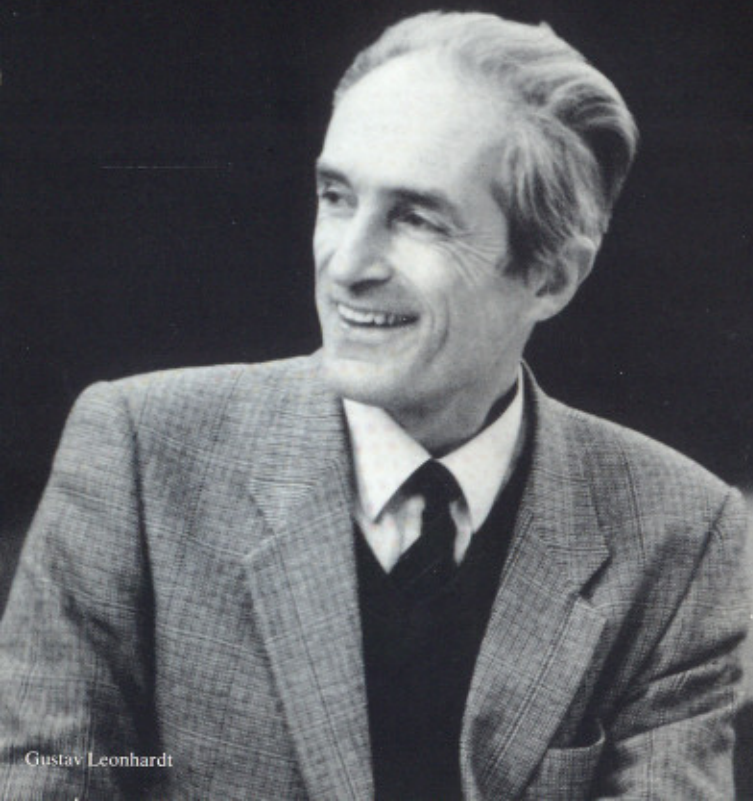


8.35443
242 584-2



Gustav Leonhardt

TELDEC

DAS
ALTE
WERK

Joh. Seb. Bach

DAS KANTATENWERK
COMPLETE CANTATAS



Vol. 25

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Das Kantatenwerk Vol. 25

Complete Cantatas · Les Cantates

CD 1 42'15"

Kantate 99

»Was Gott tut, das ist wohlgetan« II BWV 99

*Kantate am 15. Sonntag nach Trinitatis
(Dominica 15 post Trinitatis)*

Text: 1. und 6. Samuel Rodigast 1674;
2.–5. Umdichtung eines unbekanntes
Verfassers

Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor
Flauto traverso; Corno (Zink); Oboe
d'amore; Streicher; B. c. (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)

- [1] 1. Chor 6'23"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Flauto traverso; Oboe d'amore;
Corno; Violino I, II, Viola;
Continuo (Fagotto, Violoncello,
Violone, Organo)

- [2] 2. Recitativo (Basso) 1'07"
»Sein Wort der Wahrheit stehet fest«
Continuo (Violoncello, Organo)

- [3] 3. Aria (Tenore) 5'57"
»Erschüttere dich nur nicht,
verzagte Seele«
Flauto traverso; Continuo
(Violoncello, Organo)

- [4] 4. Recitativo (Alto) 0'56"
»Nun, der von Ewigkeit geschlossene
Bund«
Continuo (Violoncello, Organo)

- [5] 5. Aria (Duett) (Soprano, Alto) 2'54"
»Wenn des Kreuzes Bitterkeiten«
Flauto traverso; Oboe d'amore;
Continuo (Violoncello, Organo)

- [6] 6. Choral 0'59"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Flauto traverso, Oboe d'amore,
Corno, Violino I col Soprano;
Violino II coll'Alto; Viola col
Tenore; Continuo (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)
col Basso

Kantate 100

»Was Gott tut, das ist wohlgetan« III BWV 100

Ohne Bestimmung

Text: Samuel Rodigast 1674

Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor
Horn I, II, Pauken; Querflöte, Oboe
d'amore; Streicher; B. c. (Violoncello,
Violone, Organo)

- [7] 1. Chor 4'50"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Corno I, II, Timpani; Flauto
traverso, Oboe d'amore; Violino I,
II, Viola; Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)

- [8] 2. Aria (Duett) (Alto, Tenore) 4'01"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Continuo (Violoncello, Organo)

- [9] 3. Aria (Soprano) 4'43"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Flauto traverso; Continuo
(Violoncello, Organo)

- [10] 4. Aria (Basso) 4'19"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Violino I, II, Viola; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

- [11] 5. Aria (Alto) 3'50"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Oboe d'amore; Continuo
(Violoncello, Organo)

- [12] 6. Chor 2'00"
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«
Corno I, II, Timpani; Flauto
traverso, Oboe d'amore; Violino I,
II, Viola; Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)

CD 2 45'35"

Kantate 101

»Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« BWV 101

*Kantate am 10. Sonntag nach Trinitatis
(Dominica 10 post Trinitatis)*

Text: 1., 3., 5., 7. Martin Moller 1584;
2., 4., 6. Umdichtung eines unbekanntes
Verfassers

Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor
Flauto traverso; Oboe I, II, Oboe da caccia/
Taille; Cornetto (Zink), Posaune I, II, III;
Streicher; B. c. (Fagotto, Violoncello,
Violone, Organo)

- [1] 1. Chor 6'08"
»Nimm von uns, Herr, du treuer
Gott«
Flauto traverso; Oboe I, II, Taille;
Violino I, II, Viola; Cornetto col

Soprano; Trombone I coll'Alto;
Trombone II col Tenore; Trombone
III col Basso; Continuo (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)

- [2] 2. *Aria (Tenore)* 3'14"
»Handle nicht nach deinen Rechten«
Violino; Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)
- [3] 3. *Recitativo (Soprano)* 2'04"
»Ach! Herr Gott, durch die
Treue dein«
Continuo (Violoncello, Organo)
- [4] 4. *Aria (Basso)* 3'36"
»Warum willst du so zornig sein«
Oboe I, II, Taille; Continuo
(Fagotto, Organo)
- [5] 5. *Recitativo (Tenore)* 1'28"
»Die Sünd hat uns verderbet sehr«
Continuo (Violoncello, Organo)
- [6] 6. *Aria (Duett) (Soprano, Alto)* 6'41"
»Gedenk an Jesu bittern Tod«
Flauto traverso; Oboe da caccia;
Continuo (Violoncello, Organo)
- [7] 7. *Choral* 0'51"
»Leit uns mit deiner rechten Hand«
Flauto traverso, Cornetto, Oboe I,
Violino I col Soprano; Oboe II,
Trombone I, Violino II coll'Alto;
Taille, Trombone II, Viola col
Tenore; Trombone III col Basso;
Continuo (Fagotto, Violoncello,
Violone, Organo)

Kantate 102 »Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben« BWV 102

*Kantate am 10. Sonntag nach Trinitatis
(Dominica 10 post Trinitatis)*

Text: Textdichter unbekannt; I. Jeremia 5,3;
4. Römer 2,4-5; 7. Johann Heermann 1630
(So wahr ich lebe)

Solo: Alt, Tenor, Baß - Chor
Oboe I, II, Violino piccolo; Streicher;
B.c. (Fagotto, Violoncello, Violone,
Organo)

PRIMA PARTE

- [8] 1. *Chor* 6'07"
»Herr, deine Augen sehen nach
dem Glauben«
Oboe I, II; Violino I, II, Viola;
Continuo (Fagotto, Violoncello,
Violone, Organo)
- [9] 2. *Recitativo (Basso)* 0'48"
»Wo ist das Ebenbild«
Continuo (Violoncello, Organo)
- [10] 3. *Aria (Alto)* 3'59"
»Web der Seele«
Oboe; Continuo (Violoncello,
Organo)

- [11] 4. *Arioso (Basso)* 3'43"
»Verachtest du den Reichtum
seiner Gnade«
Violino I, II, Viola; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)
- [13] 6. *Recitativo (Alto)* 1'22"
»Beim Warten ist Gefahr«
Oboe I, II; Continuo
(Fagotto, Organo)

SECONDA PARTE

- [12] 5. *Aria (Tenore)* 3'35"
»Erschrecke doch, du allzu sicbre
Seele«
Violino piccolo; Continuo
(Violoncello, Organo)
- [14] 7. *Choral* 1'43"
»Heut lebst du, heut bekehrte dich«
Oboe I, II, Violino I col Soprano;
Violino II coll'Alto; Viola col
Tenore; Continuo (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)
col Basso

Wilhelm Wiedl, Solist des Tölzer Knabenchores

Detlef Bratschke, Solist des Knabenchores Hannover (100), Sopran

Paul Esswood, Alt · Kurt Equiluz, Tenor

Philippe Huttenlocher, Max van Egmond (100), Bass

Kantaten 99, 101, 102

Tölzer Knabenchor Leitung · Conductor · Direction: Gerhard Schmidt-Gaden

Concentus musicus Wien

(mit Originalinstrumenten · with original instruments · avec instruments originaux)

Gesamtleitung · Musical Direction · Direction d'ensemble: Nikolaus Harnoncourt

Kantate 100

Knabenchor Hannover Leitung · Conductor · Direction: Heinz Hennig

Collegium Vocale, Gent Leitung · Conductor · Direction: Philippe Herreweghe

Das verstärkte Leonhardt-Consort

(mit Originalinstrumenten · with original instruments · avec instruments originaux)

Gesamtleitung · Musical Direction · Direction d'ensemble:

Gustav Leonhardt

DIE MUSIKER · THE MUSICIANS · LES MUSICIANS

Kantaten 99, 101, 102

Flauto traverso: Leopold Stastny – *Oboen*: Jürg Schaeftlein, David Reichenberg – *Oboe d'amore / Oboe da caccia*: Jürg Schaeftlein – *Taille*: Paul Hailperin – *Zink*: Ralph Bryant – *Posaunen*: Hans Pöttler, Ernst Hoffmann, Horst Küblböck – *Violino piccolo*: Alice Harmoncourt – *Violin*: Alice Harmoncourt, Walter Pfeiffer, Peter Schoberwalter, Wilhelm Mergl, Anita Mitterer, Veronika Schmidt, Ingrid Seifert (102/4) – *Violen*: Kurt Theiner, Josef de Sordi – *Fagott*: Milan Turković – *Violoncello*: Nikolaus Harmoncourt – *Violone*: Eduard Hruza – *Orgel*: Herbert Tachezi

Kantate 100

Hörner: Ab Koster, Jos Konings – *Pauken*: Nick Woud – *Flauto traverso*: Frans Brüggem – *Oboe d'amore*: Bruce Haynes – *Violin*: Marie Leonhardt, Janneke van der Meer, Ruth Hesselting, Antoinette van den Hombergh, Keiko Watanabe – *Viola*: Wiel Peeters – *Violoncelli*: Anner Bylsma, Wouter Möller, Lidewij Schijfes (4) – *Violone*: Anthony Woodrow – *Orgel*: Gustav Leonhardt, Bob van Asperen (4)

DIE INSTRUMENTE · THE INSTRUMENTS · LES INSTRUMENTS

Kantaten 99, 101, 102

Flauto traverso: Carl August Grenser, Dresden um 1750 – *Oboen*: P. Paulhahn, deutsch, um 1720; David Reichenberg, Wien 1975, nach J. Denner – *Oboe d'amore*: Paul Hailperin, Wien 1975 – *Oboe da caccia / Taille*: Paul Hailperin, Wien 1973, nach Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig 1724 – *Zink*: Christopher Monk, Surrey – *Posaunen*: Hermann Ganter, München 1969, nach Friedrich Ehe; Meinel & Lauber, Geretsried – *Violino piccolo*: Marian Petz, Wien 1777 – *Violin*: Jacobus Stainer, Absam 1665; Matthias Albanus, Bozen 1712; Jacobus Stainer, Absam, um 1660; Barak Norman, London 1709; Jacobus Stainer, Absam 1677; Mittenwald 18. Jh. – *Viola*: Tirol, 17. Jh.; Marcellus Hollmayr, Wien, um 1650 – *Fagott*: Kaspar Tauber, Wien, Ende des 18. Jh. – *Violoncello*: Andrea Castagneri, Paris 1744 – *Violone*: Antony Stefan Posch, Wien 1729 – *Orgel*: Truhengorgel von Jürgen Ahrend, Loga bei Leer, 1972

Kantate 100

Hörner: Naturhorn in G aus Österreich, 18. Jh.; Naturhorn in G aus Frankreich, 18. Jh. – *Pauken*: Ende 19. Jh. – *Flauto traverso*: Rudolf Turz, Innsbruck 1978, Kopie nach I. H. Rottenburgh, Brüssel Anfang 18. Jh. – *Oboe d'amore*: Paul Hailperin, 1973 – *Violin*: Jacobus Stainer, Absam 1676; Domenico Montagnana, Venedig 1730; Italien 18. Jh.; J. B. Lefèvre, Amsterdam 1765; Landolfi, Italien 1765 – *Viola*: Giovanni Tononi, Bologna 1696 – *Violoncelli*: Matteo Goffriller, Venedig 1699; Venturino Linarello, Venezia, ca. 1590; Girolamo Amati, um 1700; Jaap Bolink, 1972, nach Praetorius-Darstellung von 1619 – *Orgel*: Truhengorgel von Jürgen Ahrend, Loga bei Leer

Werkerläuterungen

von Ludwig Finscher

»Was Gott tut, das ist wohlgetan« (BWV 99) ist für den 15. Sonntag nach Trinitatis (17. September) 1724 geschrieben, gehört also zum zweiten Leipziger, dem Choralkantatenjahrgang. Sonntags-Evangelium sind die Ermahnungen der Bergpredigt, nach Gottes Reich zu streben und sich Gottes Ratschluß anzuvertrauen; dazu paßt gut das Lied von Samuel Rodigast, das dem Kantatentext zugrundeliegt (1. und 6. Strophe unverändert, 2.-5. Strophe madrigalisch umgedichtet). Bach folgt dieser Textstruktur genau, indem er die 1. und 6. Strophe je als Choralatz (mit der Liedmelodie im Sopran) vertont, die übrigen Strophen zu Arien und Rezitativen formt; darüber hinaus wird die Großform durch Korrespondenzen und Steigerungen noch stärker artikuliert und verfestigt: beide Rezitative münden in ein affekt- und bildstarkes Arioso, und der Tenor-Arie mit konzertanter Flöte folgt das Sopran-Alt-Duett mit Flöte und Oboe d'amore. Die Flöte ist auch im Einleitungs-Chor konzertant hervorgehoben — Bach hat im Winter 1724 ganz offenbar einen besonders guten Flötisten gehabt. Schließlich spiegelt auch die Tonartenfolge der Sätze die Symmetrie und die abgestuften Kontraste des Textes: die Ecksätze stehen in G-dur, 2. und 5. Satz (Rezitativ und Duett) in h-moll, die Mittelstücke (Tenor-Arie und Rezitativ) in e-moll und h-moll/D-dur.

Der große Eingangs-Chor ist ein satztechnisch ziemlich schlichter motettischer Choralatz, der einerseits die Liedmelodie ganz auffallend hervorkehrt (symbolisch für die Glaubensgewißheit des Textes?), andererseits aber in einen konzertanten Instrumentalsatz eingebettet ist, der seinen freudigen Charakter vor allem aus den von Bach so geliebten Anapäst-Motiven gewinnt. Die Solo-Stücke reden dann, in charakteristischer barocker Paradoxie und in bildmächtiger musikalischer Sprache, vor allem von den Bitternissen, die gegenüber der Gewißheit »Was Gott tut, das ist wohlgetan« eben gera-

de keinen Bestand haben: Erschütterung und Verzagtheit (Arie) und des Kreuzes Bitterkeiten (Duett). Ein schlichter Kantionalsatz bildet den Schluß.

Die nach BWV 98 und 99 dritte Komposition über Samuel Rodigasts Lied »Was Gott tut, das ist wohlgetan« (BWV 100) ist zwischen 1732 und 1735 entstanden und gehört damit zu Bachs letzten erhaltenen Kantaten. Einem bestimmten Sonntag ist sie nicht ausdrücklich zugewiesen; der allgemein gehaltene Text — hier das ganz unveränderte Lied in allen sechs Strophen — macht sie für die verschiedensten Anlässe im Kirchenjahr verwendbar. Der gegenüber BWV 99 gesteigerten Einheitlichkeit des Textes entspricht eine einfachere und noch deutlicher symmetrische musikalische Form: 1. und 6. Strophe sind Choralätze, beide großangelegt und mit konzertantem Orchester; 2. bis 5. Strophe sind als Duett (Alt/Tenor) und drei Arien (Sopran, Baß, Alt) komponiert: die Tonartenfolge ist G - D - h - G - e - G. Umso reicher ist die Differenzierung im Detail, vor allem in den Solo-Stücken (die Rahmenchöre sind aus älteren Kantaten übernommen: die 1. Strophe ist der Eingangs-Chor aus BWV 99, die 6. Strophe der Schlußchor aus BWV 75, beide durch 2 Hörner und Pauken noch festlicher und prächtiger klingend als die Originalfassungen). Das Duett erinnert, wie dasjenige in BWV 99, in der motettischen Zeilenreihung wie in der imitatorischen Verknüpfung der Stimmen deutlich an das italienische Kammerduett (Steffani-Händel), verstärkt aber die Strenge dieser Tradition (und die beabsichtigte Symbolik: Gesetzhaftigkeit in der Musik wie im Text) durch den achttaktigen quasi-ostinato des Continuo. Dagegen zeigen die drei Arien Bach von seiner »modernsten« Seite: empfindsam, an Siziliano-Typen anknüpfend, die Sopran-Arie mit virtuos konzertierender Flöte und die Alt-Arie mit kantabel-affektvollem Solo der Oboe d'amore; geradezu galant, mit einschmeichelnden Terz- und Sextparallelen der Violinen, die Baß-Arie. Für die gern übersehene Tatsache, daß Bach keineswegs ein konservativer Komponist war, bieten diese Arien einen der schönsten und ausdrucksstärksten Belege.

»Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« (BWV 101) ist für den 10. Sonntag nach Trinitatis 1724 (13. August) geschrieben und gehört damit zum Choralkantatenjahrgang wie

BWV 99. Der Text — teils genaue, teils paraphrasierende Übernahme des Sonntagsgliedes von Martin Moller, das die Pestschrecken seiner Entstehungszeit (1584) spiegelt — wendet das Sonntags-Evangelium (Verkündigung der Zerstörung Jerusalems, Austreibung der Händler aus dem Tempel) in die zerknirschte Bitte um Frieden in bedrohten Zeitläuften und um Gnade und Barmherzigkeit trotz menschlicher Sündhaftigkeit. Bachs kompositorische Phantasie hat sich, wie so oft, gerade an den düsteren Aspekten dieses Textes entzündet — das Ergebnis ist ein Werk von außerordentlichem Affekt- und Bildreichtum und, in direkter Beziehung dazu, außerordentlicher Freiheit und Kühnheit der Form, weniger in der Gesamtform, die derjenigen von BWV 99 sehr nahesteht, als im Detail. Der Eingangs-Chor ist eine großangelegte motettische Choralbearbeitung, fast archaisierend in ihrer satztechnischen Strenge und Kompliziertheit, zu der das Orchester in chromatisierter Melodik und Harmonik und in geradezu exzessiven Seufzermotiven gleichsam einen affektiven Kommentar gibt. Die anschließende Tenor-Arie ist vergleichsweise konventionell (sie ist auch der einzige Satz der Kantate, der nicht auf die Chormelodie zurückgreift). Umso erstaunlicher sind die vier folgenden Teile, die je in sich affektive Paraphrase und melodische Durchführung des Chorals in einem sind: Sopran-Arioso (der stark verzierte Choral), alternierend mit Rezitativ-Abschnitten; die apokalyptische Baß-Arie, in die hinein die Choralzeilen bald gesungen, bald gespielt werden; Tenor-Arioso und Rezitativ und schließlich das Duett Sopran-Alt, in dem sich seufzergesättigte Siziliano-Melodik, Choraldurchführung und konzertanter Holzbläusersatz einzigartig verbinden. Ein schlichter Kantionalsatz der letzten Liedstrophe bildet den Schluß.

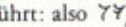

»Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben« (BWV 102) ist 1726 ebenfalls für den 10. Sonntag nach Trinitatis (25. August) komponiert und bildet mit den zeitlich benachbarten Werken BWV 43, 39, 88, 187, 45 und 17 eine Gruppe, die in der Textform an die Kantaten Johann Ludwig Bachs anknüpft: Bibelwort aus dem Alten Testament — Rezitativ und Arie — Bibelwort aus dem Neuen Testament — Arie und Rezitativ — Schlußchoral. Inhaltlich knüpft der Text an das Sonntagsevangelium nur sehr allgemein


an, indem er vor den Gefahren der Unbußfertigkeit warnt und zur Umkehr und Buße mahnt; im Tonfall ist er geprägt von dem strengen, drohenden Ton der beiden Bibelworte (Jeremias 5,3 und Römerbrief 2,4-5). Eben dieser Ton prägt auch die Komposition, noch weit über das hinaus, was Bach in BWV 101 aufbot. Der Eingangs-Chor ist in seiner kompositorischen Dichte und seinem Reichtum an extremen musikalischen Figuren einer der großartigsten motettischen Kantatenchöre überhaupt, in der Nuancierung und Individualisierung der Ton-Sprache der Chorstimmen ein Extremfall selbst in Bachs Schaffen. Die Alt-Arie mit ihren schneidenden Leidens-Vorhalten, das düster eifernde Baß-Arioso mit seiner Septsprung-Melodik, die Tenor-Arie mit ihren konvulsivischen Schreckensfiguren halten sich auf derselben Höhe der kompositorischen Anspannung. Noch im ungewöhnlichen harmonischen Reichtum des abschließenden Kantionalsatzes klingt die Erregung dieser Sätze nach und wird die tröstliche Aufhellung verweigert.

Bemerkungen zur Aufführung

Kantate 99: Von dieser Kantate gibt es ein Aufführungsmaterial, das von Bach sehr sorgfältig eingerichtet wurde. So konnte hier die Artikulation nahezu ohne Ergänzungen (lediglich in der Flötenstimme ist sie etwas ungenau) ausgeführt werden. Der Cantus-firmus wird von einer mit corne (also wohl corne(tto) = Zink) bezeichneten untransponierten Stimme verstärkt, bei unserer Aufnahme mit Zink gespielt. Eine Besetzung mit corno da caccia oder einer anderen Waldhornart halten wir für falsch. — Wo die 1. Violine allein mit Flöte, Oboe d'amore und Basso continuo spielt, ist das wohl solistisch gemeint. Die Artikulation des Flötensolos, Satz 3 wurde nahezu vollständig ergänzt.

Kantate 101: In dieser Kantate unterscheidet Bach (wenigstens verbal) deutlich zwischen der in der Gruppe und im Tutti verwendeten Tenoroboe (»Taille«) und der solisti-

sehen Tenoroboe (»Oboe da caccia«). Überdies wurde der solistische Part in Satz 6 offenbar nicht vom Taillespieler (also dem 3. Oboisten) gespielt, sondern vom Spieler der 1. Oboe, in dessen Stimme die »Oboe da caccia« steht. Im 1. Chor wurde die Artikulation geringfügig ergänzt. Satz 2 war ursprünglich für Flauto traverso bestimmt, wurde aber nachweislich vor der Uraufführung der Solovioline zugewiesen. Die »Pizzicato«-Bezeichnung im Continuo scheint sich nur auf den Violone zu beziehen, da sonst die auf- und absteigenden Seufzerketten (Takt 8, 11 und ähnliche; Takt 27, 28 und ähnliche) unausführbar wären. Wir ließen also das Violoncello arco, den Violone pizzicato spielen. Bezüglich des Akkordinstrumentes ist die Situation ähnlich wie bei Kantate 97. Wie dort verwenden wir durchgehend die Orgel. In Satz 3 wurde die Punktierung der alten Aufführungspraxis entsprechend ausgeführt: also  statt . Die Bogensetzung im 4. Satz wurde grundlegend revidiert in dem Sinne, daß Bachs lange Bogen als generelle Anweisung zur Bindung verstanden werden, die in unterteilten Bogen, gemäß der Praxis der Zeit, ausgeführt wurde. Für Satz 6 sind zwei Traversa-Stimmen überliefert, die erste, von Kuhnau geschrieben, von der Uraufführung, die zweite von Bach selbst geschrieben, von einer späteren Aufführung. Die Bogensetzung auch der ersten Stimme stammt von Bach. Es handelt sich um zwei prinzipiell verschiedene Auslegungen, wobei wir uns für die spätere Version entschieden und die Stimme der Oboe da caccia in der dieser Unterschied nicht in Erscheinung tritt, anglichen.

Kantate 102: Die Artikulationsbogen wurden in allen Sätzen präzisiert. Takt 64 Alt dritte Note f entsprechend der Bezifferung, das a  scheint ein Schreibfehler zu sein. Im 4. Satz enthält die autographe Partitur in der Gesangsstimme die tiefe Oktave, die sonst zuverlässige Abschrift Herings sowohl die hohe, wie auch die tiefe Oktave in den Takten 92-96. Die obere Oktave scheint auf Grund der Analogie (Takt 80-83) sinnvoller, die untere aber doch außergewöhnlich reizvoll, unter anderem wegen der Unterschreitung des Instrumentalbasses, wir halten sie für authentisch. Von Satz 5 gibt es zwei Versionen: in der autographen Partitur Flauto traverso, in der Stimmenabschrift Violino piccolo. Tonart, Affekt und Figuren sprechen unserer Meinung nach unbedingt

für die scharf klingende Terzgeige, gegen die weich-verschleierte Traversflöte. Die Violino piccolo-Stimme scheint mindestens für eine spätere Aufführung unter Bachs Leitung benützt worden zu sein, ihre Artikulation ist sehr streichermäßig und sinnvoll, und wurde bei dieser Aufführung angewandt.

Introduction

by Ludwig Finscher

»Was Gott tut, das ist wohlgetan« (BWV 99) was written for the 15th Sunday after Trinity (17th September) 1724 and is therefore part of the second Leipzig cycle of Chorale Cantatas. The Gospel for the day consists of the exhortations from the Sermon on the Mount to seek the kingdom of God and His righteousness. The hymn by Samuel Rodigast on which the text of the cantata is based suits this well. The first and last stanzas are unchanged, and Nos. 2 to 5 are paraphrased. Bach adhered precisely to this arrangement by writing both the first and the sixth stanza as chorales with the tune in the Soprano, the other stanzas being set as arias and recitatives. Beyond that, the overall design is even more strongly reinforced by corresponding features and heightened effects: each of the two recitatives leads to an affecting, highly descriptive *arioso*, and the Tenor aria, with concertante flute, is followed by a duet for Soprano and Alto with flute and oboe d'amore. The flute also plays a solo part in the opening chorus; evidently Bach had a particularly able flutist at his disposal in the winter of 1724. Finally, the way in which the keys of the various movements are arranged mirrors the symmetry and the graded contrasts of the text: the outer movements are in G major, the second and fifth movement (recitative and duet) in B minor, and the central pieces, the Tenor aria and the recitative, are in E minor and B minor/D major.

The setting of the great opening chorus is a comparatively simple chorale in the style of a motet. On the one hand, the original hymn tune is emphasised to quite a remarkable degree (symbolic of the strength of faith in the text?); on the other, it is embedded in concertante instrumental writing which derives its joyful character primarily from anaepastic motifs which Bach loved so well. Thereafter the solo numbers mainly describe, in terms typical of baroque paradox and with highly descriptive music, the tribulations which cannot prevail in the face of the certainty that »What God does is well done«:

alarm and despair (in the aria) and the bitterness of the Cross. A simple four-part chorale concludes the work.

BWV 98 and 99 were followed by a third work on Samuel Rodigast's hymn »Was Gott tut, das ist wohlgetan«: BWV 100, written some time between 1732 and 1735 and thus one of the last of Bach's surviving cantatas. It was not allocated to a specific Sunday; since the text is retained unaltered throughout the six stanzas, the work can be used on all manner of occasions throughout the ecclesiastical year. The text is much more unified than in BWV 99 and the musical form is correspondingly simpler and even more obviously symmetrical: the first and sixth stanzas are large-scale chorale settings with concertante orchestra; stanzas 2 to 5 are a duet for Alto and Tenor and three arias, for Soprano, Bass and Alto; the key structure is G major - D major - B minor - G major - E minor - G major. As though to compensate for this simplicity, there is a wealth of diversity in detail, particularly in the solo movements. The first and last choruses are borrowed from older cantatas — the opening stanza is the same as that of BWV 99, the sixth is the final chorus of BWV 75, though both are even more joyful and resplendent than the original versions, owing to the addition of two horns and timpani. As in BWV 99, the duet vividly calls to mind the Italian chamber duet (Steffani, Handel) on account of the motet-style arrangement of the text and the imitatory interweaving of the vocal parts; however, a quasi-ostinato of eight bars played by the continuo not only strengthens the strict adherence to this tradition, but also emphasises the deliberate symbolism by matching the rule of law in the music to that in the words. On the other hand, the three arias, with their sensitive writing and suggestion of the *Siciliano*, display Bach at his most modern: the Soprano aria has a most taxing flute part, the oboe d'amore is given a dulcet, affective solo to play in the Alto aria, and ingratiating parallel thirds and sixths played by the violins introduce an element of the *galant* into the Bass aria. These pieces provide evidence as beautiful as it is eloquent of the fact, all too often overlooked, that Bach was by no means a conservative composer.

»Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« (BWV 101) was written for the 10th Sunday after Trinity 1724, and is thus part of the same cycle of chorale cantatas as BWV 99. The text, taken partly verbatim and partly in paraphrase from a Sunday hymn by Martin Moller written in 1584, which describes the horrors of the plague, turns the Gospel for the day, dealing with the prophecy of the destruction of Jerusalem and the casting out of the money lenders, into a contrite prayer for peace in perilous times and for mercy and compassion in the face of human sinfulness. As was so often the case, the very sombreness of the text fired Bach's imagination and resulted in a work extraordinarily rich in emotions and imagery; by the same token its form is remarkably free and daring, not so much in the overall design, which is similar to that of BWV 99, but in its details. The introductory chorus is a large-scale chorale arrangement in the style of a motet, almost archaic in the strictness and complexity of its writing, to which the orchestra with both melodic and harmonic chromaticism and an almost excessive use of sighing motifs provides an emotionally charged commentary. By comparison the following Tenor aria, the only movement in the whole cantata that does not make use of the chorale tune, is quite conventional. All the more astonishing are the four sections that follow, each of which is at the same time an emotive paraphrase and a melodic development of the chorale. In the Soprano arioso the — highly ornamented — chorale alternates with sections of recitative; in the apocalyptic Bass aria the lines of the chorale are given sometimes to the singer and sometimes to the orchestra; the Tenor arioso once again alternates chorale and recitative; and finally in the duet for Soprano and Alto the melody, a Siciliano replete with sighs, the development of the chorale and the concertante writing of the woodwind parts are combined in an incomparable manner. A simple four-part setting of the last stanza rounds off the work.

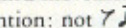
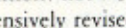
»Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben« (BWV 102), composed in 1726 for the 10th Sunday after Trinity (25th August), is one of a series (Nos. 39, 88, 187, 45 and 17) written in the same period, the texts of which are based on the form of Johann Ludwig Bach's cantatas: A quotation from the Old Testament; recitative and aria; a quotation

from the New Testament; aria and recitative; final chorale. The text, a reminder of the perils of impenitence and exhortation to repentance and contrition, is only loosely connected with the Gospel for the day; its accents are rather those of the severe, minatory words of the two scriptural quotations (Jeremiah V, 3 and Romans II, 4-5). The music is characterised by a similar tone which far exceeds anything that Bach wrote in BWV 101. Thanks to the compactness of the composition and the abundance of musical figures, the introductory chorus is one of the greatest of all cantata choruses in the motet style; the finesse and individuality of the choral parts are exceptional even in Bach's output. No less intense is the Alto aria with its grinding suspensions descriptive of suffering, the recurring leaps of a seventh in the darkly declamatory Bass aria and the convulsive figures in the Tenor aria, representing the soul in terror. Even the exceptionally rich harmonies and the concluding four-part chorale cannot assuage the agitation of the preceding movements; no light of consolation is permitted.

Remarks on the Performance

Cantata 99: There exists performance material for this cantata, prepared with great care by Bach himself. Consequently the articulation needed hardly any additions except in the flute part, which is not very detailed. The *cantus firmus* is doubled by a part designated as »corne«, which is not transposed and therefore presumably for cornett; this is the instrument which we have used in our recording. We do not consider the use of corno da caccia or some other kind of natural horn to be appropriate. — Those places where the first violin plays with the flute, oboe d'amore and basso continuo are presumably intended for solo instrument. In the third movement almost the entire articulation of the flute solo had to be added in.

Cantata 101: In this cantata Bach makes a clear distinction, at least verbally, between the tenor oboe (»Taille«) used concertante and in the tutti sections, and the tenor oboe

(«oboe da caccia») used in the solo sections. Moreover, the solo part in the **sixth movement** was obviously not taken by the *taille* player, i. e. the third oboe, but by the first oboe, in whose part «oboe da caccia» is inscribed. In the **first chorus** some slight additions were made to the phrasing marks. The **second movement** was originally intended for transverse flute, but it is quite evident that it was transferred to the solo violin before the first performance. The *pizzicato* marking in the continuo appears to refer only to the **violone**: otherwise, the series of rising and falling sighs (bars Nos. 8, 11 and so on; bars Nos. 27, 28 and so on) would not be practicable. For that reason our cello plays *arco*, violone plays *pizzicato*. For the keyboard instrument we have used the organ throughout (as in Cantata No. 97). In the **third movement** the dotted notes are executed according to the old performing convention: not  but . The slurs in the fourth movement have been extensively revised on the understanding that Bach's long slurs should be taken as a general direction for legato playing; they have therefore been subdivided in accordance with contemporary practice. Two parts for the flute have been handed down for the **sixth movement**: the earlier one, written by Kuhnau, was played at the first performance; the other one, which is in Bach's own hand, was for a later occasion. In both versions the phrasing is the composer's own. Faced by two interpretations which are fundamentally different, we opted for the later one; the part of the oboe da caccia, in which this discrepancy does not appear, was adjusted accordingly.

Cantata 102: In all movements the phrasing slurs have been exactly notated. In bar 64 the third note in the Alto part ought to be an F, according to the figuring; the A natural seems to be a slip of the pen. In the autograph score of the **fourth movement** the vocal part is set in the lower octave; Hering's copy, which is otherwise very reliable, places it not only in the higher octave, but also, in bars 92-96, in the lower octave. While the upper octave makes more sense by reason of the analogy with bars 80-83, the lower one is particularly attractive, for amongst other things it drops below the instrumental bass part; in our view it is authentic. There are two versions of the **fifth movement**: the autograph score calls for a German flute, the separate parts for a violino piccolo. The key,

the emotional character and the figurations make this shrill, penetrating instrument much more suitable, in our opinion, than the gentle and veiled German flute. The violino piccolo part seems to have been used at least on a later occasion under Bach's direction; the articulation is highly effective on a stringed instrument and makes sense and we have used it for the present performance.

Introduction

de Ludwig Finscher

La cantate «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (BWV 99) a été écrite pour le 15^{ème} dimanche après la Trinité (17 septembre) de l'année 1724 et appartient donc au deuxième cycle annuel de Leipzig, celui des cantates chorales. L'évangile dominical consiste dans les exhortations, proférées dans le sermon sur la montagne, à aspirer au royaume de Dieu et à se fier aux décrets de la Providence; c'est un thème avec lequel s'accorde bien le cantique de Samuel Rodigast qui sert de base au texte de la cantate (1^{ère} et 6^{ème} strophes inchangées, strophes 2 à 5 faisant l'objet d'un remaniement madrigalesque). Bach respecte exactement cette structure littéraire en composant les 1^{ère} et 6^{ème} strophes comme chorals (avec la mélodie du cantique attribuée au soprano), tandis qu'il façonne les autres strophes en airs et récitatifs; en outre la grande forme est encore plus fermement articulée et consolidée au moyen de correspondances et de lignes d'intensification: les deux récitatifs débouchent l'un et l'autre dans un *arioso* fortement expressif par sa teneur affective et très imagé et à l'air de ténor avec flûte concertante succède le duo de soprano et d'alto avec flûte et hautbois d'amour. La flûte est également mise en relief de manière concertante dans le chœur d'entrée — Bach a de toute évidence disposé durant l'hiver de l'année 1724 d'un flûtiste particulièrement remarquable. Enfin la succession de tonalités des divers mouvements reflète elle aussi la symétrie et les contrastes nuancés du texte: les mouvements extrêmes sont en sol majeur, les 2^{ème} et 5^{ème} mouvements (récitatif et duo) en si mineur, les morceaux du milieu respectivement en mi mineur et en si mineur/ré majeur.

Le grand chœur d'ouverture est, du point de vue stylistique, un mouvement choral assez simple, semblable à un motet, qui met d'une part en valeur de façon absolument frappante la mélodie du cantique (symbolique de l'assurance de la foi dont témoigne le texte?), mais qui est d'autre part enrobé dans un morceau instrumental concertant ti-

rant avant tout son caractère d'allégresse des motifs d'anapeste pour lesquels Bach éprouvait une si vive prédilection. Les mouvements solo parlent alors avant tout, dans la paradoxie caractéristiquement baroque et dans un langage musical puissamment imagé, des amertumes qui sont précisément bien éphémères par rapport à la certitude que «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Ce que Dieu fait est bien fait»): bouleversement et découragement (air) et amères souffrances de la croix (duo). Un simple choral harmonisé à quatre voix, d'écriture homophone, constitue la conclusion de la cantate.

Après les cantates BWV 98 et 99, la troisième composition basée sur le cantique de Samuel Rodigast «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (BWV 100), a vu le jour entre les années 1732 et 1735 et fait donc partie des dernières cantates de Bach qui se soient conservées. Elle n'est pas expressément assignée à un dimanche déterminé; le texte, qui garde un caractère général — le cantique est ici repris tel quel dans la totalité des six strophes — la rend utilisable en diverses occasions de l'année liturgique. A l'homogénéité des paroles, sensiblement accrue par rapport au texte de la cantate BWV 99, correspond une forme plus simple et encore plus nettement symétrique: les 1^{ère} et 6^{ème} strophes sont des chorals l'un et l'autre d'amples dimensions et avec orchestre concertant; la mise en musique des strophes 2 à 5 donne lieu à un duo (alto/ténor) et à trois airs (soprano, basse, alto), la succession des tonalités choisies se présente de la sorte: sol majeur - ré majeur - si mineur - sol majeur - mi mineur - sol majeur. D'autant plus riches sont les nuances de détail, surtout dans les pages de solo (les chœurs servant de cadre à l'œuvre sont empruntés à des cantates antérieures: la 1^{ère} strophe n'est autre que le chœur d'entrée de la cantate BWV 99, la 6^{ème} strophe est le chœur final de la cantate BWV 75, chœurs qui rendent l'un et l'autre des accents encore plus solennels et somptueux que les versions originales du fait de l'adjonction de deux cors et de timbales). Dans sa manière de faire succéder un verset directement à l'autre, qui évoque le style de motet, ainsi que dans la liaison des voix entre elles au moyen de procédés imitatifs, le duo rappelle distinctement, comme celui de la cantate BWV 99, le duo de chambre italien (tel qu'on le rencontre chez Steffani et Haendel) mais renforce la rigueur de cette tradition (ainsi que le

symbolisme intentionnel: conformité à la loi tant dans la musique que dans le texte) par les huit mesures de quasi-ostinato du continuo. Les trois airs montrent en revanche Bach sous son aspect «le plus moderne»: air de soprano empreint de sensibilité, se rattachant au type de la sicilienne, avec flûte concertante faisant démonstration de virtuosité, air d'alto doté d'un solo mélodieux et richement émotionnel de hautbois d'amour, air de basse franchement galant avec d'insinuants traits parallèles de tierces et de sixtes des violons. Ces airs fournissent un des exemples les plus remarquables et les plus expressifs du fait, si volontiers négligé, que Bach n'était nullement un compositeur conservateur.

Écrite pour le 10^{ème} dimanche après la Trinité de l'année 1724 (qui tombait le 13 août), la cantate «**Nimm von uns, Herr, du treuer Gott**» (BWV 101) appartient donc, comme la cantate BWV 99, au cycle annuel de cantates chorales. Le texte — reprenant tantôt littéralement, tantôt en le paraphrasant, le cantique dominical de Martin Moller, cantique qui reflète les terreurs de la peste, qui semait l'effroi à l'époque (1584) où il vit le jour — transforme l'évangile du dimanche (annonce de la destruction de Jérusalem, expulsion des marchands du Temple) en une prière pleine de contrition pour la paix en des circonstances menaçantes ainsi que pour l'octroi de la grâce et de la miséricorde divines en dépit des péchés des hommes. Comme si souvent, l'imagination créatrice de Bach a justement pris feu aux aspects mornes et lugubres de ce texte; il en résulte une œuvre d'une extraordinaire richesse de sentiments et d'images et, ce qui est directement en rapport avec cette profusion d'idées, d'une exceptionnelle liberté et audace formelle, moins dans la forme d'ensemble, qui se rapproche de très près de celle de la cantate BWV 99, que dans les détails. Le chœur d'ouverture est une vaste composition sur le choral, dans une écriture de motet, presque archaïsante dans sa rigueur et sa complexité stylistiques, à laquelle l'orchestre fournit pour ainsi dire un commentaire affectif avec un traitement mélodique et harmonique recourant au chromatisme et avec des motifs de soupirs peu s'en faut excessifs. L'air de ténor y faisant suite est comparativement conventionnel (c'est également le seul mouvement de la cantate qui ne se rattache pas à la mélodie du choral). D'autant plus étonnantes sont les quatre parties suivantes, dont

chacune constitue en soi à la fois paraphrase affective et développement mélodique du choral: arioso de soprano (il s'agit du choral fortement ornementé), alternant avec des épisodes de récitatif; apocalyptique air de basse au sein duquel les versets du choral sont tantôt chantés, tantôt joués instrumentalement; arioso et récitatif de ténor et enfin duo de soprano et d'alto dans lequel une mélodie de sicilienne saturée de soupirs, le développement du choral et un mouvement concertant écrit pour bois se trouvent unis dans une extraordinaire combinaison. Un simple choral harmonisé à quatre voix basé sur la dernière strophe du cantique apporte la conclusion.

Composée en 1726, elle aussi pour le 10^{ème} dimanche après la Trinité (qui tombait cette année-là le 25 août), la cantate «**Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben**» (BWV 102) forme avec les œuvres BWV 43, 39, 88, 187, 45 et 17, écrites à peu près à la même époque, un groupe qui se rattache par la forme du texte aux cantates de Johann Ludwig Bach: parole de la Bible tirée de l'Ancien Testament — récitatif et air — parole de la Bible empruntée au Nouveau Testament — air et récitatif — choral final. Du point de vue du contenu, le texte ne s'inspire que de manière très générale de l'évangile dominical en mettant en garde contre les dangers de l'impénitence et en exhortant à la conversion et à la pénitence; le ton est imprégné de la sévérité menaçante qui se dégage des deux citations de la Bible (Jérémie 5, 3 et Épître aux Romains 2, 4-5). C'est également ce ton qui s'impose dans la composition, à un degré dépassant encore de beaucoup ce que Bach mettait en action dans la cantate BWV 101. Dans sa densité compositionnelle et sa profusion en figures musicales extrêmes, le chœur d'ouverture est un des plus magnifiques chœurs de cantate en style de motet, constituant même un cas extrême dans la production de Bach par la différenciation nuancée et l'individualisation du langage musical. L'air d'alto avec ses retards tranchants exprimant la douleur, l'air de basse, rivalisant avec lui de morne tristesse et recourant à un traitement mélodique basé sur un saut de septième, l'air de ténor avec ses convulsives figures d'épouvante se situent au même haut niveau de tension compositionnelle. L'intense agitation qui règne dans ces airs est

encore perceptible dans la richesse harmonique inaccoutumée du choral harmonisé à quatre voix qui forme la conclusion, choral auquel est cette fois refusé le retour consolateur à la sérénité.

Remarques sur l'exécution

Cantate 99: Il existe de cette cantate un matériel d'exécution mis au point par Bach avec un soin extrême. C'est ainsi que l'articulation put ici être exécutée sans qu'il y ait eu pratiquement besoin de la compléter (elle est seulement quelque peu imprécise dans la partie de flûte). Le cantus firmus est renforcé par une partie non transposée désignée par le terme de «corne» (donc certainement corne(tto) = cornet à bouquin), jouée au cornet à bouquin dans notre enregistrement. Nous tenons pour erronée une distribution avec corno da caccia ou une autre espèce de cor de chasse. — Là où le 1^{er} violon joue seul avec flûte, hautbois d'amour et basso continuo, l'intention est probablement celle d'une intervention en soliste. L'articulation du solo de flûte, dans le **mouvement 3**, a été presque entièrement complétée.

Cantate 101: Dans cette cantate, Bach distingue nettement (du moins verbalement) entre le hautbois ténor («taille») utilisé dans le groupe et dans le tutti et le hautbois ténor soliste («oboe da caccia»). En outre, la partie soliste dans le **mouvement 6** n'était manifestement pas exécutée par le musicien jouant de la taille, autrement dit le troisième hautboïste, mais par celui qui jouait le premier hautbois, dans la partie duquel figure le «oboe da caccia». Dans le 1^{er} chœur l'articulation a été complétée de manière insignifiante. Le **mouvement 2** était à l'origine destiné au flauto traverso, mais on a la preuve qu'il fut assigné avant la première exécution de l'œuvre au violon solo. L'indication «pizzicato» figurant dans le continuo semble ne se rapporter qu'au violone, les chaînes ascendantes et descendantes de soupirs (mesures 8, 11 et semblables; mesures 27, 28 et semblables) étant autrement inexécutables. Nous avons donc laissé le violon-

celle jouer arco et le violone jouer pizzicato. En ce qui concerne l'instrument polyphonique, la situation est semblable à celle qui se présente dans la cantate 97. Dans le **mouvement 3**, le passage pointé a été exécuté conformément à l'ancienne pratique d'interprétation, c'est-à-dire $\gamma \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$ au lieu de $\gamma \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$. La mise des arcs de liaison dans le 4^{ème} mouvement a été fondamentalement revue dans ce sens que les longs arcs de Bach sont compris comme indication générale d'avoir à effectuer une liaison, laquelle a été opérée, selon la pratique de l'époque, en arcs subdivisés. Pour le **mouvement 6** il nous est parvenu deux voix de flûte traversière, la première, écrite par Kuhnau, datant de la première exécution, la seconde, écrite par Bach lui-même, d'une exécution ultérieure. Les liaisons de la première voix émanent également de Bach. Il s'agit de deux interprétations en principe différentes; nous nous sommes décidé en faveur de la version postérieure et avons ajusté la partie à l'oboe da caccia, chez lequel cette différence ne se présente pas.

Cantate 102: Les signes d'articulation ont été précisés dans tous les mouvements. Mesure 64, alto, troisième note «fa», conformément au déchiffrement, la note la \hookrightarrow semblant être une faute de plume. Dans le 4^{ème} mouvement la partition autographe contient, dans la partie de chant, l'octave grave, la copie, par ailleurs consciencieuse, de Hering l'octave aiguë aussi bien que l'octave grave aux mesures 92 à 96. L'octave supérieure semble plus logique en raison de l'analogie (mesures 80-83), mais l'octave inférieure est tout de même exceptionnellement séduisante, notamment du fait de descendre au-dessous de la voix de basse; nous la tenons pour authentique. Il existe deux versions du **mouvement 5**, avec flauto traverso dans la partition autographe, avec violino piccolo dans la copie des voix. Tonalité, teneur affective et figures parlent à notre avis indéniablement en faveur de la «Terzgeige», à la sonorité acérée, et contre la sonorité doucement voilée de la flûte traversière. La voix de violino piccolo semble avoir été utilisée au moins pour une exécution ultérieure de l'œuvre sous la direction de Bach; son articulation est très appropriée à un instrument à cordes et fort significative; c'est elle qu'on a utilisée pour la présente exécution.

CD 1

Kantate 99

Was Gott tut, das ist wohlgetan II

1 Chor

Was Gott tut, das ist wohlgetan, / Es bleibt gerecht sein Wille; / Wie er fängt meine Sachen an, / Will ich ihm halten stille. / Er ist mein Gott, / Der in der Not / Mich wohl weiß zu erhalten; / Drum laß ich ihn nur walten.

2 Rezitativ (Baß)

Sein Wort der Wahrheit stehet fest / Und wird mich nicht betrügen, / Weil es die Gläubigen nicht fallen noch verderben läßt. / Ja, weil es mich den Weg zum Leben führet, / So faßt mein Herze sich und lässet sich begnügen / An Gottes Vätertreu und Huld / Und hat Geduld, / Wenn mich ein Unfall rühret. / Gott kann mit seinen Allmachtshänden / Mein Unglück wenden.

3 Arie (Tenor)

Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele, / Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt! / Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann, / So dir kein tödlich Gift einschenken kann, / Obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.

4 Rezitativ (Alt)

Nun, der von Ewigkeit geschlossne Bund / Bleibt meines Glaubens Grund. / Er spricht mit Zuversicht / Im Tod und Leben: / Gott ist

mein Licht, / Ihm will ich mich ergeben. / Und haben alle Tage / Gleich ihre eigne Plage, / Doch auf das überstandne Leid, / Wenn man genug geweinet, / Kommt endlich die Errettungszeit, / Da Gottes treuer Sinn erscheint.

5 Arie (Duett) (Sopran, Alt)

Wenn des Kreuzes Bitterkeiten / Mit des Fleisches Schwachheit streiten, / Ist es dennoch wohlgetan. / Wer das Kreuz durch falschen Wahn / Sich vor unerträglich schätzt, / Wird auch künftig nicht er götzt.

6 Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan, / Dabei will ich verbleiben. / Es mag mich auf die rauhe Bahn / Not, Tod und Elend treiben, / So wird Gott mich / Ganz väterlich / In seinen Armen halten; / Drum lass ich ihn nur walten.

Kantate 100

Was Gott tut, das ist wohlgetan III

7 Chor

Was Gott tut, das ist wohlgetan / Es bleibt gerecht sein Wille; / Wie er fängt meine Sachen an, / Will ich ihm halten stille. / Er ist mein Gott, / Der in der Not / Mich wohl weiß zu erhalten; / Drum laß ich ihn nur walten.

8 Arie (Duett) (Alt, Tenor)

Was Gott tut, das ist wohlgetan, / Er wird mich nicht betrügen; / Er führet mich auf rechter Bahn, / So laß ich mich begnügen / An seiner Huld / Und hab Geduld, / Er wird mein Unglück wenden, / Es steht in seinen Händen.

9 Arie (Sopran)

Was Gott tut, das ist wohlgetan, / Er wird mich wohl bedenken; / Er, als mein Arzt und Wundermann, / Wird mir nicht Gift einschenken / Vor Arznei. / Gott ist getreu, / Drum will ich auf ihn bauen / Und seiner Gnade trauen.

10 Arie (Baß)

Was Gott tut, das ist wohlgetan, / Er ist mein Licht, mein Leben, / Der mir nichts Böses gönnen kann, / Ich will mich ihm ergeben / In Freud und Leid! / Es kommt die Zeit, / Da öffentlich erscheinet, / Wie treulich er es meinet.

11 Arie (Alt)

Was Gott tut, das ist wohlgetan; / Muß ich den Kelch gleich schmecken, / Der bitter ist nach meinem Wahn, / Laß ich mich doch nicht schrecken, / Weil doch zuletzt / Ich werd ergötzt / Mit süßem Trost im Herzen; / Da weichen alle Schmerzen.

12 Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan, / Dabei will ich verbleiben. / Es mag mich auf die rauhe Bahn / Not, Tod und Elend treiben, / So wird Gott mich / Ganz väterlich / In seinen Armen halten; / Drum laß ich ihn nur walten.

CD 2

Kantate 101

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott

1 Chor

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott, / Die schwere Straf und große Not, / Die wir mit Sünden ohne Zahl / Verdienet haben allzumal. / Behüt für Krieg und teurer Zeit, / Für Seuchen, Feur und großem Leid.

2 Arie (Tenor)

Handle nicht nach deinen Rechten / Mit uns bösen Sündenknechten, / Laß das Schwert der Feinde ruhn! / Höchster, höre unser Flehen, / Daß wir nicht durch sündlich Tun / Wie Jerusalem vergehen!

3 Rezitativ (Sopran)

Ach! Herr Gott, durch die Treue dein / Wird unser Land in Fried und Ruhe sein. / Wenn uns ein Unglückswetter droht, / So rufen wir, / Barmherzger Gott, zu dir / In solcher Not: / Mit Tröst und Rettung uns erschein! / Du kannst dem feindlichen Zerstören / Durch deine Macht und Hilfe wehren. / Beweis an uns deine große Gnad / Und straf uns nicht auf frischer Tat, / Wenn unsre Füße wanken wollten / Und wir aus Schwachheit straucheln sollten. / Wohn uns mit deiner Güte bei / Und gib, daß wir / Nur nach dem Guten streben, / Damit allhier / Und auch in jenem Leben / Dein Zorn und Grimm fern von uns sei.

4 Arie (Baß)

Warum willst du so zornig sein? / Es schlagen deines Eifers Flammen /
Schon über unserm Haupt zusammen. / Ach stelle doch die Strafen
ein / Und trag aus väterlicher Huld / Mit unserm schwachen Fleisch
Geduld!

5 Rezitativ (Tenor)

Die Sünd hat uns verderbet sehr. / So müssen auch die Frömmsten sa-
gen / Und mit betrännten Augen klagen: / Der Teufel plagt uns noch
viel mehr. / Ja, dieser böse Geist, / Der schon von Anbeginn ein Mör-
der heißt, / Sucht uns um unser Heil zu bringen / Und als ein Löwe zu
verschlingen. / Die Welt, auch unser Fleisch und Blut / Uns allezeit
verführen tut. / Wir treffen hier auf dieser schmalen Bahn / Sehr viele
Hindernis im Guten an. / Solch Elend kennst du, Herr, allein: / Hilf,
Helfer, hilf uns Schwachen, / Du kannst uns stärker machen! / Ach,
laß uns dir befohlen sein.

6 Arie (Duett) (Sopran, Alt)

Gedenk an Jesu bitterm Tod! / Nimm, Vater, deines Sohnes Schmer-
zen / Und seiner Wunden Pein zu Herzen, / Die sind ja für die ganze
Welt / Die Zahlung und das Lösegeld; / Erzeig auch mir zu aller Zeit,
/ Barmherzger Gott, Barmherzigkeit! / Ich seufze stets in meiner Not:
/ Gedenk an Jesu bitterm Tod!

7 Choral

Leit uns mit deiner rechten Hand / Und segne unser Stadt und Land;
/ Gib uns allzeit dein heiliges Wort, / Behüt fürs Teufels List und
Mord; / Verleih ein selges Stündlein, / Auf daß wir ewig bei dir sein.

Kantate 102

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben

Erster Teil

8 Chor

»Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber
sie föhlens nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben
ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.«

9 Rezitativ (Baß)

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepräget, / Wenn der verkehrte
Will sich ihm zuwider leget? / Wo ist die Kraft von seinem Wort, /
Wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort? / Der Höchste su-
chet uns durch Sanftmut zwar zu zähmen, / Ob der verirrte Geist sich
wollte noch bequemen; / Doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,
/ So gibt er ihn ins Herzens Dünkel hin.

10 Arie (Alt)

Weh der Seele, die den Schaden / Nicht mehr kennt / Und, die Straf
auf sich zu laden, / Störrig rennt, / Ja von ihres Gottes Gnaden /
Selbst sich trennt.

11 Arioso (Baß)

»Verachtetest du den Reichtum seiner Gnade, Geduld und Langmütig-
keit? Weißest du nicht, daß dich Gottes Güte zur Buße locket? Du
aber nach deinem verstockten und unbußfertigen Herzen häufest dir
selbst den Zorn auf den Tag des Zorns und der Offenbarung des
gerechten Gerichts Gottes.«

Zweiter Teil

12) Arie (Tenor)

Erschrecke doch, / Du allzu sichere Seele! / Denk, was dich würdig
zähle / Der Sünden Joch. / Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß
von Blei, / Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

13) Rezitativ (Alt)

Beim Warten ist Gefahr; / Willst du die Zeit verlieren? / Der Gott,
der ehemals gnädig war, / Kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl
führen. / Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick, / Der Zeit
und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet; / Verblendter Sinn, ach
kehre doch zurück, / Daß dich dieselbe Stund nicht finde unbereitet!

14) Choral

Heut lebst du, heut bekehre dich, / Eh morgen kommt, kanns ändern
sich; / Wer heut ist frisch, gesund und rot, / Ist morgen krank, ja wohl
gar tot. / So du nun stirbst ohne Buß, / Dein Leib und Seel dort
brennen muß.
Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir, / Daß ich noch heute komm zu dir /
Und Buße tu den Augenblick, / Eh mich der schnelle Tod hinrück, /
Auf daß ich heut und jederzeit / Zu meiner Heimfahrt sei bereit.

CD 1

Cantata 99

What God does, is with reason done II

1) Chorus

What God does, is with reason done, / of this be ne'er forgetful, / al-
tho' at times our joys are none, / and life is hard and fretful. / He is
my Guide, / what'er betide, / Who ever will uphold me / and in His
image mould me.

2) Recitativo (Bass)

His Word is Truth beyond all doubt, / it never can mislead me, / nor
will He ever suffer them to / fall who are devout. / Yea, to the fittest
Way of Life He calls me, / and so I am at peace, my heart is well con-
tented, / He guides me with a Father's care, / and patience rare, /
what'er mischance befalls me, / The Might of God can turn calamity
into blessing.

3) Aria (Tenor)

Be not dismayed, fear not, thou ailing spirit, / when first thou taste of
sorrow's bitter cup; / God, the Wise Healer, with magical craft, / will
ne'er dispense to thee a deadly draught, / tho' oft His remedies seem
none too sweet.

4 Recitativo (Alto)

Since Time began the Covenant was sealed / on which I base my Faith.
/ It gives me courage, tho' I die or die not. / *God is my Ligh, to Him
am I devoted.* / Tho' all our mortal moments / be one unceasing tor-
ment, / yet from this grievous grief and pain, / if verily repentant, /
will come the Day of our Release, / when God's design will be appa-
rent.

5 Aria (Duet) (Soprano, Alto)

Whoso bears his load unbending, / with his frailty contending, / what
he does is rightly done. / But the poor deluded one, / he of duty ever
weary, / breeds a future ah, so dreary.

6 Chorale

What God does, is with reason done, / this truth will not forsake me,
/ altho' His will by thorny paths / thru toil and trouble take me, / my
Father, He will care for me, / secure will He protect me. / Him would
I have direct me.

Cantata 100

What God does, is with reason done III

7 Chorus

What God does, is with reason done, / of this be ne'er forgetful, / al-
tho' at times our joys are none, / and life is hard and fretful. / He is
our Guide, / whate'er betide, / Who ever will uphold us / and in His
image mould us.

8 Aria (Duet) (Alto, Tenor)

What God does, is with patience done, / He never will deceive us, /
all evil paths He bids us shun, / so of worry will relieve us; / His saving
Grace must we embrace, / misfortune will He banish, / hard tasks in
His Hands vanish.

9 Aria (Soprano)

What God does, He with skill will do, / this truth I'm ever sensing, /
Physician wise, no evil brew / as medicine dispensing, / no evil brew
to me, / For God is true, / to Him will I betake me, / and He will not
forsake me.

10 Aria (Bass)

What God does, is with justice done, / my Light, my sure Defender, /
to me of evil sends He none, / to Him my life I render, / in joy and
grief; / Ah, what relief / when He appears before me, / nor will He
then ignore me.

11 Aria (Alto)

What God does is with wisdom done, / His plans are all farsighted; /
His bitter cup I must not shun / nor at it ever be affrighted. / A single
nod from mighty God / our hope and strength redoubles, / and drives
away our troubles.

12 Chorus

What God does is completely done, / this truth will not forsake me, /
altho' His Will by thorny paths / thru toil and trouble take me. / My
Father, He / will care for me, / secure will He protect me, / Him
would I have direct me.

CD 2

Cantata 101

Have mercy, Lord, and hear our pray'r

1 Chorus

Have mercy, Lord, and hear our pray'r, / forgive our faults, Thine anger spare; / from sin, from envy, and from pride / deliver us and be our Guide; / From strife and war, from want and care, / from plague and fire and dark despair.

2 Aria (Tenor)

Judge us not as base defaulters, / whose offense no mercy alters; / bid our foes their swords to stay. / Father, harken to our calling / lest, as in Jerusalem / evil deeds be our downfalling.

3 Recitativo (Soprano)

Ah, God, our Master good and true, / 'tis by Thy will our country is at peace; / and when the storms of war impend, / then do we call, our Gracious God, / on Thee, Thy help to send. / With hope and peace our hearts imbue! / Our ever fierce and evil foe / Thy might and help can overthrow. / Our faults with Thy gracious mercy view, / nor punishment inflict anew, / and when our weary footsteps waver, / repair our weakness thru Thy favor. / Thy bounty rich on us bestow, / and hold us fast and firm in high endeavor, / both here on earth and There beyond forever, / Thy scorn and fiery wrath forego.

4 Aria (Bass)

For what art Thou so angry, Lord? / Thy thund'rous wrath, like lightning flashing, / above our frightened heads is crashing. / Ah! mitigate Thy punishment, / the weak in father's arms enfold, / Thy blame from feeble folk withhold.

5 Recitativo (Tenor)

Our grievous sins beset us sore. / So ev'ry Rigitheous One confesses / the burden that his grief expresses. / The Devil plagues us more and more. / Yea, for this Hellish Fiend, / with murder in his foul, blood-thirsty heart, / is ever seeking to betray us / and, as an evil beast, to slay us. / The wicked world, strive as we may, / forever leads our flesh astray. / Along this narrow path of mortal life / so many obstacles to Good are rife. / Thou knowest, Lord, our misery: / with hope and help inspire us, / with strength and courage fire us. / Ah, suffer us to come to Thee!

6 Aria (Duet) (Soprano, Alto)

Remember Jesus' bitter death, / take Thou to heart Thy Son's affliction, / and think Thou on His crucifixion. / For all the world He suffered thus, / the ransom gold He paid for us, / redeem'd us for eternity! / O God of Mercy, pity me, / I sigh for Him Who comforteth. / Remember Jesus' bitter death!

7 Chorale

Lord, lead us by Thy guiding Hand, / and bless our town and native land; / preserve to us Thy Holy Word, / against the wiles of Satan's Herd. / Grant, Lord, a gentle death for me, / and Life eternal There with Thee.

Cantata 102

Lord, are not then Thine eyes on unbelievers?

First part

8 Chorus

Lord, are not then Thine eyes on unbelievers? Thou smitest them, but yet they grieve at it not, consumest them, yet they will never repent, their faces are harder turned against Thee than rock and still they are not relenting.

9 Recitativo (Bass)

How can we stubborn mortals so pervert the image / of God Himself, which in our hearts He has implanted? / Where lies the power of His word, / to move the sullen heart by no repentance stirred? / The Highest seeks by gentleness to breed contrition, / that thus the erring soul be wakened to submission; / but, if we will not heed, or do our part, / He leaves us stewing with our stubborn heart.

10 Aria (Alto)

Woe to spirits which, unblushing, / know no shame, / heedless all to doom are rushing, / blind to blame, / yea, the Grace of God itself / do they disclaim.

11 Arioso (Bass)

Dost thou despise the riches of His goodness, patience and tolerant grace? Knowest thou not that the Grace of God doth inspire repentance? But after thy hard and impenitent heart thou treasurest ever up to thyself His wrath for the Day of Wrath, and the revelation of the righteous decree of God?

Second part

12 Aria (Tenor)

Beware thou now, / thou selfsufficient spirit! / Know that thou richly merit the sinner's yoke. / Tho' God's forbearance makes Him slow to wrath at Thee, / yet in the end His wrath will much the fiercer be.

13 Recitativo (Alto)

In peril thou dost wait! / Why put off thy repentance? / Thy God, 'til now so kind to Thee, / at any moment may pronounce thy sentence. / How then of penitence? An instant separates / eternity from time, holds frame and soul together. / Thou blinded one, ah, turn thou back again, / that when thine hour come 'twill find thee not unready.

14 Chorale

Today alive and in your prime, / get you to God, while still there's time. / Today alert and sound and brave, / tomorrow sick or in your grave. / By penitence God's wrath dispel / or face the fiendish fires of Hell.

Help, Thou Lord Jesus, help Thou me, / that I today may come to Thee, / teach me, I pray Thee, penitence, / before swift death shall bear me hence, / that ready I may ever be / to take my journey home to Thee.

CD 1

Cantate 99

Ce que Dieu fait est bien fait II

1 Chœur

Ce que Dieu fait est bien fait, / Ses desseins demeurent justes; / Quel que soit le cours qu'il donne à ma destinée, / Je m'en tiens sans mot dire à sa gouverne. / N'est-il pas mon Dieu, / Qui sait veiller à ma sauvegarde / Dans le péril? / Aussi n'ai-je qu'à le laisser agir.

2 Récitatif (Basse)

Sa parole de vérité est inébranlable / Et ne me trompera pas / Car elle n'abandonne ni ne perd ceux qui croient. / Oui, puisqu'elle me conduit sur le chemin de la vie, / Mon cœur se ressaisit et se laisse contenter / Du dévouement paternel et de la grâce de Dieu / Et sait avoir patience / Lorsque l'adversité me frappe. / Dieu, de ses mains toutes puissantes, / Peut détourner de moi le malheur.

3 Air (Ténor)

Ne frémis donc pas, âme désespérée, / Si le calice de la croix a pour toi un goût si amer! / Dieu est pour toi un médecin avisé et un auteur de miracles, / Qui ne saurait te verser de poison mortel, / Encore que la douceur en soit cachée.

4 Récitatif (Alto)

A présent, l'alliance scellée par l'éternité / Reste le fondement de ma foi. / Elle parle avec assurance et confiance / Dans la mort comme

dans la vie: / Dieu est ma lumière, / A lui je veux me livrer. / Et même si tous les jours / Apportent leurs propres tourments, / Une fois la souffrance surmontée, / Lorsqu'on aura assez pleuré, / Viendra enfin le temps de la délivrance, / Où se manifestera la sincère loyauté de Dieu.

5 Air (duo) (Soprane, Alto)

Si les amères souffrances de la croix / S'attaquent à la faiblesse de la chair, / Il en est pourtant bien ainsi. / Celui qui, dans une vaine folie, / A estimé la croix intolérable pour lui-même, / N'aura pas non plus à l'avenir à se délecter.

6 Choral

Ce que Dieu fait est bien fait, / Je veux m'en tenir à cela. / Il se peut que je me voie poussé / Sur la rude voie du danger, de la mort et de la misère, / Mais mon Dieu me prendra alors / Tout paternellement / Dans ses bras; / Aussi n'ai-je qu'à le laisser agir.

Cantate 100

Ce que Dieu fait est bien fait III

7 Chœur

Ce que Dieu fait est bien fait, / Ses desseins demeurent justes; / Quel que soit le cours qu'il donne à ma destinée / Je m'en tiens sans mot dire à sa gouverne. / N'est-il pas mon Dieu / Qui sait veiller à ma sauvegarde / Dans le péril? / Aussi n'ai-je qu'à le laisser agir.

8 Air (duo) (Alto, Ténor)

Ce que Dieu fait est bien fait, / Il ne me trompera pas; / Il me conduit sur la bonne voie, / C'est pourquoi je me contente de jouir de sa grâce / Et me montre patient, / Sachant qu'il remédiera à mon malheur, / Comme il en a le pouvoir.

9 Air (Soprane)

Ce que Dieu fait est bien fait, / Il ne manquera pas de me prendre en considération; / Lui, qui est pour moi un médecin et un auteur de miracles, / Ne va pas me verser du poison / Pour remède. / Dieu est loyal, / C'est pourquoi je veux bâtir sur lui / Et mettre ma confiance en sa grâce.

10 Air (Basse)

Ce que Dieu fait est bien fait, / Il est ma lumière et ma vie, / Il ne peut rien me vouloir de mal, / Je veux m'abandonner à lui / Dans la joie et dans la peine! / L'heure viendra / Où se manifestera ouvertement / La bonne foi de ses intentions.

11 Air (Alto)

Ce que Dieu fait est bien fait; / Faut-il que j'aie à goûter d'emblée au calice / Et que j'aie la folie de le trouver amer, / Je ne m'en effraie pas pour autant, / Sachant qu'en fin de compte / Une douce consolation / Délectera mon cœur / Et qu'alors toutes les douleurs se dissiperont.

12 Chœur

Ce que Dieu fait est bien fait, / Je veux m'en tenir là. / Il se peut que je me voie poussé / Sur la rude voie du danger, de la mort et de la misère, / Mais mon Dieu me prendra alors / Tout paternellement / Dans ses bras. / Aussi n'ai-je qu'à le laisser agir.

CD 2

Cantate 101

Ecarte de nous, Seigneur, Dieu fidèle

1 Chœur

Ecarte de nous, Seigneur, Dieu fidèle, / Le sévère châtement et le grand danger / Que nous avons, tous que nous sommes, / Mérités par nos péchés sans nombre. / Garde-nous de la guerre et de la disette, / De la peste, du feu et de grandes misères.

2 Air (Ténor)

N'agis pas selon tes droits / Avec nous vils esclaves du péché, / Laisse reposer le glaive des ennemis! / Très-Haut, exauce notre supplication / Affin que notre comportement coupable / Ne nous fasse pas périr comme Jérusalem!

3 Récitatif (Soprane)

Ah! Seigneur Dieu, grâce à ta fidélité / Notre pays vivra dans la paix et la tranquillité. / Si une tempête nous menace, / Nous t'implorons, / Dieu miséricordieux, / Dans un tel péril: / Apparais-nous en nous apportant réconfort et salut! / Tu peux par ta puissance et ton secours t'opposer à l'hostile destruction. / Prouve-nous ta grâce infinie / Et ne nous châtie pas quand tu nous prends en flagrant délit, / Si nos jambes sont sur le point de chanceler / Et s'il devait arriver que nous trébuchions. / Assiste-nous de ta bonté / Et fais que nous / N'aspirions qu'au bien, / Afin qu'ici-bas / Ainsi que dans l'autre vie / ta colère et ton courroux demeurent loin de nous.

4 Air (Basse)

Pourquoi veux-tu te montrer si courroucé? / Déjà les flammes de ton zèle / S'abattent sur notre tête. / Ah! suspends donc les châtements / Et, dans ta bienveillance paternelle, fais preuve / D'indulgence et de patience à l'égard de notre chair sujette à la faiblesse!

5 Récitatif (Ténor)

Le péché nous a profondément corrompus. / A tel point que les plus dévots doivent eux aussi / Gémir, les yeux pleins de larmes: / Le diable nous tourmente encore bien davantage. / Oui, cet esprit malin / Qui, dès l'origine, était homicide, / Cherche à nous faire perdre notre salut / Et à nous dévorer comme un lion. / Le monde, lui aussi, ne cesse à tout propos / De tenter notre chair et notre sang. / Ici-bas, sur cette étroite voie, nous rencontrons / Tant d'obstacles au bien. / Tu es le seul, Seigneur, à savoir ce qu'est une telle misère: / Aide-nous, Dieu secourable, aide-nous dans notre faiblesse, / Tu peux nous rendre plus forts. / Ah rends-nous obéissants à tes commandements.

6 Air (duo) (Soprane, Alto)

Souviens-toi de la mort amère de Jésus! / Prends à cœur, ô Père, les douleurs de ton fils / Et les souffrances de ses blessures, / Elles sont en effet pour le monde entier / Le paiement et la rançon; / Témoigne-moi en tout temps, / Dieu miséricordieux, miséricorde! / Je ne cesse de soupirer dans ma détresse: / Souviens-toi de la mort amère de Jésus!

7 Choral

Guide-nous de ta dextre / Et bénis notre ville et notre pays; / Prodigue-nous toujours ta sainte parole, / Garde-nous des ruses et des atteintes meurtrières du diable, / Accorde-nous une brève félicité terrestre / Avant que nous ne te rejoignons pour l'éternité.

Cantate 102

Seigneur, tes yeux veulent découvrir la foi

Première partie

8 Chœur

«Seigneur, tes yeux veulent découvrir la foi! Tu les as frappés, mais ils n'ont rien senti; tu les a écrasés mais ils n'ont pas tiré parti de la leçon. Ils se sont fait un front plus dur que le roc et ils refusent de se convertir.»

9 Récitatif (Basse)

Où est l'image que Dieu nous a imprimée / Si la volonté contraire y fait opposition? / Où demeure la force de sa parole / Lorsque le cœur refuse toute leçon? / Le Très-Haut s'efforce de nous refréner par la mansuétude, / Cherchant à savoir si l'esprit égaré est encore désireux de se plier; / Mais s'il persiste dans son entêtement, / Il finit par sacrifier le bien à la présomption qui règne en son cœur.

10 Air (Alto)

Malheur à l'âme / Qui ne reconnaît plus le mal, / Qui fuit avec opiniâtreté / La punition qui lui est due / Et qui en arrive même à s'exclure / De la grâce de Dieu.

11 Arioso (Basse)

«Ou bien méprises-tu ses richesses de bonté, de patience, de longanimité, sans comprendre que cette bonté de Dieu t'invite à la pénitence? Par ton endurcissement et l'impénitence de ton cœur, tu amasses contre toi des trésors de colère pour le jour de colère où se révélera le juste jugement de Dieu.»

Deuxième partie

12 Air (Ténor)

Sois donc prise d'épouvante, / O âme trop sûre! / Réfléchis à ce que te revaudra / Un jour le joug des péchés. / La magnanimité de Dieu s'écoule sur un fleuve de plomb / Afin que son courroux n'en soit par la suite que plus accablant.

13 Récitatif (Alto)

C'est dans l'attente que réside le danger? / Veux-tu donc perdre du temps? / Le Dieu qui t'était jadis clément / Peut aisément te convoquer devant son tribunal. / Peux-tu alors te targuer d'avoir fait pénitence? C'est un instant / Qui sépare la vie temporelle de l'éternité, le corps de l'âme; / Sens aveuglés, revenez-donc à vous / Afin que cette heure ne vous prenne pas au dépourvu.

14 Choral

Aujourd'hui tu es en vie, aujourd'hui convertis-toi / Avant que demain ne vienne, demain où tout peut changer; / Tel qui est aujourd'hui frais, rayonnant de santé / Se trouve demain malade, voire mort. / Meurs-tu sans repentir / Que ton âme et ton corps sont condamnés à brûler en enfer.

Aide-moi, ô Seigneur Jésus, aide-moi / A venir à toi dès aujourd'hui / Et à me repentir à l'instant même / Avant que la mort promptement ne m'approche, / Aide-moi afin qu'aujourd'hui et à toute heure / Je sois prêt à retourner au ciel.



Nikolaus Harnoncourt