

PERGOLESI | STABAT MATER  
J.S. BACH | CANTATAS  
| BWV 54 & 170

*La Nuova Musica*

LUCY CROWE | TIM MEAD

**DAVID BATES**

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

**Widerstehe doch der Sünde BWV 54**

Cantata for alto solo

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. <b>Aria</b> Widerstehe doch der Sünde           | 7'03 |
| 2 | II. <b>Recitativo</b> Die Art verruchter Sünden    | 1'13 |
| 3 | III. <b>Aria</b> Wer Sünde tut, der ist vom Teufel | 2'45 |

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)

**Stabat Mater** for soprano, alto, strings and basso continuo

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 4  | I. <b>Duo</b> Stabat Mater dolorosa                 | 4'25 |
| 5  | II. <b>Aria</b> (soprano) Cujus animam gementem     | 1'39 |
| 6  | III. <b>Duo</b> O quam tristis et afflicta          | 1'57 |
| 7  | IV. <b>Aria</b> (alto) Quae moerebat et dolebat     | 1'36 |
| 8  | V. <b>Duo</b> Quis est homo qui non fleret          | 2'16 |
| 9  | VI. <b>Aria</b> Vidit suum dulcem natum             | 2'47 |
| 10 | VII. <b>Aria</b> (alto) Eja, mater, fons amoris     | 2'28 |
| 11 | VIII. <b>Duo</b> Fac, ut ardeat cor meum            | 2'02 |
| 12 | IX. <b>Duo</b> Sancta mater, istud agas             | 4'35 |
| 13 | X. <b>Aria</b> (alto) Fac, ut portem Christi mortem | 3'15 |
| 14 | XI. <b>Duo</b> Inflammatus et accensus              | 1'36 |
| 15 | XII. <b>Duo</b> Quando corpus morietur              | 3'17 |
| 16 | XIII. <b>Duo</b> Amen                               | 1'08 |

JOHANN SEBASTIAN BACH

**Vernügte Ruh! beliebte Seelenlust! BWV 170**

Cantata for alto solo

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 17 | I. <b>Aria</b> Vernügte Ruh! beliebte Seelenlust!            | 6'24 |
| 18 | II. <b>Recitativo</b> Die Welt, das Sündenhaus               | 1'11 |
| 19 | III. <b>Aria</b> Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen | 6'05 |
| 20 | IV. <b>Recitativo</b> Wer sollte sich demnach                | 1'08 |
| 21 | V. <b>Aria</b> Mir ekelt mehr zu leben                       | 5'15 |

Lucy Crowe, *soprano* (4-16) | Tim Mead, *countertenor*  
La Nuova Musica, David Bates

*Soprano* Lucy Crowe (4-16)  
*Countertenor* Tim Mead

**La Nuova Musica**  
**David Bates**

BACH, BWV 54

*Violins* Catherine Martin, Simon Jones  
*Viola* Jordan Bowron, Elitsa Bogdanova  
*Violoncello* Jonathan Rees  
*Double bass* Timothy Amherst  
*Organ* Silas Wollston  
*Harpsichord* Joseph McHardy

BACH, BWV 170 & PERGOLESI

*Violins* Bojan Čičić, Simon Jones  
*Viola* Jane Rogers  
*Violoncello* Jonathan Rees  
*Double bass* Timothy Amherst  
*Hautbois d'amour* Patrick Beaugiraud  
*Organ* Silas Wollston  
*Harpsichord* Joseph McHardy

## Widerstehe doch der Sünde, BWV 54

There is some disagreement among scholars as to the origin of *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54. The general consensus, however, is that Bach wrote this cantata for Oculi Sunday and it was first performed on 4 March 1714. The text is drawn from *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* written by Darmstadt court librarian and poet Georg Christian Lehms in 1711. Though there are no direct quotations from scripture, the text teems with biblical allusions, wonderfully interweaving metaphor and religious instruction.

Scored for solo alto, strings and continuo, BWV 54 is Bach's first cantata for solo voice. However, it is not a straightforward or timid initial attempt at the genre, as is clear from the strangeness of the first bar. Bach creates a world in which all is not as it seems: appearances are deceiving, or as Lehms describes it, 'if one looks more closely, we see it is but an empty shadow'. Bach infuses the dualities and contradictions of Lehms's text in his musical construction, and it is these that make for such fascinating discussion and captivated listening.

The minor seventh . . . one of the 'flaws' in nature's harmony, which undermines the stability of the tonic triad by pulling it down . . . it cannot rise to the upper tonic, but is drawn towards the dominant . . .

Deryck Cooke, *The Language of Music*, 1959

The opening aria urges the Christian to 'stand firm against all sinning'. The first chord – a 7-5-4-2 for those with figured bass knowhow – is the first indication of just how rocky this ground is. Bach launches us *in medias res* into dissonance: a dominant seventh chord. Moreover, this chord is presented against a tonic pedal in the basso continuo. In this strange turn of events, it is difficult to determine what exactly is the dissonance: is it the upper strings that form a traditionally dissonant seventh chord, or is it the cello and double bass for not conforming to this harmony? Such is this strange world of sin where vertical arrangements are not at all stable, and temptation is everywhere.

Discomfort is also horizontal as the string texture wriggles in precariousness. The melodic figures in the violins are characterised by paired appoggiaturas, large gestural leaps, and chains of suspensions. When Bach does present 'clean' harmonies free from dissonance, these are coloured with nudging auxiliary notes. Suspensions act to delay the arrival of consonance. In some cases, this arrival is paired with an accelerated harmonic rhythm in the other parts. In other words, the suspension resolves only once the harmony has moved on elsewhere – we resist sin, but just that bit too late.

As dissonance saturates the harmonic language, it is as if fear has entered the string players themselves. The writing for violas consists almost entirely of repeated quaver patterns – a trembling tremolando figure or 'bow vibrato'. Just as the text describes a 'poison [that] will possess you', the violists are infected by this rhythm. And indeed, Bach very much associated this rhythmic gesture with the sickness of sin. In the soprano and oboe aria from *Herr, gehe nicht ins Gericht* BWV 105, the phrase 'thoughts of sinners tremble and reel' is depicted with shuddering semiquavers in the upper strings. It is therefore somewhat ironic that in Lehms's message to 'stand firm' in BWV 54, the musicians are worked into a paranoid frenzy of trembling. Bach's narrative is therefore constructed on both the vertical and horizontal: we are to 'stand firm' in our resilience towards dissonance as well as the trembling of the bow across the string in time and space.

The sonority of dissonance and the pulsation are reinforced by Bach's scoring. Modelling himself on the earlier French-inspired textures of Muffat and Biber, Bach uses a five-part texture with two violins, two violas, and cello (bolstered by double bass). Timbral emphasis is therefore given to the middle of the texture – a theme that becomes the focus of the following recitative.

With all this harmonic, rhythmic and physical distraction, the solo alto weaves a surprisingly calm melody. However, the singer too is prey to temptation: elements of the slinking semiquaver movement and suspensions characterise the melody. The central section of the aria also constructs a symbolic interaction between the sinner and the world of deceit. Both phrases of the alto melody are punctuated by an interrupted cadence – or perhaps the American term 'deceptive cadence' is more telling in this instance. Here the strings interrupt the singer, as if to remind him to stay alert to deception.

Here grows the cure of all: this fruit divine,  
Fair to the eye, inviting to the taste,  
Of virtue to make wise. What hinders then  
To reach and feed at once both body and mind?

Satan in *Paradise Lost*, Book IX, John Milton

The recitative brings the main themes of the cantata to vivid realisation. There is a perverse symmetry to the symbolism of Lehms's libretto. For instance, the opening lines focus on seemingness and exteriority; we close with a sword that pierces inwards. Sin at first appears 'golden', but on closer inspection it is a 'whited sepulchre'. Bach uses these images as an axis for construction. The melodic discourse highlights the dichotomy of colours:

Von außen ist sie Gold

...

Und übertünchtes Grab

In a demonstrative display of gleaming vision, the highest note of the recitative thus far is on 'Gold'; this is mirrored by the lowest on 'Grab'. By delineating these alliterative pillars with tessitura, Bach sets up a musical opposition that supports the text. Moreover, he encapsulates the ideas of deception and interiority within a musical construction. As listeners we should not be impressed by the heights of vocal range, just as Eve should not be seduced by the 'fruit divine', or indeed by Satan's rhetoric. Furthermore, Bach encases the melody of the recitative within these limits. There is one exception – on 'Gottes' – as if to express that sin will 'never dwell in God's realm'. In other words, Bach's musical material does exactly what the text says: it attempts to deceive, then encourages the Christian to look within, and ultimately praises God.

As the alto nears the end of his sermon recitative, as is the case in many of Bach's early cantatas, there is a swift turn into arioso. Just as the pulsating trembling of the first aria engendered the physicality of the violists, here the imagery of the text enters the cellist and double bassist. The 'sharpened sword that pierces us through body and soul' is evoked through the animated runs of semiquavers. Not only does the rhythmic impetus carry us into the final aria, but it becomes part of the cantata's visual drama. Here, Bach references a rich trope of programmatic music from the seventeenth century in which the bow is an image of weaponry. Biber's *Battalia* (1673) and Schmelzer's *Die Festschule* (1668) are notable examples in which the violence of war and fencing is created through the rhythmic visuality of bowed gestures. In this cantata, Bach's cellist suddenly wields his bow like a sword and pierces the musical texture. And so the reposed atmosphere of recitative is shattered.

The first and leading quality of genius is *invention*, which consists in a great extent and comprehensiveness of imagination, in a readiness of associating the remotest ideas that are any way related.

Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, 1759

The final movement is a lively fugue. Far from sounding cerebral or dry, Bach's counterpoint is playful and fleet of foot. However, on closer inspection – as the text has repeatedly implored – the fugal element is associated with deception. At 'Denn dieser hat sie aufgebracht', the seemingly unthematic continuo part of the opening is sung by the alto soloist. In other words, as the devil is described to invent sin, Bach deceives us with contrapuntal invention. Bach's fugue is not only a wonderful play on words; the message of Lehms's text is embedded deep beneath the foreground details of the music at a structural level. It is as if from the very first chord to the final fugal statements, Bach constructs this cantata with sin and trickery at its core – even if this means deceiving us, his ever loyal listeners.

## Pergolesi, *Stabat Mater*

As the Leipzig opera house was demolished in 1729, it is likely that Bach never saw the blockbuster success that was Pergolesi's *La serva padrona*. However, it must have been around 1740, the year of its Dresden premiere, that copies of the same composer's *Stabat Mater* would have reached Bach in Leipzig. In a bizarre turn of admiration, Bach decided to arrange Pergolesi's work of 1736, using a German paraphrase of Psalm 51 as his text. In this motet, *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083, Bach expanded Pergolesi's orchestral material, enriched the harmony of the basso continuo, and reworked melody in order to fit the new text and his contrapuntal aesthetic.

This project is just as strange as it sounds. Why did Bach, an old master of music for the Lutheran Church, rework the composition of a dead Italian Catholic whose glittering youthful fame was the very antithesis of his own musical lifestyle? There must have been something in Pergolesi's music that caught Bach's attention. Indeed, Pergolesi's *Stabat Mater* – in its many manifestations – would go on to be the most frequently printed piece of music in the eighteenth century.

[His] clearness, simplicity, truth, and sweetness of expression justly entitle him to supremacy over all his predecessors and cotemporary rivals, and to a niche in the temple of Fame, among the great improvers of the art; and [he was], if not the founder, the principal polisher of a style of composition both for the church and stage which has been constantly cultivated by his successors, and which, at the distance of half a century from the short period in which he flourished, still reigns throughout Europe.

Charles Burney on Pergolesi, *A General History of Music*, vol.4, 1789

The *Stabat Mater* is a hymn to Mary. Its authorship is unclear: written by either the Franciscan friar Jacopone da Todi or Pope Innocent III, the hymn most likely has thirteenth-century origins. Pergolesi composed his setting for the Confraternità dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo, a Neapolitan confraternity which had also commissioned a *Stabat Mater* from Alessandro Scarlatti. Though weak with tuberculosis, Pergolesi managed to complete the composition in the last few weeks of his life. Pergolesi's work is set in twelve movements, tracing Mary's suffering during the crucifixion.

According to Jean-Jacques Rousseau, the opening duet 'Stabat Mater Dolorosa' conveys sorrow in 'the most perfect and touching duet to come from the pen of any composer'. Such praise is not hyperbole: locked in dissonance, the voices express agony in an extremely tangible way. In this opening, Pergolesi replaced the overtly emotional gestures of Italian opera within a liturgical tradition. Synthesis is a recurring theme throughout the work, from the stormy yet delicate 'Vidit suum dulcem natum' to the lively yet slightly menacing 'Inflamatus et accensus' duet in the major. It seems that the popularity of his *Stabat Mater* comes from the way Pergolesi audaciously trod the line between the sacred and the carnal; indeed, it is these aspects that Bach magnified in his arrangement. The final Amen flies by in a fierce celebration of counterpoint.

## Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust, BWV 170

Fifteen years after the composition of BWV 54, Bach returned to Georg Christian Lehms's text from 1711. This formed the libretto for his cantata *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* BWV 170 for 28 July 1726. Lehms's text reinterprets the imagery of the Sermon on the Mount from Matthew 5:20-26, the Gospel reading for that Sunday. Bach's work was paired with *Ich will meinen Geist in euch geben* by his cousin Johann Ludwig Bach, possibly around a central sermon. The cantata suggests that Bach had an extremely capable alto singer available to him; presumably this same singer also performed *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35 six weeks later, and then *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 another six weeks after that. Sandwiched between the large *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* BWV 88 of the previous week and *Es wartet alles auf dich* BWV 187 of the next, the brevity and intimate scoring of BWV 170 would have been a musical repose for Leipzig churchgoers. And indeed, Lehms's central idea is that of 'rest' – both as a state of earthly contentment and eternal dwelling place with Jesus.

To one who has been long in city pent,  
'Tis very sweet to look into the fair  
And open face of heaven, – to breathe a prayer  
Full in the smile of the blue firmament.

John Keats, *Poems*, 1817

The opening aria is of supreme beauty. Bach evokes the serenity of the text through a musical pastorale set in 12/8 time. Over the lapping pedal points in the lower strings, the first violin and oboe d'amore share a melodic line. However, this texture is far from binary. Bach's second violin part, which continuously flirts between the melody and pulsating quavers below, creates the illusion of utmost intimacy. At points of repose in the first violin and oboe, the second violin continues with melodic semiquavers. This sounds as if the first violinist has left the oboist for a snatched moment of commentary – like familiar friends who finish each other's sentences. Bach's scoring, generous in *Affekt* and loving details such as these, sets the scene for the entrance of the alto soloist.

Richard Stokes's translation of *Himmelseinracht* as the 'harmony of heaven' does not quite capture the sense of shape. Perhaps better is Alfred Dürr's 'heavenly concord' – or even John Eliot Gardiner's description of Bach's 'benign smile hovering over the music'. Nevertheless, the expansive vocal lines suggest that the singer is tracing the very curve of the skies. Rising and falling, the melody unfolds in a way that seems unbound to earthly groundedness. And yet, the melody also seems intensely personal, folding in on itself and always resting on 'Ruh'. It is as if Bach has created a melody that is both of the skies and the soul.

Recitative interrupts the serenity, wrenching the listener down from heavenly heights to 'the world, that house of sin'. The stern unadorned melody conveys Lehms's images of depravity and evil. Leading into the following aria, the final line of text and music suggests we are entering untravelled territory.

His dexterity (on the organ) is astounding, and it is hard to believe that it is possible for him to cross and extend his fingers and his feet so strangely and so nimbly, making the broadest jumps without playing a single wrong tone, or distorting his body by such energetic movement.

Johann Adolf Scheibe, *Der Critische Musicus*, I. Theil, 6. Stück, 14 May 1737

Immediately apparent in the central aria is its strangeness of scoring. Firstly, Bach's use of obbligato organ is surprising: the cantata did not open with a virtuosic concertante sinfonia as would be usual in that case. Secondly, Bach removes the traditional support of the basso continuo. The violins and viola join together to form a *bassetto* line. These aspects are not only timbrally unsettling; they indicate a potent mode of symbolism.

Dürr defines Bach's omission of the continuo as reflecting one of two possible scenarios. It can refer either to a person who does not need support (such as in 'Aus Liebe will mein Heiland sterben' from the *St Matthew Passion*), or to someone who has spiritually lost their way. BWV 105 again makes for excellent comparison: the continuo-less aria represents the instability of the sinner and his worried conscience. Here in BWV 170, Bach's texture reflects the waywardness and perversion of the sinner navigating his way towards redemption. As both texts describe trembling, it seems that Bach particularly associated the absence of a thoroughbass with physiognomic anxiety and spiritual precariousness.

For I tell you that unless your righteousness surpasses that of the Pharisees and the teachers of the law, you will certainly not enter the kingdom of heaven.

Matthew 5:2

Stranger still is Bach's two-part counterpoint for organ. The hands of the organist seem to delight in dissonance. This aural conflict is also physical. Unlike the melodic arcs in the first aria, here the organ writing is twisted and misshapen, with intertwining lines causing the hands to trace awkward shapes across the manuals. Bach alignment of the aural, physical and visual elements of music, in this cantata and throughout the oeuvre, is closely linked to a Lutheran tradition in which the physical is a locus for devotional meditation. Indeed, the tangles and twists of chromaticisms look just like that on the score. Are these to represent the writings of the false scribes and Pharisees from the Sunday gospel?

After such timbral unease, an *accompagnato* recitative provides a comforting and calming sonority. Since this recalls the heavenly string chords that shroud Christ in the *St Matthew Passion*, it is not surprising that the singer conveys Jesus' central message: we are to love our enemies as we love our closest friend.

The final movement bursts through the lingering rhetoric of the recitative with jubilant energy. The joyful and dancelike melody in the oboe and first violin nods towards the *galant* style. Surrounding this texture, the obbligato organ embroiders with virtuosic flourishes (Bach reworked these figurations for a later performance in 1746/7, transcribing this line for obbligato flute). The thematic use of the tritone – the *diabolus in musica* – is surprising, especially as it forms the declamatory head of the motive. However when combined with text, the sinful interval is made clear: the alto declaims 'It sickens me'. In some ways, this finale reconciles the 'problems' proposed by the central aria. The awkward and eerily dissonant organ writing has transformed into sparkling embellishment, and the *Bassetten* texture has returned to a bustling continuo bassline. Just as the alto soloist looks forward to eternal rest with God, it is as if Bach rejoices in his return to straightforwardly joyful music.

MARK SEOW

## Widerstehe doch der Sünde, BWV 54

Die Wissenschaftler sind noch uneins über die Entstehungsgeschichte von *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54. Einigkeit besteht aber darüber, dass Bach diese Kantate zum Sonntag Oculi geschrieben hat und dass sie am 4. März 1714 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Der Text ist der Dichtung *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* von dem am Darmstädter Hof wirkenden Bibliothekar und Dichter Georg Christian Lehms von 1711 entnommen. Er stützt sich nicht auf wörtliche Bibelzitate, aber er greift eine Fülle biblischer Inhalte auf und verknüpft aufs Schönste Metaphern und religiöse Belehrung.

BWV 54 für Alt, Streicher und Basso continuo ist die erste Solokantate, die Bach geschrieben hat. Das Werk ist dennoch kein anspruchloser oder zaghafter erster Versuch in der Gattung, wie schon das Befremdliche des ersten Takts erkennen lässt. Bach erschafft eine Welt, in der nichts so ist, wie es scheint: der Schein trügt, oder wie Lehms es ausdrückt: „... doch will man weiter gehn, so zeigt sich nur ein leerer Schatten“. Bach lässt diese Wechselseitigkeit und die Widersprüche im Text von Lehms in seinen musikalischen Formbau einfließen, und das macht die Besprechung der Kantate so reizvoll und macht es so spannend, sie zu hören.

Die kleine Septime... einer der „Schwachpunkte“ des vorzeichenlosen Akkords, der die harmonische Stabilität des Tonikadreiklangs schwächt und ihn nach unten zieht... kann sich nicht in die obere Tonika auflösen, sondern tendiert zur Dominante...

Deryk Cooke, *The Language of Music*, 1959

Die Eingangsarie fordert den Christenmenschen auf: „Widerstehe doch der Sünde“. Der erste Akkord – ein 7-5-4-2- Akkord für Leser mit Kenntnissen im bezifferten Bass – ist das erste Anzeichen dafür, dass wir uns auf schwankendem Boden bewegen. Bach geht sogleich *in medias res* und konfrontiert uns mit einer Dissonanz, einem Dominantseptakkord. Überdies wird dieser Akkord gegen einen Orgelpunkt auf der Tonika im Basso continuo gestellt. Durch diesen Umschwung ist kaum mehr auszumachen, worin die Dissonanz genau besteht: sind es die hohen Streicher, die einen von jeher dissonanten Septimenakkord spielen, oder sind es Cello und Kontrabass, weil sie sich nicht in diese Harmonie einfügen? So ist das mit dieser befremdlichen Wiese der Sünde, in der vertikale Ordnungen alles andere als gefestigt sind und überall die Versuchung lauert.

Auch horizontal breitet sich in dem Maße Unbehagen aus, wie der Streichersatz unschlüssig laviert. Kennzeichnend für die Melodiegestalten in den Violinen sind paarweise Vorschläge, mit großen Geste ausholende Sprünge und Vorhaltketten. Wenn Bach doch einmal „saubere“ Harmonien ohne Dissonanzen schreibt, sind diese mit irritierenden Wechselnoten koloriert. Vorhalte dienen dazu, den Eintritt der Konsonanz hinauszuzögern. Manchmal geht dieser Eintritt mit einem beschleunigten Rhythmus des Klangwechsels in den anderen Stimmen einher. Anders ausgedrückt: der Vorhalt löst sich erst auf, wenn die Harmoniebewegung an anderer Stelle schon weitergegangen ist – wir widerstehen der Sünde, aber eben ein klein wenig zu spät.

Dissonanzgesättigt wie die harmonische Tonsprache ist, klingt es, als habe Furcht die Spieler der Streicherstimmen selbst ergriffen. Der Bratschensatz besteht fast ausschließlich in repetierten Achtelfiguren – einer bebenden Tremolando-Figur, auch „Bogenvibrato“ genannt. Entsprechend der Warnung im Text: „... sonst ergriffest dich ihr Gift“, werden die Bratschisten von diesem Rhythmus angesteckt. Und tatsächlich hat Bach diese rhythmische Figur häufig zur Charakterisierung der Krankheit der Sünde verwendet. In der Arie für Sopran und Oboe aus *Herr, gehe nicht ins Gericht* BWV 105 wird die Textstelle „die Gedanken der Sünder erzittern und wanken“ durch bebende Sechzehntel in den hohen Streichern ausgedeutet. Es wirkt daher wie Ironie, wenn die Musiker auf Lehms' Aufforderung „widerstehe doch“ in BWV 54 in ein wahnhaft erregtes Beben versetzt werden. Bach hat seine Textausdeutung deshalb gleichzeitig auf der vertikalen und der horizontalen Ebene ausgearbeitet. Wir sollen wie das Tremolieren des Bogens auf der Saite in Zeit und Raum der Dissonanz in federnder Abwehr „widerstehen“.

Die dissonante Klanggestalt und der pulsierende Rhythmus werden durch die von Bach gewählte Besetzung verstärkt. Er nahm sich die älteren Satzarten nach französischem Muster von Muffat und Biber zum Vorbild und entschied sich für einen fünfstimmigen Satz mit zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello (verstärkt vom Kontrabass). Es werden die Mittelstimmen des Satzgefüges klanglich hervorgehoben – und das ist auch das hervorstechende Merkmal des nachfolgenden Rezitatifs.

Ungeachtet dieser harmonischen, rhythmischen und physischen Anspannung singt der Soloalt eine überraschend ruhige Melodie. Aber die Versuchung macht auch vor der Sängerin nicht halt: Teile der bebenden Sechzehntelbewegung und Vorhalte dringen auch in die Melodie ein. Der Mittelteil der Arie deutet überdies eine symbolische Interaktion zwischen dem Sünder und den Kräften der Falschheit an. Beide Melodiephrasen des Alts enden mit einer aufgehaltene Kadenz – oder vielleicht ist der amerikanische Begriff *deceptive cadence* (dt. Trugschluss) in diesem Zusammenhang treffender. Die Streicher unterbrechen dort die Sängerin, als wollten sie sie daran erinnern, wachsam zu sein und sich nicht täuschen zu lassen.

Hier wächst das Heilmittel aller Dinge: diese göttliche Frucht,  
dem Auge angenehm, verlockend für den Gaumen,  
die Frucht der Erkenntnis. Was also spricht dagegen,  
nach ihr zu greifen und Körper und Geist mit ihr zu nähren?

Satan in *Paradise Lost*, Buch IX, John Milton

Im Rezitativ werden die Hauptgedanken der Kantate lebensnah konkretisiert. In der Symbolik des Lehms-Librettos zeigt sich eine abstruse Symmetrie. So geht es etwa in den Anfangszeilen um Äußerlichkeit und falschen Schein, und am Ende um ein Schwert, das uns im Innersten durchbohrt. Die Sünde ist von außen „Gold“, bei genauerem Hinsehen aber ist sie „übertünchtes Grab“. Diese Bilder dienen Bach als Achse seines musikalischen Bauplans. Das melodische Geschehen dreht sich um die Dichotomie der Farben:

Von außen ist sie Gold  
Und übertünchtes Grab

In einer Demonstration funkelnder Gestaltungskraft trifft der bis dahin höchste Ton des Rezitatifs auf „Gold“; spiegelbildlich dazu trifft der tiefste auf „Grab“. Durch die musikalische Ausdeutung dieser alliterierenden Pfeiler mit den Mitteln der Stimmführung bildet Bach einen musikalischen Gegensatz aus, der den Text wiedergibt. Er macht auch den Gedanken der Täuschung und der Innenschau zum Gegenstand eines musikalischen Formbaus. Wir sollten uns als Hörer nicht davon beeindrucken lassen, wie hoch die Stimmen hinaufreichen, so wie Eva sich nicht von der „göttlichen Frucht“ verführen lassen sollte, oder genauer gesagt, von der Überredungskunst des Satans. Bach beschränkt die Melodie des Rezitatifs außerdem auf den Umfang zwischen diesen Grenzen. Mit einer Ausnahme – auf „Gottes“ -, wie um auszudrücken, dass die Sünder „nicht in Gottes Reich gelangen“. Anders ausgedrückt: das musikalische Material Bachs folgt genau der Aussage des Textes; Versuch der Täuschung, dann Ermutigung des Christen, den Blick nach innen zu richten, um mit einem Lobpreis Gottes zu enden.

Kurz bevor der Alt sein predigendes Rezitativ beendet, schlägt es plötzlich in ein Arioso um, wie es in vielen der frühen Kantaten Bachs zu beobachten ist. So wie das pulsierende Beben der ersten Arie die Bratschisten in ihrem körperlichen Empfinden beeinflusste, bemächtigt sich die Bildersprache des Textes des Cellisten und des Kontrabassisten. Das „scharfe Schwert, das uns durch Leib und Seele fährt“, wird durch die erregten Sechzehntelläufe musikalisch abgebildet. Der rhythmische Impuls treibt uns nicht nur der Schlussarie entgegen, er ist auch Teil des sichtbaren Dramas der Kantate. Hier bezieht sich Bach auf einen vielverwendeten Tropus programmatischer Musik des 17. Jahrhunderts, in dem der Bogen die Metapher einer Waffe ist. Bibers *Battalia* (1673) und Schmelzers *Die Fechtschule* (1668) sind herausragende Beispiele, in denen die Gewalttätigkeit des Krieges und der Fechtkunst durch die rhythmischen Gebärden der Bogenführung veranschaulicht wird. In dieser Kantate handhabt der Cellist Bachs seinen Bogen plötzlich wie ein Schwert und durchbohrt die musikalische Textur. Das setzt der ruhvollen Atmosphäre des Rezitatifs ein jähes Ende.

Die erste und wichtigste Eigenschaft des Genies ist die *Erfindungsgabe*, die in einem großen und umfassenden Ideenreichtum besteht, in der Bereitschaft, die abwegigsten Einfälle zu verknüpfen, wenn sie irgendwie miteinander in Verbindung zu bringen sind.

Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, 1759

Der Schlusssatz ist eine schnelle Fuge. Der Kontrapunkt Bachs klingt durchaus nicht trocken und intellektuell, er ist vielmehr verspielt und leichtfüßig. Bei genauerem Hinsehen aber – wie der Text es immer wieder mahnend formulierte – zeigt es sich, dass auch der Fugenbau nicht frei von Täuschung ist. Auf „... denn dieser hat sie aufgebracht“ wird die offensichtlich themenfremde Continuostimme der Eröffnung vom Alt gesungen. Mit anderen Worten: so wie vom Teufel gesagt wird, er sei der Urheber der Sünde, führt uns Bach mit seiner kontrapunktischen Erfindung hinteres Licht. Seine Fuge ist nicht nur ein wundervolles Wortspiel; die Aussage des Textes von Lehm ist tief unter den vordergründigen Einzelheiten der Musik auf satztechnischer Ebene verankert. Es ist, als errichte Bach diese Kantate vom ersten Akkord bis zum letzten Themeneintritt der Fuge auf dem Boden von Sünde und Trickserei - auch wenn er uns damit eine Täuschung zumutet, uns, seinen ihm stets treu ergebenden Hörern.

## Pergolesi Stabat Mater

Da das Leipziger Opernhaus 1729 abgerissen wurde, hatte Bach wahrscheinlich nie Gelegenheit, eine Aufführung von Pergolesis überaus erfolgreicher Oper *La serva padrona* zu erleben. Abschriften des *Stabat Mater* desselben Komponisten dürften jedoch bis 1740, dem Jahr der Dresdner Erstaufführung auch nach Leipzig und bis zu Bach gelangt sein. Aus einer merkwürdigen Anwendung von Bewunderung heraus entschloss sich Bach 1736 zu einer Bearbeitung des Werks von Pergolesi, der er eine deutsche Paraphrase von Psalm 51 als Text zugrunde legte. In dieser Motette mit dem Titel *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083 erweiterte Bach die Orchesterbesetzung Pergolesis, gestaltete den Basso continuo harmonisch reicher und überarbeitete die Melodie, um sie an den neuen Text und seine eigene kontrapunktische Ästhetik anzupassen.

Dieses Unternehmen ist so seltsam, wie es klingt. Warum hat Bach, ein Altmeister der protestantischen Kirchenmusik, die Komposition eines verstorbenen italienischen Katholiken bearbeitet, dessen glitzernder Ruhm eines jungen Komponisten in krassm Gegensatz zu seinem eigenen Lebensstil als Musiker stand? Es muss in der Musik Pergolesis etwas gegeben haben, das Bachs Aufmerksamkeit erregte. Tatsächlich sollte Pergolesis *Stabat Mater* – in seinen zahlreichen Erscheinungsformen – das meistgedruckte Musikstück des 18. Jahrhunderts sein und bleiben.

[Seine] Klarheit, Schlichtheit, Wahrhaftigkeit und Süße des Ausdrucks rechtfertigen voll und ganz seinen Vorrang vor allen seinen früheren und zeitgenössischen Konkurrenten und weisen ihm sehr zu recht einen Platz in der Ruhmeshalle an der Seite der großen Neuerer der Kunst zu; [er war] zwar nicht der Begründer eines neuen Kompositionsstils der Opern- und Kirchenmusik, an dem seine Nachfolger bis heute festhalten, eines Stils, der ein halbes Jahrhundert nach der kurzen Zeit seines ruhmreichen Wirkens immer noch in ganz Europa vorherrschend ist, wohl aber derjenige, der ihn mitgestaltet und verfeinert hat. Charles Burney über Pergolesi, *A General History of Music*, Vol.4, 1789

Das *Stabat Mater* ist ein Hymnus an Maria. Die Urheberschaft ist nicht genau geklärt: der Text wurde höchstwahrscheinlich im 13. Jahrhundert verfasst, entweder von dem Franziskanermönch Jacopone da Todi oder von Papst Innozenz III. Pergolesi hat die Vertonung im Auftrag der Confraternità dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo geschrieben, einer neapolitanischen Bruderschaft, die auch bei Alessandro Scarlatti ein *Stabat Mater* in Auftrag gegeben hatte. Der von der Tuberkulose stark geschwächte Pergolesi konnte die Komposition innerhalb weniger Wochen noch kurz vor seinem Tod vollenden. Das Werk umfasst zwölf Sätze, die den Schmerz Marias angesichts der Kreuzigung ihres Sohnes veranschaulichen.

Nach Ansicht von Jean-Jacques Rousseau ist das Eingangsduett „*Stabat mater dolorosa*“ das vollkommenste und bewegendste Duett, das jemals aus der Feder eines Komponisten geflossen ist“, um Schmerz fühlbar zu machen. Dieses Lob ist keine Übertreibung: die in Dissonanzen verschränkten Singstimmen bringen den unerträglichen Schmerz in einer außerordentlich fasslichen Weise zum Ausdruck. In dieser Eröffnung hat Pergolesi die unverhohlenen emotionalen Gebärden der italienischen Oper auf eine liturgische Tradition übertragen. Synthese ist ein Werk ständig wiederkehrender Vorgang, von dem heftigen und doch empfindsamen „*Vidit summ dulcem natum*“ bis zu dem lebhaften, dabei aber auch ein wenig bedrohlich wirkenden Duett „*Inflammatum et accensus*“ in der Durtonart. Die Popularität seines *Stabat Mater* hat wohl damit zu tun, dass Pergolesi keine Bedenken hatte, sich hart an der Grenze zwischen Geistlichem und Sinnlichem zu bewegen, und genau diese Wesenszüge hat Bach in seiner Bearbeitung hervorgehoben. Das Schluss-Amen fliegt vorüber wie ein Stück mit Ungestüm zelebrierter Kontrapunktischer Kunst.

### Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust, BWV 170

Fünfzehn Jahre nach der Komposition von BWV 54 kam Bach noch einmal auf den Text von Georg Christian Lehms von 1711 zurück. Er entnahm ihm das Libretto der Kantate *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* BWV 170 für den 28. Juli 1726. Der Text von Lehms interpretiert die Bildersprache der Bergpredigt aus Matthäus 5, 20-26 neu, der Lesung des Evangeliums zu diesem Sonntag. Das Werk von Bach bildete ein Paar mit *Ich will meinen Geist in euch geben* von seinem Vetter Johann Ludwig Bach, möglicherweise vor und nach der Predigt zu singen. Die Kantate lässt darauf schließen, dass Bach eine überaus tüchtige Altistin zu Gebote stand; wahrscheinlich führte dieselbe Sängerin sechs Wochen später auch *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35 und noch einmal sechs Wochen später *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 auf. Das zwischen dem umfangreichen *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* BWV 88 der vorausgehenden Woche und *Es wartet alles auf dich* BWV 187 der folgenden Woche angesiedelte BWV 170 dürfte mit seiner Kürze und seiner kleinen Besetzung für die Leipziger Kirchgänger eine musikalische Erholung gewesen sein. Tatsächlich ist der zentrale Gedanke im Text von Lehms die „Ruhe“ – sowohl im Sinne irdischer Zufriedenheit als auch der ewigen Wohnung bei Jesus.

Für einen, der lange in der Großstadt eingepfercht war,  
ist es unendlich süß, in das schöne und offene  
Antlitz des Himmels zu blicken – ein Gebet zu hauchen,  
dem Lächeln des blauen Himmelsgewölbes zugewandt.

John Keats, *Poems*, 1817

Die Eingangsarie ist von bezaubernder Schönheit. Bach deutet die ruhige Gelassenheit des Textes mit den musikalischen Mitteln einer Pastorale im 12/8-Takt aus. Über den plätschernden Orgelpunkten in den tiefen Streichern teilen sich die erste Violine und die Oboe d'amore in eine Melodielinie. Es handelt sich dabei aber keineswegs um ein zweistimmiges Gefüge. Bachs zweite Violine, die ständig zwischen der Melodie und den pulsierenden Achteln in der Tiefe hin und her wechselt, lässt die Illusion größter Intimität entstehen. An den Ruhepunkten in der ersten Violine und der Oboe setzt die zweite Violine die Melodie in Sechzehnteln fort. Das klingt so, als habe sich die erste Violine für den kurzen Augenblick einer Bemerkung von der Oboe abgewandt – wie vertraute Freunde, die einer den Satz des anderen beenden. Bachs Instrumentierung mit ihrer Fülle von Affekten und liebevollen Details wie diesen steckt den Rahmen ab für den Einsatz des Soloalts.

Es trifft nicht ganz die Bedeutung von „Himmelseintracht“, wenn Richard Stokes das Wort mit *harmony of heaven* ins Englische übersetzt. Besser trifft es wohl Alfred Dürr mit seinem *heavenly concord* – oder auch John Eliot Gardiner, der den Begriff umschreibt als Bachs „gütiges Lächeln, das über der Musik schwebt“. Dessen ungeachtet, wirken die weit ausschwingenden Gesangslinien so, als zeichne die Sängerin die Wölbung des Himmels selbst nach. Die steigende und fallende Melodie entfaltet sich wie losgelöst von der Erde. Und doch hat man den Eindruck einer stark persönlich geprägten Melodie, die durchgehend in sich ruht. Es ist, als habe Bach eine Melodie erdacht, die gleichermaßen dem Himmel und der Seele entsprungen ist.

Das Rezitativ macht der heiteren Gelassenheit ein Ende und reißt den Hörer aus den himmlischen Höhen herunter in „die Welt, das Sündenhaus“. Die strenge, schmucklose Melodie vermittelt die Bilder von Schlechtigkeit und Sünde, wie Lehms sie beschreibt. Als Überleitung zur nachfolgenden Arie gibt die letzte Textzeile mit ihrer Vertonung zu verstehen, dass wir uns auf unwegsames Gelände begeben.

Man erstaunt bei seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen wie es möglich ist, dass er seine Finger und seine Füße so sonderbar und so behend ineinanderschrenken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen.

Johann Adolf Scheibe, *Der Critische Musicus*, I. Theil, 6. Stück, 14. Mai 1737

Was in der mittleren Arie sofort auffällt, ist die merkwürdige Instrumentierung. Zum einen überrascht die obligate Orgel: die Kantate wurde nicht mit einer virtuosen konzertanten Sinfonia eröffnet, was in diesem Fall das Übliche gewesen wäre. Zum anderen verzichtet Bach auf die herkömmliche Akkordstütze des Basso continuo. Die Violinen und die Bratsche treten zu einer *bassetto*-Linie zusammen. Beides führt nicht nur zu irritierenden Klangfarben, es hat auch in hohem Maße symbolischen Charakter.

Für den Verzicht Bachs auf den Basso continuo sind nach Ansicht von Dürr zwei mögliche Szenarien denkbar. Er könnte auf eine Person verweisen, die keine Unterstützung nötig hat (wie etwa in „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ aus der *Matthäuspassion*), oder auf jemanden, der seinen geistlichen Kompass verloren hat. Wieder bietet sich BWV 105 als eine hervorragende Vergleichsmöglichkeit an: die continuolose Arie steht für die Labilität des Sünders und sein geängstigtes Gewissen. Hier in BWV 170 ist die Satzstruktur Bachs Ausdruck der Unbeständigkeit und der Verirrung des Sünders, der mühsam seinen Weg zur Erlösung sucht. Beide Texte beschreiben das Zittern und Wanken des Sünders, und so ist davon auszugehen, dass das Fehlen einer Generalbasslinie für Bach das Mittel zur Charakterisierung körperlich spürbarer Angst und seelischer Verunsicherung ist.

Darum sage ich euch: wenn eure Gerechtigkeit nicht weit größer ist als die der Schriftgelehrten und der Pharisäer, werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen.

Matthäus 5, 20

Noch merkwürdiger ist Bachs zweistimmiger Kontrapunkt des Orgelparts. Man hat den Eindruck, die Hände des Organisten haben Spaß an der Dissonanz. Dieser akustische Widerstreit setzt sich auf körperlicher Ebene fort. Anders als bei den Melodiebögen der ersten Arie ist der Orgelsatz hier verschlungen und ungestalt mit verflochtenen Linien, durch die die Hände auf den Manualen zu unbequemen Griffen gezwungen sind. Diese Gleichzeitigkeit der akustischen, körperlichen und sichtbaren musikalischen Elemente in dieser Kantate und überall im Werk Bachs steht in engem Zusammenhang mit einer protestantischen Tradition, im Körper den Ort andachtsvoller Versenkung zu sehen. Tatsächlich sehen die Verknotungen und Verrenkungen durch die chromatischen Effekte genauso aus wie in der Partitur. Sollen sie vielleicht Abbilder der falschen Schriftgelehrten und Pharisäer aus dem Evangelium des gleichen Sonntags sein?

Nach so viel klanglichem Unbehagen bringt ein *Accompagnatore* rezitativ eine tröstliche und besänftigende Klanglichkeit. Man fühlt sich an die himmlischen Streicherakkorde erinnert, die Christus in der *Matthäuspassion* einhüllen, und so überrascht es nicht, wenn die Sängerin die zentrale Botschaft Jesu verkündet: wir sollen auch den Feind lieben wie unseren besten Freund.

Der Schlusssatz durchbricht die schleppende Rhetorik des Rezitativs jubelnd und mit zupackender Kraft. Die freudig erregte und tanzartige Melodie in der Oboe und der ersten Violine hat schon Züge des galanten Stils. Die obligate Orgel umspielt dieses Stimmengeflecht und schmückt es mit virtuosen Floskeln aus (für eine spätere Aufführung im Jahr 1746/47 überarbeitete Bach diese Figurationen und schrieb die Stimme für obligate Flöte um). Die Verwendung des Tritonus – des *diabolus in musica* – als thematisches Element überrascht, zumal er den deklamatorischen Themenkopf bildet. In Kombination mit dem Text wird aber verständlich, was es mit diesem sündigen Intervall auf sich hat, denn der Alt singt: „Mir eckelt mehr zu leben“. In gewisser Weise werden die von der mittleren Arie aufgeworfenen „Probleme“ durch dieses Finale ausgeräumt. Der unbequem zu spielende und schaurig dissonante Orgelsatz hat sich in sprühende Ornamentik verwandelt, und die *Bassettschen*-Textur ist wieder zu einer geschäftigen Generalbasslinie geworden. So wie der Soloalt freudig der ewigen Ruhe in Gott entgegenseht, ist es, als habe Bach Freude daran, zu unkompliziert freudiger Musik zurückzukehren.

MARK SEOW  
Übersetzung Heidi Fritz

## WIDERSTEHE DOCH DER SÜNDE, BWV 54

- 1 | **I. Aria**  
Widerstehe doch der Sünde,  
Sonst ergreift dich ihr Gift.  
Laß dich nicht den Satan blenden;  
Denn die Gottes Ehre schänden,  
Trifft ein Fluch, der tödlich ist.
- 2 | **II. Recitativo**  
Die Art verruchter Sünden  
Ist zwar von außen wunderschön;  
Allein man muß  
Hernach mit Kummer und Verdruß  
Viel Ungemach empfinden.  
Von außen ist sie Gold;  
Doch will man weiter gehn,  
So zeigt sich nur ein leerer Schatten  
Und übertünchtes Grab.  
Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,  
Und die sich mit derselben gatten,  
Gelingen nicht in Gottes Reich.  
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,  
Das uns durch Leib und Seele fährt.
- 3 | **III. Aria**  
Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,  
Denn dieser hat sie aufgebracht.  
Doch wenn man ihren schnöden Banden  
Mit rechter Andacht widerstanden,  
Hat sie sich gleich davon gemacht.

## STABAT MATER

- 4 | Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa,  
Dum pendebat filius.
- 5 | Cujus animam gementem,  
Contristatam ac dolentem,  
Pertransivit gladius.
- 6 | O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater unigeniti
- 7 | Quae moerebat et dolebat,  
Et tremebat, cum videbat  
Nati poenas incliti.
- 8 | Quis est homo, qui non fleret  
Christi Matrem si videret  
In tanto supplicio?
- Quis non posset contristari,  
Piam Matrem contemplari  
Dolentem cum filio?

## WIDERSTEHE DOCH DER SÜNDE, BWV 54

- I. Aria**  
Pray resist all sin,  
Lest the venom seize you.  
Let Satan not beguile you;  
For him who profanes God's honour  
A deadly curse will smite.
- II. Recitativo**  
The way of vile iniquities  
Is wondrously fair to behold,  
But afterwards the sinner will  
In woe and anguish  
Be afflicted with great distress.  
Outwardly it is golden,  
But if we look behind,  
Nothing but an empty shadow  
And a whited sepulchre do show.  
It is like the apples of Sodom,  
And he who would wed with sin  
Will not enter God's kingdom.  
It is like a sharp sword  
That pierces through body and soul.
- III. Aria**  
He who sins is of the devil,  
For he has incited him;  
But if we resist his heinous snares  
With righteous devotion,  
He will soon be put to flight.

## STABAT MATER

- At the Cross her station keeping,  
Stood the mournful Mother, weeping,  
Close to Jesus at the last.
- Through her soul, of joy bereaved,  
Bowed with anguish, deeply grieved,  
Now at length the sword hath passed.
- O, that blessed one, grief-laden,  
Blessed Mother, blessed Maiden,  
Mother of the all-holy One.
- O that silent, ceaseless mourning,  
O those dim eyes, never turning  
From that wondrous, suffering Son.
- Who on Christ's dear Mother gazing,  
In her trouble so amazing,  
Born of woman, would not weep?
- Who on Christ's dear Mother thinking,  
Such a cup of sorrow drinking,  
Would not share her sorrow deep?

Pro peccatis suae gentis  
Vidit Jesum in tormentis  
Et flagellis subditum.

- 9 | Vidit suum dulcem natum  
Morientem desolatum,  
Dum emisit spiritum.
- 10 | Eja, Mater, fons amoris,  
Me sentire vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam.
- 11 | Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum,  
Ut sibi complaceam
- 12 | Sancta Mater, istud agas,  
Crucifixi fige plagas,  
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,  
Tam dignati pro me pati,  
Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,  
Crucifixo condolere,  
Donec ego vixero.

Iuxta crucem tecum stare,  
Te libenter sociare  
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
Mihi iam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.

- 13 | Fac, ut portem Christi mortem,  
Passionis fac consortem  
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,  
Cruce hac inebriari  
Ob amorem filii.

- 14 | Inflammatus et accensus,  
Per te, virgo, sim defensus  
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri,  
Morte Christi praemuniri,  
Confoveri gratia.

- 15 | Quando corpus morietur,  
Fac, ut animae denetur  
Paradisii gloria.

- 16 | Amen.

For his people's sins, in anguish,  
There she saw the Victim languish,  
Bleed in torments, bleed and die.

Saw the Lord's Anointed taken;  
Saw her Child in death forsaken,  
Heard His last expiring cry.

In the Passion of my Maker  
Be my sinful soul partaker,  
May I bear with her my part.

Of his Passion bear the token,  
In a spirit bowed and broken  
Bear His death within my heart.

Thou, who on the Cross art bearing  
All the pains I would be sharing,  
Glows my heart with love for Thee.

By Thy glorious Death and Passion,  
Saving me in wondrous fashion,  
Saviour, turn my heart to Thee.

At Thy feet in adoration,  
Wrapt in earnest contemplation  
See, beneath Thy Cross I lie.

There, where all our sins Thou bearest  
In compassion fullest, rarest,  
Hanging on the bitter Tree.

Thou who art for ever blessed,  
Thou who art by all confessed,  
Now I lift my soul to Thee.

Make me of Thy death the bearer,  
In Thy Passion be a sharer,  
Taking to myself Thy pain.

Let me with Thy stripes be stricken!  
Let Thy Cross with hope me quicken,  
That I thus Thy love may gain.

All my heart, inflamed and burning,  
Saviour, now to Thee is burning;  
Shield me in the Judgement Day.

By Thy Cross may I be guarded,  
Meritless – yet be rewarded  
Through Thy grace, O living Way.

While my body here is lying  
Let my soul be swiftly flying  
To Thy glorious Paradise.

Amen.

## 17 | I. Aria

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!  
Dich kann man nicht bei Höllensünden,  
Wohl aber Himmelseintracht finden;  
Du stärkst allein die schwache Brust,  
Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!  
Drum sollen lauter Tugendgaben  
In meinem Herzen Wohnung haben.

## 18 | II. Recitativo

Die Welt, das Sündenhaus,  
Bricht nur in Höllenlieder aus  
Und sucht durch Haß und Neid  
Des Satans Bild an sich zu tragen.  
Ihr Mund ist voller Ottergift,  
Der oft die Unschuld tödlich trifft,  
Und will allein von Racha! Racha! sagen.  
Gerechter Gott, wie weit  
Ist doch der Mensch von dir entfernt;  
Du liebst, jedoch sein Mund

Macht Fluch und Feindschaft kund  
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.  
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

## 19 | III. Aria

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,  
Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein:  
Ich zittere recht und fühle tausend Schmerzen,  
Wenn sie sich nur an Rach und Haß erfreun!  
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,  
Wenn sie allein mit rechten Satansränken  
Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht!  
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:  
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

## I. Aria

Contented rest, beloved heart's desire,  
You are not found in the sins of hell,  
But only in heavenly concord;  
You alone fortify the feeble heart.  
Contented rest, beloved heart's desire,  
Therefore none but the gifts of virtue  
Shall have their abode in my heart.

## II. Recitativo

The world, that house of sin,  
Resounds but with infernal songs,  
And seeks with hatred and envy  
To emulate Satan's image.  
Its mouth is filled with viper's venom,  
With oft strikes down the innocent,  
And speaks only of vengeance.  
Righteous God, how far  
Man has strayed from you;  
You love, but his mouth

Proclaims nothing but curses and enmity.  
And will only trample his neighbour beneath his feet.  
Ah! This guilt even with prayer is hard to pardon.

## III. Aria

How I do pity the wayward hearts,  
That unto thee, my God, are so loathsome;  
I tremble sore and feel a thousand pangs,  
When they take pleasure but in vengeance and hate.  
Righteous God, what must thou think,  
When they but with satanic wiles  
Insolently do flout thy strict commands.  
Ah! Surely thou, too, hast thought:  
How I do pity the wayward hearts!

## 20 | IV. Recitativo

Wer sollte sich demnach  
Wohl hier zu leben wünschen,  
Wenn man nur Haß und Ungemach  
Vor seine Liebe sieht.  
Doch, weil ich auch den Feind  
Wie meinen besten Freund  
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,  
So flieht  
Mein Herze Zorn und Groll  
Und wünscht allein bei Gott zu leben,

Der selbst die Liebe heißt.  
Ach! eintrachtvoller Geist,  
Wenn wird er dir doch nur  
Sein Himmelszion geben?

## 21 | V. Aria

Mir ekelt mehr zu leben,  
Drum nimm mich, Jesu, hin!  
Mir graut vor allen Sünden,  
Laß mich dies Wohnhaus finden,  
Woselbst ich ruhig bin.

## IV. Recitative

Who, therefore, would wish  
To live here on earth,  
When naught but hate and pain  
Are seen before God's love?  
But, since according to God's command,  
I must love my enemy  
As I love my best friend,  
So, from my heart  
I banish wrath and rancour,  
And wish to live only with God,

Who is love itself.  
Oh, peaceful spirit,  
When will he grant you  
His heavenly Zion?

## V. Aria

To be alive is irksome to me,  
Therefore, take me, Jesus, unto you!  
I shudder with dread at all sin,  
Let me reach that abode,  
Where I, too, shall be at rest.

*Translation: Derek Yeld (17-21)*



## La Nuova Musica

La Nuova Musica was founded by its artistic director David Bates in 2007 whilst in residency at Snape Maltings and was swiftly hailed by BBC Radio 3 as 'one of the most exciting consorts in the early music field'. They received the classical nomination at the 2012 South Bank Sky Arts/The Times Breakthrough Awards. In the same year, LNM signed with harmonia mundi USA and their recordings have allowed them to reach an international audience, recording with artists including Lawrence Zazzo, Robert Murray, Sophie Junker, Lucy Crowe, John Mark Ainsley and Tim Mead.

In addition to performances in Austria, Italy and Germany, they are regular contributors at Aldeburgh Music, St John's Smith Square, London Handel Festival, Wigmore Hall and Spitalfields Music.

Highlights of 2015 were the inaugural 'Sagra Musicale Umbra' in Perugia, Handel's *Israel In Egypt* in Salisbury Cathedral and a performance of *Acis and Galatea* at SJSS which received a 5\* review in the Times describing it as: 'a reading that sparkled from the giddy overture to the consoling final chorus.'

At the end of 2015, LNM gave two concerts at Wigmore Hall, the first with internationally renowned counter tenor Bejun Mehta, hailed by the press as 'a wonderfully democratic evening of music making on the highest level'. It was followed by 'the hottest ticket in town', a concert performance of Cesti's *Oronthea*, where 'Bates' conducting had superb poise, and the cast was impeccable, with not a weak link anywhere' (The Guardian).

2016 saw the critically acclaimed release of their disc for *harmonia mundi* of Couperin's *Leçons De Ténèbres* with Lucy Crowe and Elizabeth Watts.

Concerts included Handel's *Berenice* at the Göttingen Händel Festspiele and Purcell's *Dido and Aeneas* at both the Brighton Festival and St John's Smith Square with Dame Ann Murray. LNM also made their debut at Salzburger Festspiel with Bejun Mehta.

2017 includes a performance of Mozart's *C Minor Mass* at Bath Abbey and Handel's *Rodrigo* at Teatro Niccolini in Florence, where the opera received its first performance.

[www.lanuovamusic.co.uk](http://www.lanuovamusic.co.uk)

## David Bates - Artistic Director

A graduate of the Royal Academy of Music in London and of the Schola Cantorum in Basel, David Bates initially embarked on a professional singing career. Inspired by his work with renowned conductors including Sir John Eliot Gardiner, Mark Minkowski, Andrea Marcon and Nicholas McGegan, and driven by a desire to articulate his own musical vision, he founded La Nuova Musica. Bates' love of Baroque opera has led him to direct several productions over the past three years: Handel *Xerxes* at Iford Arts, Monteverdi *L'Orfeo* at Kings Place, Cesti *Oronthea* at Innsbrucker Festwochen in Austria, Cavalli *La Calisto* at Cincinnati Opera, and Gluck *Iphigénie en Tauride* at the Teatro Sao Carlos in Lisbon.

Opera concert performances include: Handel *Berenice* in Göttingen, Purcell *Dido and Aeneas* with Dame Anne Murray at the Brighton Festival and SJSS and Conti *Issipile* at Wigmore Hall. David works as musical assistant and Chef de Chœur to Emmanuelle Haim - most recently at Festival d'Aix en Provence and Opera de Paris.

Future projects include: Vivaldi *Farnace* for Spoleto Festival USA, Mozart *Così fan Tutte* for Opéra de Lille, *Alcina* for Théâtre des Champs-Élysées and Handel *Rodelinda* at Teatro Real, Madrid.

[www.davidpeterbates.com](http://www.davidpeterbates.com)

## Lucy Crowe, soprano

Born in Staffordshire, Lucy Crowe studied at the Royal Academy of Music, to which she has been appointed a Fellow. She has established herself as one of the leading lyric sopranos of her generation.

With repertoire ranging from Purcell, Handel and Mozart to Donizetti's Adina and Verdi's Gilda she has sung with opera companies throughout the UK and Europe including the roles of Eurydice (Gluck's *Orphée et Eurydice*), Adina (*l'Elisir d'Amore*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*), Gilda (*Rigoletto*) and Belinda (*Dido and Aeneas*) for the Royal Opera House, Covent Garden; Sophie (*Der Rosenkavalier*) for the Deutsche Oper Berlin, the Bayerische Staatsoper, Munich and Covent Garden; Gilda for the Deutsche Oper Berlin; Rodelinda (title role) for the Teatro Real, Madrid; Pamina (*Die Zauberflöte*), Rosina (*The Barber of Seville*), Dona Isabel (*The Indian Queen*), Poppea (*Agrippina*) and Drusilla (*The Coronation of Poppea*) for English National Opera; Merab (*Saul*), Micaëla (*Carmen*), *The Fairy Queen* and the title role in *The Cunning Little Vixen* for Glyndebourne Festival Opera; and Dorinda (*Orlando*) in Lille, Paris and for the Opera de Dijon. She made her US Opera debut as Iole in Handel's *Hercules* for the Chicago Lyric Opera, a role she reprised for the Canadian Opera Company, and has since sung Adele (*Die Fledermaus*) and Servilia (*La Clemenza di Tito*) at the Metropolitan Opera, New York.

On the concert platform she is much in demand with the world's major orchestras and conductors including the Accademia Santa Cecilia Orchestra under Pappano; the LA Philharmonic under Dudamel; the Orchestre National de France under Gatti; the Philharmonia under Esa-Pekka Salonen; Australian Chamber Orchestra under Tognetti; the Philadelphia Orchestra under Nezet-Seguín; the Boston Symphony Orchestra at the Tanglewood Festival under Denève; the London Symphony Orchestra under Harding and Elder; the City of Birmingham Symphony Orchestra under Andris Nelsons, Edward Gardner, Emanuelle Haim and Sakari Oramo; the Konzerthausorchester Berlin under Iván Fischer; the Zurich Chamber Orchestra under Sir Roger Norrington; the Orchestra of the Age of Enlightenment under Sir Charles Mackerras and Richard Egarr; the Scottish Chamber Orchestra under Mackerras and Nezet-Seguín; the English Concert under Trevor Pinnock, Andrew Manze, Laurence Cummings and Harry Bicket; the Sixteen under Harry Christophers; and the Monteverdi Orchestra under Sir John Eliot Gardiner.

She has appeared at the Aldeburgh, Edinburgh, Salzburg and Tanglewood Festivals and at the Mostly Mozart Festival in New York, and is a regular guest at London's Wigmore Hall and other recital appearances include New York's Carnegie Hall and Amsterdam's Concertgebouw.

Her recordings include Handel's *Il Pastor Fido* and a Handel & Vivaldi disc with La Nuova Musica under David Bates for harmonia mundi; a Lutoslawski disc with the BBC Symphony Orchestra under Edward Gardner, Handel's *Alceste* with Christian Curnyn and the Early Opera Company, and Eccles' *The Judgement of Paris* all for Chandos; and a solo Handel disc - *Il Caro Sassone* - with Harry Bicket and the English Concert on harmonia mundi.

## Tim Mead, countertenor

Countertenor Tim Mead is praised for his 'alluring' and 'consistently excellent' interpretations (*New York Times*). With his 'rich, mellifluous sound' (*Guardian*), he is recognised as one of the finest across the generations of counter-tenors.

Operatic highlights include Oberon in Britten *A Midsummer Night's Dream* at Glyndebourne Festival Opera and at Bergen National Opera, Ottone in Handel *Agrippina* for Opera Vlaanderen, Boy/Angel in George Benjamin's *Written on Skin* at the Bolshoi, the title role in Philip Glass's *Akhnaten* at Opera Vlaanderen, the title role Riccardo Primo at Opera Theatre of Saint Louis, and Arsamene in Cavalli *Xerxes* with Le Concert d'Astrée at Opéra de Lille, Theater an der Wien, and Theatre de Caen. Previous highlights include Goffredo and Eustazio *Rinaldo* at Glyndebourne, Endimione *La Calisto* at Bayerische Staatsoper, Voice of Apollo in Deborah Warner's production of *Death in Venice* at English National Opera and De Nederlandse Opera, Angel/Boy in George Benjamin's *Written on Skin* at Théâtre du Capitole Toulouse, Gulbenkian Lisbon, on tour with the Mahler Chamber Orchestra, and in the U.S. premiere at Lincoln Center, and Tolomeo *Julius Caesar* at English National Opera and Deutsche Oper am Rhein. Other operatic highlights include title role *Giulio Cesare* at Glyndebourne, Clearte *Niobe* and the world premiere of Harrison Birtwistle's *The Minotaur* for the Royal Opera House.

On the concert platform Mead has most recently sung Athamas in Handel *Semele* with the CBSO and the Handel and Haydn Society, Didymus in Handel *Theodora* with the Akademie für Alte Musik, appeared at the Theatre des Champs-Élysées singing Monteverdi and Pergolesi for Les Grandes Voix, gave a recital at Wigmore Hall accompanied by James Baillieu, and headlined a concert tour of Asia with Harry Bicket and The English Concert, as part of the Shakespeare 400 celebrations. Previous highlights include the world premiere of Theo Loevendie's *Spinoza* at the Concertgebouw Amsterdam; *Messiah* with the New York Philharmonic, OAE, Handel & Haydn Society, AAM, Le Concert d'Astrée, Royal Scottish National Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai; Bach B Minor Mass with The English Concert and with Les Arts Florissants and William Christie in France, Spain, and at the BBC Proms; Handel *Theodora* with the English Concert, Handel *Joseph and his Brethren* at the International Händel Festspiele Göttingen.

Mead's substantial discography includes Bach *St Matthew Passion* and B Minor Mass, the Handel oratorios *Messiah*, *Saul*, *Solomon*, *Israel in Egypt*, and *The Triumph of Time and Truth*, the Handel operas *Admeto*, *Flavio*, *Riccardo Primo* and *Rinaldo*, and Monteverdi *L'Incoronazione di Poppea*. He has recorded for harmonia mundi, EMI Classics, Opus Arte, Chandos, Linn Records among others.

Mead read Music as a choral scholar at King's College, Cambridge, before winning a number of scholarships to continue his vocal studies at the Royal College of Music.



## La Nuova Musica

La Nuova Musica hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Barockmusik mit neuem Leben zu erfüllen. Das Ensemble, das berühmt ist für die Lebendigkeit und den Enthusiasmus seines Musizierstils und das von The Times als „eine Gruppe von Instrumentalisten und Sängern, deren erfrischende Lebendigkeit keine Wünsche offen lässt“, beschrieben wurde, war 2012 in der Kategorie Klassik für den South Bank Sky Arts und The Times Breakthrough Award nominiert. Seither hat das Ensemble weiter an Format gewonnen: als es kürzlich in der Wigmore Hall debütierte – mit Francesco Contis *L'Issipile* in einer Starbesetzung –, wurde es von *The Guardian* gerühmt als eine Gruppe, die „von Erfolg zu Erfolg eilt“. Das Ensemble ist mit regelmäßigen Auftritten beim London Handel, dem Spitalfields und dem Aldeburgh International Festival eine feste Größe im Musikleben des Vereinigten Königreichs und hat durch die Vereinbarung mit harmonia mundi USA über die Einspielung von fünf CDs weltweite Wahrnehmung und Anerkennung gefunden. Die im März 2012 erschienene erste Aufnahme – die Weltersteinspielung auf CD von Händels *Il Pastor fido* in einer Fassung von 1712 – wurde als das Plattendebüt eines „außergewöhnlich talentierten jungen englischen Ensembles“ (*Opera magazine*) gerühmt. Es folgten *Dixit Dominus* (Vertonungen von Händel und Vivaldi), *Sacrifices* (Oratorien von Carissimi und Charpentier) und *A Royal Trio*: Arien von Händel, Bononcini und Ariosti mit dem Countertenor Lawrence Zazzo.

[www.lanuovamusic.co.uk](http://www.lanuovamusic.co.uk)

## David Bates

Der Erfolg von La Nuova Musica brachte es mit sich, dass David Bates (*künstlerischer Leiter*) heute als einer der interessantesten und kreativsten Orchesterleiter der Barockmusik gilt, als Galionsfigur einer neuen Interpretengeneration. David Bates absolvierte ein Studium an der Royal Academy of Music in London und an der Schola Cantorum in Basel und schlug zunächst eine Sängerlaufbahn ein. Er trat an der Glyndebourne Opera und der English National Opera auf und war als Solist mit Sir John Eliot Gardiner, Marc Minkowski, Andrea Marcon und Nicolas McGegan zu hören. Seit der Gründung von La Nuova Musica hat David Bates mit seinem künstlerischen Ansatz und seiner Tätigkeit als Dirigent einhellige Zustimmung gefunden. Man rühmt ihn als einen „brillanten jungen Lehrmeister der Musik“ (*Eastern Daily Press*) und es hieß, „er hauchte jeder einzelnen Phrase Leben ein und gab ihr Bedeutung und Gestalt“ (*The Times*).

Unter seinen Projekten der jüngsten Zeit sind zu nennen: *Giulio Cesare* an der Pariser Oper (Assistenzdirigent von Emmanuelle Haïm), *Acis and Galatea* bei Iford Arts (Assistenzdirigent von Christian Curnyn) und eine Artist-Residency beim 9. Musique Cordiale Festival in Südwestfrankreich.

[www.davidpeterbates.com](http://www.davidpeterbates.com)



## Lucy Crowe, Sopran

Lucy Crowe hat sich im Fach lyrischer Sopran als eine der führenden Sängerinnen ihrer Generation profiliert. Man rühmt ihre glockenhelle, klare Stimme, ihre tadellose Gesangstechnik und ihre starke Bühnenpräsenz. Sie hat in Auftritten und Einspielungen mit einigen der renommiertesten Dirigenten zusammengearbeitet, u.a. mit Gustavo Dudamel, John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Emmanuelle Haïm, Charles Mackerras, Marc Minkowski, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Roger Norrington, Antonio Pappano, Trevor Pinnock und Esa-Pekka Salonen. Bei den Salzburger Festspielen debütierte sie unter Ingo Metzmacher, und mit Recitals war sie überall im Vereinigten Königreich, u.a. in der Londoner Wigmore Hall, und in der New Yorker Carnegie Hall zu hören. In ihren Opernrollen an der Metropolitan Opera New York und der Lyric Opera Chicago, an der English National Opera, Glyndebourne Festival Opera und dem Royal Opera House, Covent Garden, an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper München und der Opéra Dijon wurde sie von der Kritik gefeiert. Lucy Crowe ist derzeit Fellow an der Royal Academy of Music in London.

„Lucy Crowe beeindruckt allein schon durch ihre Erscheinung, eine junge Sängerin mit der Gabe einer starken Bühnenpräsenz.“ – *The Sunday Times*

## Tim Mead, Countertenor

Der Countertenor Tim Mead wird gerühmt für seine „betörenden“ und „durchweg herausragenden“ Interpretationen (*New York Times*). Mit seinem „vollen, einschmeichelnden Klang“ (*Guardian*) ist er als einer der besten Countertenöre aller Generationen anerkannt.

Unter den Höhepunkten seiner Tätigkeit als Opernsänger sind zu nennen: Oberon in Brittens *A Midsummer Night's Dream* an der Glyndebourne Festival Opera und der Bergen National Opera, Ottone in Händels *Agrippina* an der Opera Vlaanderen, Boy/Angel in George Benjamins *Written on Skin* am Bolschoi-Theater, die Titelrolle in *Akhmaten* von Philip Glass an der Opera Vlaanderen, die Titelrolle in *Riccardo Primo* an der Oper Saint-Louis und Arsamene in Cavallis *Xerse* mit dem Concert d'Astrée an der Oper Lille, am Theater an der Wien und am Theater Caen. Frühere Höhepunkte waren Goffredo und Eustazio in *Rinaldo* in Glyndebourne, Endimione in *La Calisto* an der Bayerischen Staatsoper, die Stimme Apollos in der Produktion Deborah Warners von *Death in Venice* an der English National Opera und De Nederlands Opera, Angel/Boy in George Benjamins *Written on Skin* am Théâtre du Capitole Toulouse, am Gulbekian-Museum Lissabon, auf einer Tournee mit dem Mahler Chamber Orchestra und in der amerikanischen Erstaufführung im Lincoln Center sowie Tolomeo in *Giulio Cesare* an der English National Opera und der Deutschen Oper am Rhein. Weitere Glanzpunkte seiner Opernlaufbahn waren die Titelrolle in *Giulio Cesare* in Glyndebourne, Clearte in *Niobe* und die Welterstaufführung von Harrison Birtwistles *The Minotaur* am Royal Opera House.

Als Konzertsänger war Mead zuletzt Athamas in Händels *Semele* mit dem CBSO und der Handel and Haydn Society, Didymus in Händels *Theodora* mit der Akademie für Alte Musik; er war im Théâtre des Champs-Élysées zu hören, wo er in der Reihe Les Grandes Voix Monteverdi und Pergolesi sang; begleitet von James Bailieu gab er ein Recital in der Wigmore Hall und er war Star einer Asien-Tournee mit Harry Bicket und dem English Concert im Rahmen der 400-Jahrfeiern des Shakespeare-Jubiläums. Frühere Höhepunkte waren die Welterstaufführung von Theo Loevendies *Spinoza* am Concertgebouw Amsterdam, der *Messiah* mit dem New York Philharmonic, dem OAE, der Handel and Haydn Society, dem AAM, dem Concert d'Astrée, dem Royal Scottish National Orchestra, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, die *h-moll-Messe* von Bach mit The English Concert und mit Les Arts Florissants und William Christie in Frankreich, Spanien und bei den BBC Proms, Händels *Theodora* mit dem English Concert, Händels *Joseph and his Brethren* bei den Internationalen Händelfestspielen in Göttingen.

In der umfangreichen Diskographie von Tim Meads sind zu nennen: die *Matthäuspassion* und die *h-moll-Messe* von Bach, die Händel-Oratorien *Messiah*, *Saul*, *Solomon*, *Israel in Egypt* und *Il trionfo del tempo e della verità*, die Händel-Opern *Admeto*, *Flavio*, *Riccardo Primo* und *Rinaldo* und Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea*. Er hat für EMI Classics, harmonia mundi, Opus Arte, Chandos, Linn Records und viele andere aufgenommen.

Tim Mead hat als Chor-Stipendiat am King's College, Cambridge Musik studiert und erhielt dann mehrere Stipendien, die es ihm erlaubten, sein Gesangsstudium am Royal College of Music fortzusetzen.



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles

Une production "Les siècles" © 2017

Enregistrement avril 2016, All Saints Church, East Finchley, London, UK

Productrice exécutive : Robina G. Young

Direction artistique: Adrian Peacock

Prise de son et montage: David Hinit

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Käthe Kollwitz, Woman with Dead Child, 1903 - akg-images

Photographies : Michael Poehn (La Nuova Musica), Andy Staples (David Bates)

Marco Borggreve (Lucy Crowe), Benjamin Ealovega (Tim Mead)

Maquette Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMM 90227