

BACH KANTATA TEN N°15

chor & orchester der j.s. bach-stiftung unter der leitung von rudolf lutz



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

N°15

bwv 36 «schwingt freudig euch empor»

bwv 168 «tue rechnung! donnerwort»

bwv 166 «wo gehest du hin»

BWV 36 «Schwingt freudig euch empor»

Erster Teil

01	1. Chor – <i>schwingt freudig euch empor</i>	04:00
02	2. Choral (Duett Sopran, Alt) – <i>nun komm, der heiden heiland</i>	04:09
03	3. Arie (Tenor) – <i>die liebe zieht mit sanften schritten</i>	06:04
04	4. Choral – <i>zwingt die saiten in cythara</i>	01:04

Zweiter Teil

05	5. Arie (Bass) – <i>willkommen, werter schatz</i>	03:53
06	6. Choral (Tenor) – <i>der du bist dem vater gleich</i>	01:42
07	7. Arie (Sopran) – <i>auch mit gedämpften, schwachen stimmen</i>	08:10
08	8. Choral – <i>lob sei gott dem vater</i>	00:42
	29:05

BWV 168 «Tue Rechnung! Donnerwort»

09	1. Arie (Bass) – <i>tue rechnung! donnerwort</i>	03:09
10	2. Rezitativ (Tenor) – <i>es ist nur fremdes gut</i>	01:47
11	3. Arie (Tenor) – <i>kapital und interessen</i>	03:16
12	4. Rezitativ (Bass) – <i>jedoch, erschrocknes herz, leb und verzage nicht</i>	01:55
13	5. Arie (Duett Sopran, Alt) – <i>herz, zerreiß des mammons kette</i>	02:23
14	6. Choral – <i>stärk mich mit deinem freudengeist</i>	01:02
	12:33

BWV 166 «Wo gehest du hin»

15	1. Arie (Bass) – <i>wo gehest du hin</i>	01:48
16	2. Arie (Tenor) – <i>ich will an den himmel denken</i>	06:28
17	3. Choral (Sopran) – <i>ich bitte dich, herr jesu christ</i>	02:50
18	4. Rezitativ (Bass) – <i>gleichwie regenwasser bald verfließen</i>	00:55
19	5. Arie (Alt) – <i>man nehme sich in acht</i>	03:04
20	6. Choral – <i>wer weiß, wie nahe mir mein ende</i>	00:53
	16:02

Liveaufnahmen in der evangelischen Kirche Trogen AR, Schweiz

BWV 36	14. Dezember 2007
BWV 168	22. Februar 2013
BWV 166	18. April 2008

der gesamte vokale bach

Arthur Godel

Bachs vokales Werk, ein Hauptpfeiler seines Schaffens, entzieht sich – abgesehen von den Passionen – heute weitgehend dem Gottesdienst und dem Konzert. Wie kann dieses Kulturgut ersten Ranges dennoch den Hörern von heute und vor allem auch der kommenden Generation nahegebracht werden? Entscheidend bleibt das Konzerterlebnis. Der Musiker Rudolf Lutz und der Unternehmer Konrad Hummler haben sich zusammengefunden, um Bachs gesamtes Vokalwerk – mit seinen über 200 Kantaten als Zentrum – in einer Konzertreihe neu zu erschliessen. Die aus privaten Mitteln finanzierte J.S. Bach-Stiftung St.Gallen trägt das auf rund 25 Jahre Dauer angelegte Projekt.

Seit Oktober 2006 wird in der Barockkirche von Trogen, einem Appenzeller Dorf

in der Nähe von St.Gallen, monatlich eine Kantate vorgestellt. Die dafür entwickelte Form findet beim Publikum, das aus der ganzen Schweiz und dem benachbarten Ausland zu den Aufführungen anreist, grossen Anklang. In einer Einführung stellen der Dirigent Rudolf Lutz und der Theologe Karl Graf das Werk im lebendigen Dialog mit dem Publikum vor. Dabei zeigt Rudolf Lutz am Keyboard spielend und singend die musikalischen Eigenheiten und lädt zum Mitsingen der Choräle ein. Im Konzert wird die Kantate zweimal gespielt, zwischen den beiden Aufführungen steht eine Reflexion. Die Referentinnen und Referenten, Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Politik, greifen einen Gedanken oder Aspekt der Kantate auf und denken ihn auf ihre Weise weiter. Die zweite

Aufführung des Werks erhält vor dem Hintergrund dieser Reflexion eine zusätzliche aktuelle Dimension.

Diese Musiker und Zuhörer gleichermaßen inspirierende Abfolge wird vollumfänglich auf DVD dokumentiert. Pro Jahr werden zusätzlich mehrere Kantaten auch auf CD veröffentlicht. Die Texte der Reflexionen sind wenige Tage nach dem Konzert erhältlich und werden sowohl in gedruckter als auch elektronischer Form herausgegeben.

Einen lebendigen Bach für die Hörer von heute auf der Basis historischer Erkenntnisse – das hat sich der musikalische Leiter Rudolf Lutz vorgenommen. Als Improvisationslehrer an der auf Alte Musik spezialisierten Schola Cantorum Basiliensis versteht er die Barockmusik und ihre Entstehung von innen, von ihrem Erfindungsprozess her. An zwei Proben tagen erarbeitet er jeden Monat zusammen mit dem speziell für diese Reihe zusammengestellten Ensemble die jeweilige Kantate. Die vorwiegend jungen Musikerinnen und Musiker kommen aus der ganzen Schweiz,

aus Süddeutschland und Österreich und bringen Erfahrung in historischer Aufführungspraxis mit. Die Besetzung ist wechselnd; je nach Werk wird der Chor mal grösser (bis zu zwanzig Stimmen), mal solistisch besetzt. Die Solistinnen und Solisten, darunter bekannte Namen, stellen sich ihrerseits ganz in den Dienst einer auf Lebendigkeit und Werktreue abgestimmten Gesamtleistung.

johann sebastian bach und das liebe geld

Anselm Hartinger

Auf seinem Denkmal vor der Leipziger Thomaskirche ist Bach mit nach aussen gestülpten Taschen dargestellt, was einer örtlichen Legende nach auf die ständige Geldnot des Meisters verweist. Und auch Bach selbst hat in einem 1730 verfassten Brief von Leipzig als einem «theüren Orth» mit «excessiver kostbahrer Lebensarth» gesprochen, an dem er ohne Zusatzeinkünfte durch Begräbnisse und sonstige «accidentia» seine Familie kaum durchbringen könne. Doch sind Zweifel angebracht, ob Bach wirklich jener weltabgewandte Kontrapunktist ohne irdische Fortune war, als den ihn das 19. Jahrhundert zu gern sehen wollte, zeigen doch seine «Mammonskantaten» wie BWV 144 und 168, dass ihn das Thema Geld nicht nur hörbar ansprach, sondern ihm auch im Detail vertraut war. Zudem sind aus Bachs

gesamter Lebenszeit Dokumente überliefert, die ihn als geschäftigen Klavierlehrer, Instrumentenverleiher und Musikalienhändler sowie eifrigen Prozessierer in dienstlichen und familiären Rechtshändeln zeigen. Die klingende Münze war gewiss nicht der Antrieb seines Schaffens, doch hat er seinen (Markt-)Wert selbstbewusst taxiert und eingefordert.

Gewiss hat der als Kind Vollwaise gewordene Bach Zeiten echter Not gekannt, und seine Anfänge als Kurrendesänger in Lüneburg und «Lacquai» in Weimar waren fraglos hart. Doch lässt sich Bachs Lebensweg kaum anders denn als Folge klug berechneter Statusaufstiege deuten, die ihn als entschiedenen Karrieremusiker erscheinen lassen, der im Interesse besserer Arbeitsbedingungen und höherer Verdienstmöglichkeiten stets bereit war,

sich wegzubewerben und selbst wohlmeinende Obrigkeiten wie den Mühlhäuser Rat vor den Kopf zu stossen. Dass Bach 1717 vom Weimarer Herzog vor seiner ertrotzten Entlassung wochenlang inhaftiert wurde, entsprach insofern nicht allein absolutistischer Willkür, sondern könnte auch einem respektlosen Auftreten des Herrn Hoforganisten geschuldet gewesen sein. Weimar ist generell ein gutes Beispiel für Bachs Fähigkeit, seine Spiel- und Kompositionskunst zu kapitalisieren. So konnte er zwischen 1708 und 1717 sein Gehalt von 150 Talern auf zuletzt 316 Taler plus Deputate an Holz und Getreide mehr als verdoppeln; dazu kamen noch auswärtige Aufträge aus Weissenfels, Halle und Gotha.

Nachdem er in Köthen eine materiell sorgenfreie Zeit als Hofkapellmeister genossen hatte, kam Bach in Leipzig nach eigener Aussage auf ein aus (eher geringem) Grundgehalt und erheblichen Nebeneinkünften zusammengesetztes Jahreseinkommen von immerhin 700 Reichstalern, was nicht mit den Spitzengagen einzelner Dresdener Kapellmusiker und Hof-

sänger konkurrieren konnte, jedoch einem respektablen Lebensstandard gleichkam, der auch die regelmässige Anschaffung von gelben Nelken und Singvögeln für die Eheliebste und fränkischem Wein für den eigenen Keller erlaubte. Zudem blieb Bach ein gefragter Orgelsachverständiger und Konzertvirtuose.

Bei seinem Tod im Juli 1750 hinterliess Bach nicht nur mehrere Hundert Taler an Bargeld, Silbergerät, Schuldverschreibungen und Anteilsscheinen, sondern auch eine umfangreiche Sammlung von Instrumenten, Büchern und Musikalien. Dass seine Witwe Anna Magdalena 1759 als Almosenfrau starb, Bachs Sohn Wilhelm Friedemann väterliche Manuskripte versetzen musste und man für seine jüngste Tochter Regina Susanna nach 1800 sogar öffentlich Geld sammelte, hatte mehr mit den Kriegen und widrigen Zeitläuften des 18. Jahrhunderts als mit dem kommerziellen Missgeschick ihres (Über-)Vaters zu tun.

anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz

anselm hartinger: Die Rezitative barocker Kirchenkantaten werden oft als blosse Überleitungen zwischen den grossen Arien und Chorstücken wahrgenommen; auch sieht man Bach eher als Meister der kontrapunktischen Polyphonie. In Kantaten ohne oder mit nur wenigen Rezitativen wie BWV 36 oder 166 vermisst man diese Dimension aber merklich. Wie schätzt du Bachs Qualität und Eigenart der dramatischen Deklamation ein, und wie gehst du aufführungspraktisch damit um?

rudolf lutz: Wenn ich Bachs Rezitative studiere, fällt mir zunächst seine Punktgenauigkeit in der Darstellung auf. Ich nehme einen grossen Wagemut in der Darstellung wechselnder Stimmungen wahr; er trifft weitreichende harmonische Entscheidungen, die klug durchdacht

sind und die die Zuhörer auf etwas hinweisen oder sie gar bewusst verstören sollten.

Ich habe den Eindruck, dass Bach aufgrund seiner kompositorischen Erfahrung die rezitativischen Texte sehr rasch durchsah und dann souverän zergliederte. Die Verfertigung von Rezitativen war im Barock ja ein hochstehendes Handwerk, das in Traktaten gelehrt wurde und das auf einem System von Versmassen und Vertonungstopoi beruhte. Dabei spielt die Interpunktion eine zentrale Rolle. Beim Lesen der Libretti kann ich deshalb meist schon erahnen, wo Bach verminderte Akkorde oder enharmonische Verwechslungen platziert und wann er besondere Akzente setzt. So ist die Wendung «fremdes Gut» im ersten Rezitativ der Kantate 168 ein solches Schlüsselwort, das Bach dann entsprechend aufgreift.

Oder man betrachte das Tenorrezitativ der Kantate 93, in dem Bach den von der Zeile «Die Folgezeit verändert viel» verkörperten Wandel in geheimnisvoller Weise hörbar macht. Verzierungen und sängerische Manieren, deren Reichtum und zeitgenössisches Ausmass erst dank neuerer Forschungen wiederentdeckt wurden, können beim Hervorheben solcher Textstellen eine grosse Hilfe sein.

Für mich sind die Rezitative innerhalb der Kantaten jene Sätze, in denen die wesentlichen Inhalte verhandelt werden. Dass Bach trotz des Vorhandenseins begabter Textdichter wie Picander so gut wie nie Rezitative parodierte, zeigt, dass er sich der Bedeutung einer Symbiose von Wort und Ton bei dieser Gattung besonders bewusst war. Ich bemühe mich daher um eine lebendige Ausführung und lasse den Rezitativen jene aktive Sorgfalt angedeihen, mit der beispielsweise ein gut ausgestatteter Kapellmeisterkollege sich diese Sätze zu eigen gemacht hätte. Die in den Leipziger Stimmensätzen überlieferte Besetzung betrachte ich insofern eher als Basisversion: Ne-

ben einer freien und manchmal auch Doppelgriffe einschliessenden Cellopartie können auch das sonore Fagott und der vorantreibende Cembaloklang wirkungsvoll dazu beitragen, wobei der Kielflügel auch das für Leipzig nicht belegte Lautenspiel zu imitieren vermag.

Obwohl im deutschen Rezitativ die Bass-töne eher kurz ausgehalten wurden, lege ich Wert darauf, auch die melodische Gestalt der Continuolinie hörbar zu machen. Nicht selten werden hier Sequenzmodelle greifbar, die Rückschlüsse auf Bachs strukturelle Lesart der Texte gestatten.

Bei alldem steht die Verständlichkeit des Textes im Mittelpunkt. Musik und Ausführung dürfen hier nichts verdunkeln, sondern sollten sich selbstbewusst in den Dienst dieser gesungenen Predigten stellen.

SCHWIN- GT FREU- DIG EUCH EMPOR

BWV 36

Kantate zum 1. Sonntag
im Advent

Textdichter Nr. 1, 3, 5, 7

Umdichtung, vielleicht
von Christian Friedrich Henrici
(Picander), wahrscheinlich
zwischen 1723 und 1726

Textdichter Nr. 2, 6, 8

Martin Luther, 1524

Textdichter Nr. 4

Philipp Nicolai, 1599

Erste Aufführung

1. Advent 1731, Leipzig

Erster Teil

01 1. Chor

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

02 2. Choral (*duett sopran, alt*)

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

03 3. Arie (*tenor*)

Die Liebe zieht mit sanften Schritten
sein Treugeliebtes allgemach.
Gleichwie es eine Braut entzückt,
wenn sie den Bräutigam erblicket,
so folgt ein Herz auch Jesu nach.

04 4. Choral

Zwingt die Saiten in Cythara
und laßt die süße Musica
ganz freudenreich erschallen,
daß ich möge mit Jesulein,
dem wunderschönen Bräutigam mein,
in steter Liebe wallen!
Singet,
springet,
jubilieret, triumphieret, dankt dem Herren!
Groß ist der König der Ehren.

Zweiter Teil

05 5. Arie (*bass*)

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

06 6. Choral (*tenor*)

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

07 7. Arie (*sopran*)

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
wird Gottes Majestät verehrt.
Denn schallet nur der Geist darbei,
so ist ihm solches ein Geschrei,
das er im Himmel selber hört.

08 8. Choral

Lob sei Gott, dem Vater ton,
Lob sei Gott, sein'm eingen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,
immer und in Ewigkeit!

Solisten

Sopran..... Nuria Rial
Alt..... Claude Eichenberger
Tenor..... Johannes Kaleschke
Bass..... Klaus Häger

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran..... Susanne Frei, Guro Hjemli, Jennifer Rudin
Alt..... Olivia Heiniger, Antonia Frey, Corinne Grendelmeier Nipp
Tenor..... Marcel Fässler, Clemens Flämig, Walter Siegel
Bass..... Fabrice Hayoz, Chasper Mani, William Wood

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine..... John Holloway (Konzertmeister), Renate Steinmann, Christine Baumann,
..... Silvia Gmür, Sabine Hochstrasser, Martin Korrodi
Viola..... Susanna Hefti, Martina Bischof
Violoncello..... Maya Amrein
Violone..... Iris Finkbeiner
Fagott..... Susann Landert
Oboe..... Luise Baumgartl, Martin Stadler
Orgel..... Markus Maerkl

Leitung

..... Rudolf Lutz

«Schwingt freudig euch empor»

Anselm Hartinger

Mit «Schwingt freudig euch empor!» hat Bach eine lichte Kantate vorgelegt, die in besonderer Weise für den Advent geschaffen scheint, der keine rauschende Festperiode ist, sondern eine Zeit der ernsthaften Vorbereitung darstellt, die dennoch wie von einem warmen Kerzenschein erleuchtet wird. Dieser schlüssige Gesamteindruck erstaunt insofern, als Bach dafür mehrere weltliche Vorstadien für Köthener und Leipziger Auftraggeber heranzog, um sie zunächst in eine von seinem Schüler Kirnberger überlieferte fünfsätzliche geistliche Kantate zu verwandeln, die 1731 durch Aufnahme dreier Choralsätze zu einer zweiseitigen Predigtkantate ausgebaut wurde. Damit entstand eine für Bachs Reifezeit ungewöhnliche Form, die gänzlich auf Rezitative verzichtet und die durch drei unterschiedliche

Strophen des Liedes «Nun komm, der Heiden Heiland!» Züge einer Choralpartita mit freien Einschüben aufweist. Etwa um 1735 muss Bach dann die Cantus-firmus-freien Sätze der Kantate für einen Vertreter der Leipziger Juristenfamilie Rivinus rückprofaniert haben («Die Freude reget sich», BWV 36b).

Der *Eingangschor* verrät mit seiner ferndurchsichtigen Setzart seine Herkunft aus einer weltlichen Gratulationsmusik. Auch die neue Textversion passt mit ihrem hörbaren Aufschwung hinauf «zu den erhabnen Sternen» perfekt zur musikalischen Bewegungsrichtung. Der bei aller Beschwingtheit verhaltene Gestus («Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht weit entfernen») und die echoartigen Oboenpassagen machen weite Teile des Satzes zu einer komponierten Version innerer Freude.

Mit dem zugleich verinnerlichten wie ausdrucksstarken *Choralduett* «Nun komm, der Heiden Heiland» wendet sich die Kantate direkt dem adventlichen Bereich zu. Die Chormelodie wird bereits im eröffnenden Continuatornell zitiert, das zwei Oberstimmen einführt, deren expressive Linienführung an eine Petit Motet französischer Art erinnert. Gestützt wird die feinsinnige Konstruktion von *sempre piano* spielenden Instrumenten, die mit Oboen d'amore sowohl klangfarblich als auch textdeutend ideal besetzt sind.

Die kunsthafte Trioanlage der ausgedehnten *Tenorarie* nimmt diesen zarten Tonfall auf. Die «sanften Schritte» der göttlichen «Liebe» werden im Duett von Singstimme und Oboe d'amore auf betörende Weise hörbar, bevor der B-Teil der Arie mit Wendungen wie dem verzückten Absinken auf «Wenn sie den Bräutigam erblicket» das Zusammentreffen von Seelenbraut und Christus als überwältigende Begegnung plausibel macht.

Der *Choral* «Zwingt die Saiten in Cythara» lässt im kraftvollen vierstimmigen Gesang die

Vorfreude auf das Weihnachtsfest bereits antönen. Dem mit eleganten Bassdurchgängen ausgestatteten Satz war in der geistlichen Frühfassung noch die siebente Strophe des Lutherliedes zugewiesen («Wie bin ich doch so herzlich froh»).

Der zweite Teil der Kantate beginnt mit *einer aus voller Bassistenbrust gesungenen Begrüßung* des ersehnten «werthen Schatzes», die von einem aufgeräumten Streichersatz getragen wird. Der stete Austausch des markanten «Willkommen»-Kopfmotivs zwischen Generalbass, Sänger und Streichern kann dabei als dialogische Geste verstanden werden. Daran schließt sich mit «Der du bist dem Vater gleich» *eine neuerliche Vertonung des Leitchorals* der Kantate an, die mit einem in sich beschleunigten Dreiertakt arbeitet, in den der dem Tenor übertragene Cantus firmus eingearbeitet ist.

Die *Sopranarie* greift auf die Klangwelt der von der göttlichen Liebe handelnden Tenorarie des ersten Teils zurück. Die Sordino-Vorschrift der Solovioline setzt die «Dämpfung» als Reduktion des Klanges wörtlich um, was

die Atmosphäre innerer Verzücktheit unterstreicht, die diesen Satz wie die gesamte Kantate zu einer Apotheose des zwar schwachen, jedoch tätig hoffenden Menschen werden lässt, dessen vom Geist verstärkte Seele nach Gott dürstet und «schreit» und der so bereit ist, den kommenden König in sein Herz einziehen zu lassen.

Ein *Choralsatz* über die doxologische letzte Strophe des Lutherchorals («Lob sei Gott dem Vater g'ton») beschliesst mit herber Strenge eine Kantate, die sich trotz der experimentellen Zusammenstellung durch innere Entsprechungen auszeichnet und die auch ohne dramatische Rezitative eine Geschichte erzählt, die von leiser Hoffnung und baldiger Erfüllung handelt.

TUE RE CHNUNG! DONNER WORT

BWV 168

Kantate zum 9. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1–5

Salomon Franck, 1715

Textdichter Nr. 6

Bartholomäus Ringwaldt, 1588

Erste Aufführung

9. Sonntag nach Trinitatis,

29. Juli 1725, Leipzig

09 1. Arie (*bass*)

Tue Rechnung! Donnerwort,
das die Felsen selbst zerspaltet,
Wort, wovon mein Blut erkaltet!
Tue Rechnung! Seele, fort!
Ach, du mußt Gott wiedergeben
seine Güter, Leib und Leben!
Tue Rechnung! Donnerwort!

10 2. Rezitativ (*tenor*)

Es ist nur fremdes Gut,
was ich in diesem Leben habe;
Geist, Leben, Mut und Blut
und Amt und Stand ist meines Gottes Gabe,
es ist mir zum Verwalten
und treulich damit hauszuhalten
von hohen Händen anvertraut.
Ach! aber ach! mir graut,
wenn ich in mein Gewissen gehe
und meine Rechnungen so voll Defekte sehe!
Ich habe Tag und Nacht
die Güter, die mir Gott verliehen,
kaltsinnig durchgebracht!
Wie kann ich dir, gerechter Gott, entfliehen?

Ich rufe flehentlich:
Ihr Berge fallt! ihr Hügel, decket mich
vor Gottes Zorngerichte
und vor dem Blitz von seinem Angesichte!

11 3. Arie (*tenor*)

Kapital und Interessen,
meine Schulden groß und klein
müssen einst verrechnet sein.
Alles, was ich schuldig blieben,
ist in Gottes Buch geschrieben
als mit Stahl und Demantstein.

12 4. Rezitativ (*bass*)

Jedoch, erschrocknes Herz,
leb und verzage nicht!
Tritt freudig vor Gericht!
Und überführt dich dein Gewissen,
du werdest hier verstummen müssen,
so schau den Bürgen an,
der alle Schulden abgetan!
Es ist bezahlt und völlig abgeführt,
was du, o Mensch,
in Rechnung schuldig blieben;
des Lammes Blut, o großes Lieben!

Hat deine Schuld durchstrichen
und dich mit Gott verglichen!
Es ist bezahlt, du bist quittiert!
Indessen,
weil du weißt,
daß du Haushalter seist,
so sei bemüht und unvergessen,
den Mammon klüglich anzuwenden,
den Armen wohlzutun,
so wirst du, wenn sich Zeit und Leben enden,
in Himmelshütten sicher ruhn.

13 5. Arie (*duett sopran, alt*)

Herz, zerreiß des Mammons Kette,
Hände, streuet Gutes aus!
Machet sanft mein Sterbebette,
bauet mir ein festes Haus,
das im Himmel ewig bleibet,
wenn der Erden Gut zerstäubet.

14 6. Choral

Stärk mich mit deinem Freudengeist,
heil mich mit deinen Wunden,
wasch mich mit deinem Todesschweiß
in meiner letzten Stunden;
und nimm mich einst, wenn dirs gefällt,
in wahrem Glauben von der Welt
zu deinen Auserwählten.

Solisten

Sopran.....	Noëmi Sohn Nad
Alt.....	Antonia Frey
Tenor.....	Johannes Kaleschke
Bass.....	Peter Harvey

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine.....	Plamena Nikitassova, Dorothee Mühleisen
Viola.....	Martina Bischof
Violoncello.....	Maya Amrein
Violone.....	Iris Finkbeiner
Fagott.....	Susann Landert
Oboe d' amore.....	Kerstin Kramp, Ingo Müller
Cembalo.....	Nicola Cumer

Leitung

.....	Rudolf Lutz
-------	-------------

einführung zur kantate bwo 168

«tue rechnung! donnerwort»

Anselm Hartinger

Die wahrscheinlich 1725 erstaufgeführte Kantate «Tue Rechnung! Donnerwort» gehört zu Bachs dramatischsten Schöpfungen. Mit einer Musik, die keine Ausflüchte duldet und die in ihrer grellen Leuchtkraft wie ein Gemälde von Bosch oder Grünewald wirkt, fällt die hitzige *Eingangsarie* ohne Vorwarnung als spirituelle Steuerprüfung ins Seelenhaus. Über einer unbarmherzig dahinjagenden Continuolinie wechseln sich peitschende Punktierungen und hastige Triolenketten ab – wo ein erzürnter Gott Rechenschaft fordert, konnte Bach getrost gegen seinen Diensteid verstossen und eine in dieser Drastik eigentlich verpönte operistische Szene entwerfen, die manche Zuhörer von den ererbten Kirchenstühlen gerissen haben wird.

Das von zwei Oboen d'amore gestützte *Tenorrezitativ* beutet trotz seiner Hinwendung zu

einem erhabenen Tonfall die buchprüferische Begrifflichkeit der «Defekte» und der nach Art der Leipziger Studenten «durchgebrachten» väterlichen «Güter» weiter aus. Dabei erinnert es vielleicht nicht zufällig an die Judas-Arie aus der II. Fassung der Johannespassion von 1725 («Zerschmettert mich, zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel!»).

Darauf folgt ein gelehrt-intensives *Arioso*, das die Metaphorik der Finanzwelt in fast schon provozierender Weise auf die Spitze treibt: «Kapital und Interessen, meine Schulden groß und klein, müssen einst verrechnet sein.» Mit einer pedantischen Musik im gespannten fis-Moll spielt Bach ein Register der Seelenökonomie an, das im Leipzig der Messen, Grosshändler und der alles umfassenden Käuflichkeit nur zu gut verstanden wurde. Dass die

Oboen d'amore hier eher geschäftlich-weltmännische Eleganz als göttliches Liebeswerben symbolisieren, darf man im Kontext solcher harter Mammonsschelte annehmen. Doch vermag die Unisono-Führung beider Oboen immerhin Hoffnung auf einen zur Einigkeit führenden gütlichen Vergleich zu wecken...

Diesen Umschlag führt das *Bassrezitativ* herbei, dessen Botschaft «Leb und verzage nicht!» nach den Mahnbescheiden der himmlischen Amtsstuben zunächst kaum glaubhaft erscheint. Die vom eigenen Gewissen überführten Menschen treten hier wie vor Angst starre Zechpreller vor uns, deren uneinlösbare Rechnung ein unbekannter Wohltäter bereits bezahlt hat. Dass Christus als Bürge und Opferlamm alle Schuld quittierte, führt ins Herz der lutherischen Rechtfertigungslehre, die in dieser Kantate weniger durchbuchstabiert als durchgerechnet wird. Dass diese Vergebung gute Werke nicht voraussetzt, sondern aus ihrem Vorbild folgen lässt, verdeutlicht das Bild des gerechten Haushalters. Mit dem Vorschlag, den aufgehäuften Mammon «klüglich anzu-

wenden», ersetzt der Librettist eine wohlfeil-unverbindliche Reichtumskritik durch realistische Handlungsszenarien, die nicht allein die Tür zu «Himmelshütten» öffnen könnten.

Welch befreiende Kraft diesem Wertewandel innewohnen kann, wird im *Duett* unnachahmlich Klang. «Herz, zerreiß des Mammons Kette!» – mit einer energisch auffahrenden Zugfigur und klaren verbalen Trennstrichen lassen das ostinate Continuo und die Singstimmen keinen Zweifel an ihrer Entscheidung aufkommen, alles von sich zu werfen, um sanft und selig sterben zu können. Dass die dreiteilige Arie nach nur 52 bewegenden Takten bereits zu Ende geht, ist Teil eines deutenden Programms: Was vor Zeit und Ewigkeit zutage liegt, braucht keine weiteren Worte – wohl aber Kraft und Mut zur Erneuerung. Und so äussert der *Schlusschoral* eine demütige Bitte um Stärkung im freudigen Geist. Von Bilanzen und Rechnungen ist nicht mehr die Rede: der Mensch, aller Standesattribute entkleidet, tritt in der Sterbestunde nur mit seinem «wahren Glauben», sonst aber nackt und arm vor seinen Schöpfer.

WO GEH EST DU HIN

BWV 166

Kantate zum Sonntag Cantate

Textdichter Nr. 1

Johannes 16,5

Textdichter Nr. 2, 4, 5

unbekannter Dichter

Textdichter Nr. 3

Bartholomäus Ringwaldt, 1582

Textdichter Nr. 6

Ämilie Juliane Gräfin

von Schwarzburg-Rudolfstadt,

1688

Erste Aufführung

Sonntag Cantate,

7. Mai 1724, Leipzig

15 1. Arie (*bass*)

Wo gehest du hin?

16 2. Arie (*tenor*)

Ich will an den Himmel denken
und der Welt mein Herz nicht schenken.

Denn ich gehe oder stehe,
so liegt mir die Frag im Sinn:
Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?

17 3. Choral (*sopran*)

Ich bitte dich, Herr Jesu Christ,
halt mich bei den Gedanken
und laß mich ja zu keiner Frist
von dieser Meinung wanken,
sondern dabei verharren fest,
bis daß die Seel aus ihrem Nest
wird in den Himmel kommen.

18 4. Rezitativ (*bass*)

Gleichwie die Regenwasser bald verfließen
und manche Farben leicht verschießen,
so geht es auch der Freude in der Welt,
auf welche mancher Mensch
so viele Stücken hält;
denn ob man gleich zuweilen sieht,
daß sein gewünschtes Glücke blüht,
so kann doch wohl in besten Tagen
ganz unvermut' die letzte Stunde schlagen.

19 5. Arie (*alt*)

Man nehme sich in acht,
wenn das Gelücke lacht.
Denn es kann leicht auf Erden
vor abends anders werden,
als man am Morgen nicht gedacht.

20 6. Choral

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod;
ach wie geschwinde und behende
kann kommen meine Todesnot.
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut:
Mach's nur mit meinem Ende gut!

Solisten

Altus.....Terry Wey
Tenor Gerd Türk
Bass..... Markus Volpert

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran.....Guro Hjemli

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine....Michi Gaigg, Konzertmeisterin (Leiterin L'Orfeo Barockorchester), Renate Steinmann
ViolaSusanna Hefti
Violoncello..... Martin Zeller
Violone..... Iris Finkbeiner
OboeLuise Baumgartl

Leitung und Orgel

..... Rudolf Lutz

«Wo gehest du hin?»

«wo gehest du hin»

Anselm Hartinger

«Wo gehest du hin?» – Die am 7. Mai 1724 erst-aufgeführte Kantate BWV 166 beginnt mit einem aus nur vier Worten bestehenden Bibelspruch, der zugleich lapidar wie rätselhaft ist und kompositorisch schwer umzusetzen war. Bach erschafft dafür in seinem *Eingangssatz* eine von abgerissenen Gesten und kurzatmigen Dreitaktperioden geprägte Umsetzung, die ein Bild der fragenden Ziellosigkeit evoziert, das dennoch edle und ernsthafte Züge trägt. Hier wird niemand beiläufig nach dem Weg gefragt, sondern in väterlich-gewichtiger Weise zur Rede gestellt.

Die hinter dieser klingenden Deutung stehende Idee wird erst in der folgenden *Arie* enthüllt, deutet doch der Textdichter die eigentlich an den Himmel auffahrenden Jesus zu richtende, von den Jüngern jedoch gar nicht

gestellte Frage «Wo gehest du hin?» in eine Entscheidungssituation um, der sich der irdische Mensch moralisch und heilsgeschichtlich stellen muss und die er mit der entschiedenen Verwahrung beantwortet: «Ich will an den Himmel denken und der Welt mein Herz nicht schenken.» Die so entstandene Doppelform hält der Orientierungslosigkeit des ersten Satzes die konzentrierte Innerlichkeit der himmelsgerichteten Arie entgegen, was der zunächst unbestimmten Wendung «Wo gehest du hin?» eine sorgende und konkrete Bedeutung verleiht. Da die erhaltene Stimme Violino II der Kantate nur die zur Tutti-Verstärkung bestimmte Dublette der eigentlichen Solostimme darstellt, fehlt die für die vollständige Realisierung des Satzes notwendige Partie der zweiten Violine. Doch lässt sich dieser Mangel zumindest für den

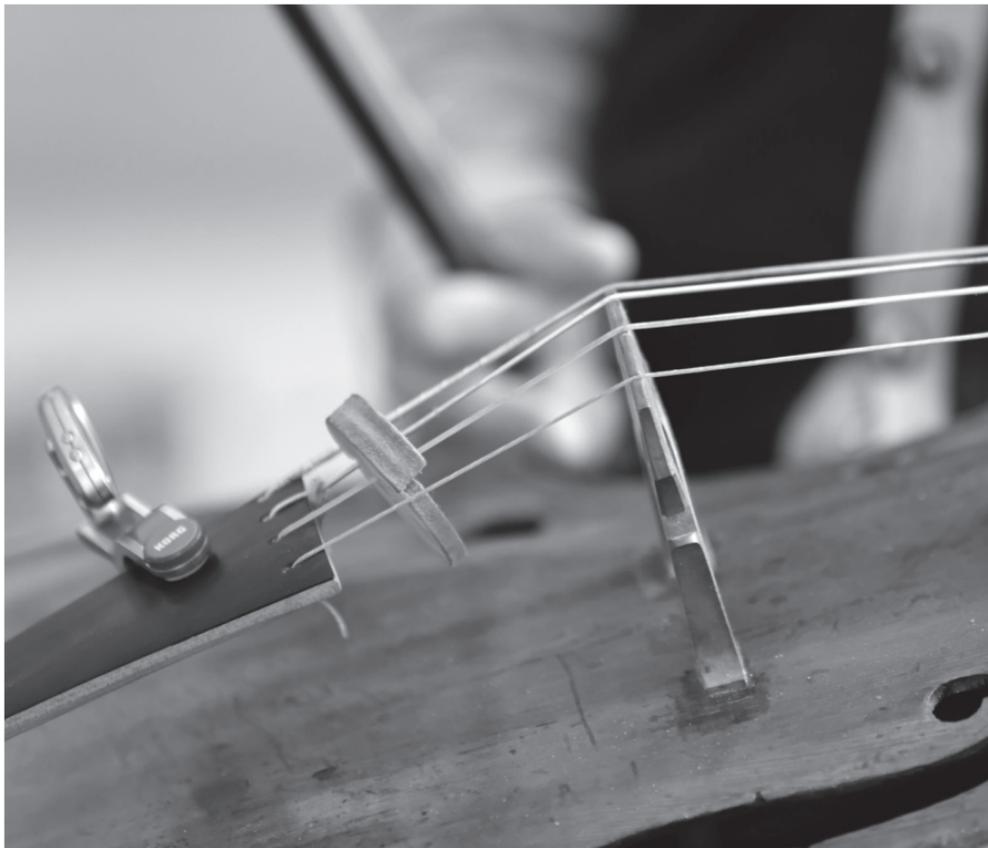
A-Teil der Arie durch das 1842 posthum gedruckte Orgeltrio BWV 584 beheben, das ein vielleicht in Bachs Schülerkreis entstandenes Arrangement einer früheren Fassung der Arie darstellt und beide Obligatstimmen zuverlässig wiedergibt. Sowohl der durchlässig-konzentrierte Tonfall der Musik als auch der sensibel der Intention des Menschen nachspürende Text dieser komponierten «Gretchenfrage» deuten stark auf eine Weimarer Entstehung, zumal das Kantatenlibretto von Bachs dortigem Dichterpartner Salomo Franck stammt.

Die folgende *Liedstrophe* ist für Sopran, Unisono-Streicher und Basso continuo gearbeitet und entspricht dabei dem Typus der später zu Orgelsätzen umgearbeiteten «Schübler-Choräle». Der dem Busslied «Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl» entnommene Text verweist in Bachs strengem motivischem Korsett auf die Notwendigkeit einer lebenslangen Einübung in die von der vorangehenden Arie verkörperte Weltabwendung. Darauf folgt ein kurzes, jedoch sehr bildhaftes *Rezitativ*, das das «Verfließen der Regenwasser» und das «Verschießen [Ausblei-

chen] der Farben» als Chiffren der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins mobilisiert.

Wer nun eine energische Kräftigungsmusik erwarten würde, liegt falsch. Vielmehr hat Bach mit den gleissenden falschen Gesten der *Altarie* und im Gestus eines höfischen Menuetts das Vertrauen auf das flüchtig hohnlachende Glück in einer Weise karikiert, die ebenso drastisch ist, wie sie in der trockenen Rechthaberei der Solopartie mit der Vergeblichkeit aller von aussen kommenden Ermahnung rechnet. Die fallenden Orchestergirlanden des Mittelteils mahnen jedoch zu Eile und Umkehr: Es kann zwischen Morgen und Abend ganz schnell hinab zur Hölle gehen...

Dieser ersten Wendung schliesst sich der *Schlusschoral* als veritables Memento Mori an. «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende»: Es braucht nicht mehr als die eindringlichen Worte aus Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt's Lied, um die wahre Dimension der Endlichkeit klarzustellen und der einleitenden Frage «Wo gehest du hin?» beklemmenden Nachdruck zu verleihen.



the complete vocal bach

Arthur Godel, translation by Alice Noger-Gradon

With the notable exception of the Passions, Bach's vocal works – a main pillar of his creative legacy – are rarely heard in today's church services or concert halls. How, then, can these extraordinary cultural treasures be brought to life for today's listeners and preserved for future generations? Despite the wealth of Bach recordings available, the concert experience remains vital to musical appreciation. In the interest of sustaining this tradition, musician Rudolf Lutz and entrepreneur Konrad Hummler resolved in 1999 to re-interpret Bach's complete vocal works – first and foremost his over 200 cantatas – in a new concert cycle. The project, which will span approximately 25 years, is privately funded by the J.S. Bach Foundation of St Gallen.

Since October 2006, the Bach Foundation has performed one cantata per month in the baroque church of Trogen, an Appenzell village near St Gallen. The concerts have proven popular with audiences, and concertgoers travel from throughout Switzerland and its neighbouring countries to experience the unique programme. The evening begins with conductor Rudolf Lutz and theologian Karl Graf introducing the chosen cantata in the form of a lively dialogue. Then, singing and playing from the keyboard, Rudolf Lutz demonstrates the work's musical hallmarks and invites the audience to join in singing the chorales. The cantata is then performed twice, with a "reflection" lecture taking place in between. The speakers – well-known personali-

ties from the worlds of art, culture, economics and politics – select a motif or feature of the cantata to develop from their personal standpoint. The insight gained from the lecture lends a new and immediate dimension to the second performance of the work – an inspiring experience for musicians and concertgoers alike.

All the Bach Foundation's concerts are fully documented and available on DVD. In addition, several cantata recordings are released each year on CD. The texts of the "reflection" lectures are published shortly after each concert in both electronic and print form.

A living Bach experience for today's listener founded on historical knowledge – that is the goal of artistic director Rudolf Lutz. As lecturer in improvisation at the Schola Cantorum Basiliensis, Switzerland's leading school for early music, Rudolf Lutz has a profound understanding of baroque music and its compositional development. During two days of intense rehearsals, he prepares the month's cantata with the ensemble, a select

group of primarily young musicians from across Switzerland, Southern Germany and Austria who have experience in historical performance practice. The ensemble size varies according to the work in question: some cantatas require a choir of up to 20 voices while others are complemented only by soloists – many of whom are renowned artists. Regardless of the ensemble's composition, however, each concert strives to provide a vibrant experience of Bach that breathes fresh life into his music while remaining true to its inherent spirit.

johann sebastian bach and the eternal question of money

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

On his memorial statue gracing the side entry to Leipzig's *Thomaskirche*, Bach is depicted with his pockets turned out – a symbol, according to local legend, of the constantly perilous state of the great master's pecuniary affairs. Indeed, Bach himself, in a letter from 1730, speaks of Leipzig as “a most costly city”, with an “excessively expensive lifestyle”, in which he could hardly maintain his family were it not for the additional income he earned from funerals and other “incidentals”. Nevertheless, it is reasonable to doubt whether Bach was really the unworldly contrapuntal genius of no material fortune that the 19th century declared him to be. On the one hand, Bach's “Mammon cantatas”, such as BWV 144 and 168, are testament to the fact that matters of money not only resonated with him, but were familiar to

him in detail. On the other hand, surviving documents from Bach's life show him to be active as a clavier teacher, lessor of musical instruments and dealer in musical scores, not to mention a litigious defender of his professional and familial rights. Indeed, while the allure of money can certainly not be posited as the inspiration for his creative output, Bach was well aware of his (market) value and had no qualms in ensuring he received his due.

And yet Bach was no stranger to hardship. He lost both his parents while still a child, and his early employments as a *Currende* in Lüneburg and as a lackey in Weimar were undoubtedly harsh. Nevertheless, it remains difficult to view the course of Bach's career as anything other than a series of well-calculated steps, or to consider Bach himself as anything short of

an ambitious and career-focused musician who willingly applied for new positions when better conditions and higher wages beckoned – even to the extent of offending well-disposed superiors such as the Council of Mühlhausen. Indeed, the fact that Bach was imprisoned for a period of some weeks prior to his departure from Weimar in 1717, may have had less to do with a despotic bent of his superiors than with the disrespectful attitude of the court organist. Either way, Bach had capitalised effectively on his skills there, more than doubling his income between 1708 and 1717 from 150 to 316 Thaler, plus wages in kind. In addition, he also received commissions from Weissenfels, Halle and Gotha.

Bach's tenure as *Hofkapellmeister* in Cöthen was relatively worry-free from a financial point of view, and, his subsequent appointment as *Thomascantor* in Leipzig also proved financially rewarding. Bach, according to his own account, was able to garner a respectable annual income of around 700 *Reichstaler*, comprising a modest salary that was, however, supplemented by

substantial additional earnings. Although such wages could not compare with the top salaries of some *Kapellmusiker* and court singers in Dresden, Bach's earnings still afforded a respectable standard of living that allowed for purchases of yellow carnations and songbirds for his beloved wife, and Frankish wine for his own cellar. Moreover, Bach remained in demand as an organ specialist and virtuoso performer.

Upon his death in 1750, Bach left an estate of not only several hundred Thaler in cash, silverware, bonds and share certificates, but also a substantial collection of musical instruments, books and scores. Nonetheless, by the time of her death in 1759, Bach's widow, Anna Magdalena, was dependant on alms, and his son, Wilhelm Friedemann, found himself forced to sell his father's manuscripts. Indeed, after 1800, public monies even had to be collected for his youngest daughter, Regina Susanna. It can be assumed, however, that these circumstances had a more likely origin in the wars and other adverse events of the 18th century, than in the commercial haplessness of Father Bach.

anselm hartinger in discussion with rudolf lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

anselm hartinger: The recitatives of baroque sacred cantatas are often perceived as mere transitions between the big arias and choral movements; moreover, Bach's recitatives are generally overshadowed by his peerless skills in contrapuntal polyphony. And yet, in Bach's few cantatas with no or only few recitatives, such as BWV 36 and 166, this particular element is distinctly lacking. What is your view on the quality of Bach's recitatives and his approach to dramatic declamation? And how does this affect your decisions as a conductor?

rudolf lutz: When I study Bach's recitatives, I am immediately struck by the absolute precision in his interpretation of the narrative. Not only does he capture shifts of mood with deftness and aplomb, but he takes bold harmonic

decisions that are designed to guide the listeners' attention – or to even unsettle them.

I believe that Bach, with his wealth of compositional experience, grasped the function of recitative texts very quickly, and could analyse them with magisterial ease. Indeed, the composition of recitatives was a highly respected art in baroque times; it was taught using treatises and rooted in a system of metre and compositional topoi in which punctuation also played a vital role. That is why, when I read a libretto, I can often anticipate where Bach will employ a diminished chord or enharmonic change, and where he will place particular emphasis or accents. For instance, the important shift in the first recitative of cantata 168 on the key words “borrowed wealth” is put to fine effect. Or take the tenor recitative of can-

tata 93, in which Bach illustrates the transition expressed in the line “Pursuing time trans-formeth much!” in a discreet, but highly effective way. Embellishments and vocal mannerisms can be of great help in emphasising such text elements, and new research has brought to light the great richness and variety of the stylistic features used in Bach’s time.

For me, the recitatives represent the movements that treat the essential content of the cantata. The fact that Bach, despite working with talented librettists such as Picander, almost never parodied recitatives, demonstrates his great respect for the symbiosis of text and music in cantata form. I therefore strive to realise a lively performance and treat the recitatives with the same particular care and personal touch that a well-versed Kapellmeister colleague might have embraced. As such, I tend to regard the orchestration in the Leipzig scores as basis: aside from a free cello line (even including double stops), the sonority of the bassoon or the driving harpsichord timbre can be used to good effect, while the harpsichord

can also be employed to imitate the lute, which is sometimes postulated to have been used in Leipzig.

Although the bass notes in German recitatives were generally only briefly sustained, I feel it important to make the melodic form of the continuo line audible. It is not at all uncommon that sequence models then become perceptible, thus allowing inferences to be drawn about Bach’s structural approach to reading a text.

Despite all these considerations, however, the intelligibility of the libretto always remains my principal aim: the music and performance practice may not obtrude on the text, but must place themselves with conviction in the service of these “sung sermons”.

introduction to bww 36

“schwingt freudig euch empor!”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Cantata BWV 36, “Schwingt freudig euch empor!” (Soar joyfully aloft), is a work of clarity and elegance that seems especially well-suited to the preparatory period of Advent – a time that, while not yet festive, still seems illuminated from within by the warm glow of candlelight. This coherent impression, however, is most surprising considering the cantata’s irregular evolution. Initially, Bach borrowed heavily from secular compositions from his Cöthen and Leipzig periods to develop a five-movement sacred cantata (the version passed down by his pupil Kirchenberger), before expanding it in 1731 into a two-part sermon cantata through the addition of three chorale movements. The form of the resulting work is highly unusual for Bach’s mature oeuvre. Indeed, it completely eschews the usual recitatives, employing

instead three verses of the hymn “Nun komm, der Heiden Heiland!”, lending the work the character of a chorale partita interspersed with free passages. Around 1735, Bach must then have “re-secularised” the cantus-firmus-free movements to produce BWV 36b for a member of the Rivinus family, a well-known Leipzig family of legal scholars.

With its light and buoyant character, the *introductory chorus* cannot disguise its origins as a secular congratulatory work, although the ascending figure of the music fits perfectly with the sacred text of “amidst the starry grandeur”. In this spirit of elation, the comparatively subdued gesture (“No, wait awhile! Your sound shall not have far to travel”) and the echoing oboe passages render large sections of the movement a musical expression of inner joy.

In the introspective, yet highly expressive *chorale duo*, “Come now, the nations’ Saviour”, the cantata then turns directly to the theme of Advent. The chorale melody is quoted already in the opening continuo ritornello, in which the expressive, intertwining lines of two oboes call to mind a petit motet in French style. This delicately understated structure is enhanced by the *sempre piano* instrumentation, in which the timbre of the oboes d’amore perfectly reflects the import of the text.

This tender sentiment is then sustained in the extended *tenor aria*, a skilful trio setting. Here, the “gentle paces” of godly “love” are hauntingly expressed in a vocal and oboe d’amore duo, ere the twists and turns of the B-section, with its enraptured descent on the words “when she the bridegroom near beholdeth”, provide for a breath-taking interpretation of the sublime meeting of the soul-bride and Christ.

In the vibrant, four-part *chorus*, “Raise the viols in Cythera”, the thrill of Christmas anticipation is now allowed to emerge. In its ear-

lier sacred version, the seventh verse of the Lutheran hymn (“How am I now so truly glad”) was assigned to this movement of elegant bass passages.

Accompanied by a light-hearted string setting, the second part of the cantata commences with a *bass aria* – a sonorous welcome to the longed-for “dearest love!”, in which the constant exchange of the striking “Welcome!” head motive between the continuo, vocalist and strings acts as a dialogical gesture. This is followed immediately by “Thou who art the Father like”, a new setting of the cantata’s head *chorale* in lively triple metre, in which the *cantus firmus* is assigned to the tenor.

The ensuing *soprano aria* is musically reminiscent of the tenor aria about godly love from the cantata’s first part. The instruction of “with mute” for the solo violin provides for a literal musical interpretation of the words “muted voices”, thus emphasising the atmosphere of inner rapture that enables this movement, like the whole cantata, to emerge as an apotheosis of the weak, yet hopeful people, whose souls,

strengthened by the spirit, cry out their longing and are thus ready to welcome the coming king into their hearts.

The cantata closes with an austere *chorale* movement on the doxological last verse of the Lutheran chorale “Praise to God, the Father, be”. Despite its experimental form, BWV 36 proves an effective work of strong inner coherence; one that is fully able to forgo the dramatic function of the recitative, while still telling a tale of quiet hope and the promise of fulfilment.



introduction to *bwv 168* “*tue rechnung! donnerwort*”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

The cantata “Tue Rechnung! Donnerwort” (Make a reck’ning! Thunderous word), probably performed for the first time in 1725, numbers among Bach’s most dramatic compositions. Indeed, the work adopts an arresting tone from the opening phrase: in a setting of garish luminance – a musical pendant to the artworks of Bosch and Grünewald – the fiery *introductory aria* storms without warning, like a spiritual tax inspector, into the house of the soul, an image underscored by whipping dotted rhythms and hasty triplet passages alternating over a mercilessly driving continuo line. For this text, in which a God enraged by the masses demands a reckoning, Bach could, with good conscience, breach his contract and compose an (otherwise forbidden) operatic scene of high drama that may well have

knocked many a good citizen of Leipzig off their family church pew.

Accompanied by two oboe’s *d’amore*, the following *tenor recitative*, despite its tendency to a sublime tone, further exploits not only the accounting term of “errors”, but also, as the students of Leipzig were certainly wont to do, “The many things which God hath lent me”. It is thus probably no small coincidence that the movement bears resemblance to the Judas aria from the second version of the St John Passion (“Crush me, crush me you rocks and hills!”), also composed in 1725.

This is followed by an intense, erudite *aria trio* that provocatively underscores the financial imagery of the text: “Principal and interest also, These my debts, both large and small, Must one day be reckoned all”. In a tense,

pedantic setting in F-sharp minor, Bach evokes the image of book-keeping in a “soul-based” economy; the implications were doubtlessly understood all too well in Leipzig – a city of merchants, trade fairs and all-pervasive corruptibility. In view of this chastisement for worshipping Mammon, it would be fair to interpret the scoring of oboes d’amore more as a symbol of business-like, cosmopolitan elegance than of godly courtship. And yet their unison scoring still awakens a glimmer of hope that a unifying, amicable settlement may ultimately be proffered...

This shift in focus is sustained in the *bass recitative*, whose central message of “live and despair thou not!” would seem nigh impossible following the raging summons from the heavenly tax officials. And yet, the poor sinner, plagued by his own conscience, now stands like a petrified bill-dodger whose unpayable bill has already been settled by an unknown benefactor. The notion that all debts are settled through Christ as guarantor and sacrificial lamb cuts to the heart of the Lutheran doctrine

of justification through faith, which in this cantata is not so much spelt out as calculated through in a highly original fashion. Good deeds are no prerequisite for heavenly forgiveness; rather, forgiveness is the consequence of a good role model, as is underscored by the image of the just master. With this exhortation to “make prudent use of Mammon”, the librettist eschews a trite, non-binding critique of wealth, suggesting instead a pragmatic path of action that will do more than simply open the doors to “heaven’s shelters”.

The liberating strength inherent in this change in is expressed in the ensuing *duet* “Heart, break free of Mammon’s fetters” with inimitable skill. Characterised by an agitated main figure and clear vocal cues, the ostinato continuo and vocalists leave no doubt as to their resolve to cast off all earthly goods in order to die a gentle and blessed death. The fact that the three-part aria, comprising a disguised recapitulation, is already over after only 52 stirring bars is part of the interpretive plan: what is clear in the face of time and eter-

nity, needs no further words – but rather strength and courage to change one’s ways. The *closing chorale* thus expresses its humble prayer for strength with a joyous spirit. All mention of bills and balances is past: the humble Christian, having shed the trappings of earthly wealth, stands in his hour of death alone and, but for his true faith, naked and poor before his creator.

introduction to cantata bww 166

“wo gehest du hin?”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

“Wo gehest du hin?” (Where to dost thou go?) – First performed on 7 May 1724, cantata BWV 166 begins with a Bible quote of a mere four words that are at once concise and enigmatic, and difficult to interpret musically. For the *introductory movement*, Bach chose a setting characterised by fragmented gestures and short-winded, three-bar motives that evoke an image of disoriented searching, but nonetheless maintain a noble and serious tone. This is no banal enquiry as to the way, but a stern, fatherly admonition to remain on the right path.

The idea behind this interpretation is not revealed until the following *aria*, in which the librettist reframes the query “Where to dost thou go” – a question the disciples have failed to pose to Jesus, despite his imminent ascent to heaven – as an existential matter that humans must ex-

amine from a moral and salvation-historical perspective, and resolve with conviction: “I’ll be unto heaven mindful, nor the world my heart surrender”. The resulting double meaning contrasts the disorientation of the first movement with the focused, introspective nature of the heavenly aria, transforming the initially diffuse figure of “Where to dost thou go?”, into a loving and clear message. Because the surviving violin II part of the cantata only indicates a doubling of the solo part, there is much material missing for a complete realisation of the movement. Fortunately, however, this problem can be solved at least for the A section by referring to the organ trio BWV 584 (published posthumously in 1842), which is probably an arrangement created by one of Bach’s pupils based on an early version of the

aria and which fully notates both obbligato voices. The transparent, focused character of the music and its sensitivity to the textual themes of human intentions and life's uncomfortable truths are indicative of Bach's Weimar period, especially considering that the cantata text originates from Bach's librettist of that time, Salomo Franck.

The following *chorale* is set for soprano, unison strings and basso continuo, thus matching the form of the compositions later reworked for organ as the "Schübler chorales". Taken from "Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl", a hymn of repentance, the text "I pray to you, Lord Jesus Christ" stresses the need to practise lifelong denial of worldly pleasures, as expressed in the preceding aria – a concept that is manifested in the motivic straightjacket of the music. This movement is followed by a short but dramatic *recitative* that interprets the "subsiding of the rain-sent waters" and the "fading of many hues" as symbols of the transience and inconstancy of human existence.

Listeners now expecting music of courage and inspiration to ensue, will, however, be met with disappointment. Rather, the bright, false gestures of the *alto aria*, set in the style of a courtly minuet, proffer a drastic caricature of humankind's misbegotten trust in fleeting fortune. Although the dry, imperious tone of the solo part suggests the futility of all words of caution, the descending orchestral garlands of the middle section still fervently stress the urgency of repentance: between dawn and dusk, the descent to hell can abruptly draw nigh...

This serious sentiment is further sustained in the *closing chorale* as a veritable memento mori: "Who knows how near to me mine end is?" Indeed, it takes no more than the poignant words of the hymn by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt to illuminate the true dimensions of mortality, and to breathe haunting profundity into the introductory question of "Where to dost thou go?"

Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/TextsAnselm Hartinger, Arthur Godel, Rudolf Lutz

Übersetzungen /English translations..... Alice Noger-Gradon

Layout-Design /Layout design.....Silvio Seiler / Graphik und Design GmbH

Aufnahmeort/Recording location.....Evangelische Kirche Trogen AR, Schweiz

Fotografien /Photography Hanspeter Schiess, Schweiz

Tonmeister /Recording supervisor..... Stefan Ritzenthaler, Johannes Widmer

Produktion /Production..... GALLUS MEDIA AG, Schweiz

English translations of cantata text excerpts from Z. Philip Ambrose, J.S. Bach: the Extant Texts of the Vocal Works in English Translations with Commentary Volume 1: BWV 1–200; Volume 2: BWV 201 – (Philadelphia: Xlibris, 2005), reproduced with kind permission of the author.

Copyright

..... ©2015, J.S. Bach-Stiftung St.Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

johann sebastian bach (1685 – 1750)

SCHWIN
GT FREU
DIG EUCH
EMPOR

BWV 36

Kantate zum 1. Sonntag im Advent

29:05

TUE RE
CHNUNG!
DONNER
WORT

BWV 168

Kantate zum 9. Sonntag nach Trinitatis

12:33

WO GEH
EST DU
HIN

BWV 166

Kantate zum Sonntag Cantate

16:02

©2015, J. S. Bach-Stiftung St.Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

LIVE
RECORDING

LC 27081

B348

