thee,
no foe shall ever
steal them out of Thy hands.

7. Chorale

Lord, I believe, help my weakness,
let me not despair;
Thou, Thou canst make me stronger,
when sin and death assail me.
I shall trust in Thy goodness
till I shall see with gladness
Thee, Lord Jesus, after the fight,
in that sweet eternity.

BWV 17

Wer Dank opfert, der preiset mich (1726)

I. Teil

14 1. Coro

Wer Dank opfert, der preiset mich, und das ist der Weg, dass ich ihm zeige das Heil Gottes.

15 2. Recitativo: Alt

Es muss die ganze Welt ein stummer Zeuge werden von Gottes hoher Majestät,
Luft, Wasser, Firmament und Erden,
wenn ihre Ordnung als in Schnuren geht;
ihn preiset die Natur mit ungezählten Gaben,
die er ihr in den Schoß gelegt,
und was den Odem hegt,
will noch mehr Anteil an ihm haben,
wenn es zu seinem Ruhm so Zung als Fittich regt.

16 3. Aria: Sopran

Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
und deine Wahrheit langt, so weit die Wolken gehen.
Wüsst ich gleich sonst nicht,
wie herrlich groß du bist,
so könnt ich es gar leicht aus deinen Werken sehen.
Wie sollt man dich mit Dank davor
nicht stetig preisen?
Da du uns willst den Weg des Heils hingegen weisen.

BWV 17

Whoso offereth praise glorifieth Me

Part I

1. Chorus

Whoso offereth praise glorifieth Me; and in this way I shall show him the salvation of God.

2. Recitative

The whole world must become a silent witness of God's exalted majesty,
air, water, firmament and earth,
all proceeding in such order;
nature extols Him with countless gifts
which He has laid in her lap,
and all things that have breath
desire an even greater share of Him,
when tongues and wings alike are moved to praise Him.

3. Aria

Lord, Thy goodness reaches as far as heaven,
and Thy truth reaches unto the clouds.
If I knew not otherwise
how wondrously great Thou art,
I could easily perceive it in Thy works.
How could one ever cease
praising Thee with thanks?
For Thou shalt shew us the path to salvation.

II. Teil

17 4. Recitativo: Tenor

Einer aber unter ihnen, da er sahe, dass er gesund worden war, kehrte um und preisete Gott mit lauter Stimme und fiel auf sein Angesicht zu seinen Füßen und dankete ihm, und das war ein Samariter.

18 5. Aria: Tenor

Welch Übermaß der Güte
schenkst du mir!

Doch was gibt mein Gemüte
dir dafür?

Herr, ich weiß sonst nichts zu bringen,
als dir Dank und Lob zu singen.

19 6. Recitativo: Bass

Sieh meinen Willen an, ich kenne, was ich bin:
Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn,
der du mich lässt mit frohem Mund genießen,
sind Ströme deiner Gnad, die du auf mich lässt fließen.
Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud in deinem Geist
sind Schätz, dadurch du mir schon hier
ein Vorbild weist,
was Gutes du gedenkst mir dorten zuzuteilen
und mich an Leib und Seel vollkommentlich zu heilen.

Part II

4. Recitative

And one of them, when he saw that he was healed, turned back, and with a loud voice glorified God, and fell down on his face at His feet, giving Him thanks: and he was a Samaritan.

5. Aria

What excess of goodness
dost Thou give me!

But what does my soul give Thee
in return?

Lord, I know not what else to offer
than to sing Thee thanks and praise.

6. Recitative

Look upon my will, I know what I am;
body, life and reason, health, strength and mind,
which Thou dost allow me to rejoice in,
are rivers of Thy grace, which Thou dost pour upon me;
love, peace, righteousness and joy in Thy spirit
are treasures, through which Thou givest me
an example here
of that goodness Thou dost plan to give me hereafter,
and heal me completely in body and soul.

20 7. Choral

Wie sich ein Vat'r erbarmet
üb'r seine junge Kindlein klein:
So tut der Herr uns Armen,
so wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arme Gemächte,
er weiß, wir sind nur Staub.
Gleichwie das Gras vom Rechen,
ein Blum und fallendes Laub,
der Wind nur drüber wehet,
so ist es nimmer da:
Also der Mensch vergehet,
sein End, das ist ihm nah.

*Text: Psalm 50:23 (1); Luke 17:15-16 (4);
Johann Gramann (7); anon. (2-3,5-6)*

7. Chorale

As a father has mercy
on his little children,
so the Lord does unto us wretches,
if we fear Him with pure childlike awe.
He knows this feeble race,
he knows we are but dust.
Just as grass from the rake,
a flower and falling leaves,
the wind only has to pass over it
and it is no longer there:
so man too passes,
his end is always near.

For the Feast of St Michael and All Angels

CD 2

Epistle Revelation 12:7-12

Gospel Matthew 18:1-11

BWV 50

Nun ist das Heil und die Kraft

1 1. Coro

Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott.

Text: after Revelation 12:10

BWV 130

Herr Gott, dich loben alle wir (1724)

2 1. Coro (Choral)

Herr Gott, dich loben alle wir
und sollen billig danken dir
für dein Geschöpf der Engel schon,
die um dich schweb'n um deinen Thron.

3 2. Recitativo: Alt

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt,
wie Gott sich zu uns Menschen neigt,
der solche Helden, solche Waffen
vor uns geschaffen.

BWV 50

Now is come salvation and strength

1. Chorus

Now is come salvation and strength, and the kingdom of our God, and the power of His Christ: for the accuser of our brethren is cast down, which accused them before our God day and night.

BWV 130

Lord God, we all praise Thee

1. Chorus (Chorale)

Lord God, we all praise Thee,
and should justly thank Thee
for creating the angelic host
that hovers around Thee and Thy throne.

2. Recitative

Their radiance and high wisdom show
how God inclines Himself to man
and fashioned for us
such heroes and weapons.

Sie ruhen ihm zu Ehren nicht;
ihr ganzer Fleiß ist nur dahin gericht',
dass sie, Herr Christe, um dich sein
und um dein armes Häuflein:
Wie nötig ist doch diese Wacht
bei Satans Grimm und Macht!

4 3. Aria: Bass

Der alte Drache brennt vor Neid
und dichtet stets auf neues Leid,
dass er das kleine Häuflein trennet.
Er tilgte gern, was Gottes ist,
bald braucht er List,
weil er nicht Rast noch Ruhe kennet.

5 4. Recitativo (Duetto): Sopran, Tenor

Wohl aber uns, dass Tag und Nacht
die Schar der Engel wacht,
des Satans Anschlag zu zerstören!
Ein Daniel, so unter Löwen sitzt,
erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt.
Wenn dort die Glut
in Babels Ofen keinen Schaden tut,
so lassen Gläubige ein Danklied hören,
so stellt sich in Gefahr
noch itzt der Engel Hülfe dar.

6 5. Aria: Tenor

Lass, o Fürst der Cherubinen,
dieser Helden hohe Schar
immerdar
deine Gläubigen bedienen,
dass sie auf Elias Wagen
sie zu dir gen Himmel tragen.

They do not cease to praise Him;
they strive for one thing alone:
that they, Lord Jesus, might ever surround Thee
and Thy poor flock;
how necessary is this vigil,
in the face of Satan's rage and might!

3. Aria

The ancient dragon burns with envy
and constantly devises new pain
to break up that little flock.
He would gladly destroy all that is God's,
and will soon resort to cunning,
for he knows neither rest nor respite.

4. Recitative (Duet)

It is well for us that, day and night,
the angelic host keeps watch
to demolish Satan's onslaught!
A Daniel, sitting amongst the lions,
learns how the angel's hand protects him.
When Babel's fiery furnace
causes no injury,
the faithful sing a hymn of praise;
thus even in danger
the angels' help is still at hand.

5. Aria

Grant, O Prince of the Cherubim,
that this high host of heroes
may evermore
tend Thy believers;
grant that the angels on Elijah's chariot
may bear them up to Thee in Heaven.

7 6. Choral

Darum wir billig loben dich
und danken dir, Gott, ewiglich,
wie auch der lieben Engel Schar
dich preiset heut und immerdar.

Und bitten dich, wollst allezeit
dieselben heißen sein bereit,
zu schützen deine kleine Herd,
so hält dein göttlich's Wort in Wert.

Text: Paul Eber (1, 6); anon. (2-5)

BWV 19

Es erhob sich ein Streit (1726)

8 1. Coro

Es erhob sich ein Streit.

Die rasende Schlange, der höllische Drache
stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael bezwingt,
und die Schar, die ihn umringt,
stürzt des Satans Grausamkeit.

9 2. Recitativo: Bass

Gottlob! der Drache liegt.
Der unerschaffne Michael
und seiner Engel Heer
hat ihn besiegt.
Dort liegt er in der Finsternis
mit Ketten angebunden,
und seine Stätte wird nicht mehr
im Himmelreich gefunden.

6. Chorale

Therefore we justly praise Thee
and thank Thee, O God, eternally,
just as Thy dear angelic host
praises Thee now and evermore.

And we beseech Thee to bid
them always be prepared
to protect Thy small flock,
in fulfilment of Thy Word.

BWV 19

There arose a war

1. Chorus

There arose a war.

The raging serpent, the infernal dragon
storms against heaven with furious vengeance.
But Saint Michael is victorious,
and the throng that crowds around him
topples Satan's cruel might.

2. Recitative

Praise God! The dragon is laid low.
The uncreated Michael
and his angelic host
have conquered him.
There he lies in the darkness,
fettered with chains,
and he shall no longer dwell
in heaven's realm.

Wir stehen sicher und gewiss,
und wenn uns gleich sein Brüllen schreckt,
so wird doch unser Leib und Seel
mit Engeln zugedeckt.

10 3. Aria: Sopran

Gott schickt uns Mahanaim zu;
wir stehen oder gehen,
so können wir in sich'rer Ruh
vor unsern Feinden stehen.
Es lagert sich, so nah als fern,
um uns der Engel unsers Herrn
mit Feuer, Ross und Wagen.

11 4. Recitativo: Tenor

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder.
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
dass er ihn nicht zu niedrig schätzt
und ihm die Himmelskinder,
der Seraphinen Heer,
zu seiner Wacht und Gegenwehr,
zu seinem Schutze setzt.

12 5. Aria con Choral: Tenor

Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!
Führet mich auf beiden Seiten,
dass mein Fuß nicht möge gleiten!
Aber lernt mich auch allhier
euer großes Heilig singen
und dem Höchsten Dank zu bringen!

We stand confident and sure,
and though his roaring frightens us,
our body and our soul
are guarded by angels.

3. Aria

God sends us to Mahanaim;
whether we wait or depart,
we can in sure repose
withstand our enemies.
All around us, near and far,
hovers the angel of the Lord
with fire, horse and chariot.

4. Recitative

What is vile man, that child of earth?
A worm, a wretched sinner.
See, how even the Lord comes to love him so,
that He does not esteem him too basely,
and sends him heaven's children,
the host of Seraphim,
to watch over and defend
and protect him.

5. Aria with instrumental chorale

Stay, ye angels, stay by me!
Lead me on either side,
that my foot may never stumble!
But instruct me here as well
to sing your mighty 'Holy'
and offer thanks to the Highest!

13 6. Recitativo: Sopran

Lasst uns das Angesicht
der frommen Engel lieben
und sie mit unsern Sünden nicht
vertreiben oder auch betrüben.
So sein sie, wenn der Herr gebeut,
der Welt Valet zu sagen,
zu unsrer Seligkeit
auch unser Himmelswagen.

14 7. Choral

Lass dein' Engel mit mir fahren
auf Elias Wagen rot
und mein' Seele wohl bewahren,
wie Laz'rum nach seinem Tod.
Lass sie ruhn in deinem Schoß,
erfüll sie mit Freud und Trost,
bis der Leib kommt aus der Erde
und mit ihr vereinigt werde.

Text: Picander (1-6); anon. (7)

6. Recitative

Let us love the countenance
of righteous angels,
and with our sins
not banish or even sadden them,
that they may be, when the Lord
commands us to bid the world farewell,
to our great delight,
our chariots to heaven.

7. Chorale

Let Thine angel travel with me
on Elijah's fiery chariot
and protect well my soul,
like Lazarus's, when he died.
Let my soul rest within Thy lap,
make it brim with comfort and joy,
till the body rises from earth
to be united with it.

BWV 149

Man singet mit Freuden vom Sieg (1728/1729)

15 1. Coro

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten: Die Rechte des Herrn behält den Sieg, die Rechte des Herrn ist erhöht, die Rechte des Herrn behält den Sieg!

16 2. Aria: Bass

Kraft und Stärke sei gesungen
Gott, dem Lamme, das bezwungen
und den Satanas verjagt,
der uns Tag und Nacht verklagt.
Ehr und Sieg ist auf die Frommen
durch des Lammes Blut gekommen.

17 3. Recitativo: Alt

Ich fürchte mich
vor tausend Feinden nicht,
denn Gottes Engel lagern sich
um meine Seiten her;
wenn alles fällt, wenn alles bricht,
so bin ich doch in Ruhe.
Wie wär es möglich zu verzagen?
Gott schickt mir ferner Ross und Wagen
und ganze Herden Engel zu.

18 4. Aria: Sopran

Gottes Engel weichen nie,
sie sind bei mir allerenden.
Wenn ich schlafe, wachen sie,
wenn ich gehe,
wenn ich stehe,
tragen sie mich auf den Händen

BWV 149

The voice of rejoicing and salvation

1. Chorus

The voice of rejoicing and salvation is in the tabernacles of the righteous: the right hand of the Lord doeth valiantly. The right hand of the Lord is exalted: the right hand of the Lord doeth valiantly!

2. Aria

Might and power be sung
to God, the lamb, that has defeated
and banished Satan,
who accused us day and night.
Honour and victory have come to the devout
through the blood of the lamb.

3. Recitativo

I have no fear
of a thousand foes,
for the angels of God are encamped
all around me;
though all should fall, though all collapse,
I shall still be peaceful.
How could I ever despair?
God sends me also horse and chariot
and whole multitudes of angels.

4. Aria

The angels of God never retreat,
they are present all around me.
When I sleep, they keep watch,
when I go,
when I rise,
they bear me in their arms

19 5. Recitativo: Tenor

Ich danke dir,
mein lieber Gott, dafür;
dabei verleihe mir,
dass ich mein sündlich Tun bereue,
dass sich mein Engel drüber freue,
damit er mich an meinem Sterbetage
in deinen Schoß zum Himmel trage.

20 6. Aria (Duetto): Alt, Tenor

Seid wachsam, ihr heiligen Wächter,
die Nacht ist schier dahin.

Ich sehne mich und ruhe nicht,
bis ich vor dem Angesicht
meines lieben Vaters bin.

21 7. Choral

Ach Herr, lass dein lieb Engelein
am letzten End die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen,
den Leib in sei'm Schlafkämmerlein
gar sanft ohn ein'ge Qual und Pein
ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
dass meine Augen sehen dich
in aller Freud, o Gottes Sohn,
mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,
ich will dich preisen ewiglich!

*Text: Psalm 118:15-16 (1); Martin Schalling (7);
Picander (2-6)*

5. Recitative

I give Thee thanks,
my dear God, for this;
and grant that I
may repent my sins,
that my angel may rejoice at this,
and bear me when I die
to Thy heavenly bosom.

6. Aria (Duet)

Be wakeful, you holy watchmen,
the night is nearly spent.

I yearn and shall not rest
till I stand before the countenance
of my loving father.

7. Chorale

Ah Lord, let Thy dear angel
bear this soul of mine, when I die,
into Abraham's lap,
and let my body sleep in its resting-place
most gently, free of torment and pain,
until the Day of Judgement!
And then awaken me from death,
that my eyes may behold Thee
in sheer joy, O Son of God,
my Saviour and my throne of grace!
Lord Jesus Christ, hear me, O hear me,
I will praise Thee eternally!

*English translations by Richard Stokes
from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
Scarecrow Press, reproduced by permission.
Translations in other languages are available at
www.bach-cantatas.com*

Also available

Bach Cantatas Vol 1: City of London
For the Feast of St John the Baptist
BWV 167 / 7 / 30
For the First Sunday after Trinity
BWV 75 / 39 / 20

Bach Cantatas Vol 8: Bremen/Santiago
For the Fifteenth Sunday after Trinity
BWV 138 / 99 / 51 / 100
For the Sixteenth Sunday after Trinity
BWV 161 / 27 / 8 / 95

Bach Cantatas Vol 10: Potsdam/Wittenberg
For the Nineteenth Sunday after Trinity
BWV 48 / 5 / 90 / 56
For the Feast of the Reformation
BWV 79 / 192 / 80

Bach Cantatas Vol 14: New York
For Christmas Day
BWV 91 / 110
For the Second Day of Christmas
BWV 40 / 121

Bach Cantatas Vol 15: New York
For the Third Day of Christmas
BWV 64 / 151 / 57 / 133

Bach Cantatas Vol 19: Greenwich/Romsey
For the Second Sunday after Epiphany
BWV 155 / 3 / 13
For the Fourth Sunday after Epiphany
BWV 26 / 81 / 14 / 227

Bach Cantatas Vol 21: Cambridge/Walpole St Peter
For Quinquagesima
BWV 22 / 23 / 127 / 159
For the Annunciation/Palm Sunday/Oculi
BWV 182 / 54 / 1

Bach Cantatas Vol 24: Altenburg/Warwick
For the Third Sunday after Easter
BWV 12 / 103 / 146
For the Fourth Sunday after Easter
BWV 166 / 108 / 117

Bach Cantatas Vol 26: Long Melford
For Whit Sunday
BWV 172 / 59 / 74 / 34
For Whit Monday
BWV 173 / 68 / 174

**For further information, to join the mailing list
and to buy online, visit www.solideogloria.co.uk**

James Gilchrist *tenor*

'It's six years since the pilgrimage. I still feel a special connection with that time, and the recordings, as they come out, bring back often unexpected memories. I felt at the time ambivalent towards recordings being made, thinking that the whole point of the pilgrimage was very much in the living performance and the physical, musical and spiritual journey as it happened. But I am so struck by the immediate recollections and sense of the present in the discs, that I am very glad now.

Bremen is a town that I know. My mother's family (she emigrated to England shortly after the war) all settled nearby, having moved from the East. So I visited quite often as a child, and feel it's a bit of Germany that I have a connection with. Our performance in Bremen included BWV 19, with the aria 'Bleibt, ihr Engel'. I felt allowed – encouraged – truly to soar. This huge cry for the divine to stay with us on earth (rather than wish to hasten our departure to the hereafter) strikes me as both unusual and passionately heartfelt. I hope it comes across like that.

The friendships made six years ago still have a sense of having been forged out of something truly unusual, that none of us will be able to recapture – that changed us. I am very lucky to have been involved.'

Johann Sebastian Bach 1685 -1750
Cantatas Vol 7: Ambronay/Bremen

CD 1 57:27 For the Fourteenth Sunday after Trinity

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25
Jesu, der du meine Seele BWV 78
Wer Dank opfert, der preiset mich BWV 17

Malin Hartelius *soprano*, Robin Tyson *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

CD 2 57:44 For the Feast of St Michael and All Angels

Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50
Herr Gott, dich loben alle wir BWV 130
Es erhob sich ein Streit BWV 19
Man singet mit Freuden vom Sieg BWV 149

Malin Hartelius *soprano*, Richard Wyn Roberts *alto*
James Gilchrist *tenor*, Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Live recordings from the Bach Cantata Pilgrimage
Abbaye d'Ambronay, 24 September 2000
Unser Lieben Frauen, Bremen, 29 September 2000



Soli Deo Gloria

Volume 7 SDG 124
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
© 2006 Monteverdi Productions Ltd
www.solideogloria.co.uk
Edition by Reinhold Kubik, Breitkopf & Härtel
Manufactured in Italy LC13772

