



J.S. Bach
Cantatas Vol. 13

Ton Koopman

The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir



COMPACT DISC 1

63'19

“Wie schön leuchtet der Morgenstern” BWV 1

22'06

Feast of the Annunciation • Fête de l'Annonciation • Mariae Verkündigung

Text: 1,6 Philipp Nicolai; 2-5 author unknown

Strings, horns, oboes, bassoon, basso continuo, choir, soprano, tenor, bass

Solo violins: Margaret Faultless & Kati Debrezeni

- | | |
|---|------|
| 1. Chorus: “Wie schön leuchtet der Morgenstern” | 8'00 |
| 2. Recitative (Tenor): “Du wahrer Gottes und Marien Sohn” | 1'02 |
| 3. Aria (Soprano): “Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen” | 4'06 |
| 4. Recitative (Bass): “Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht” | 0'55 |
| 5. Aria (Tenor): “Unser Mund und Ton der Saiten” | 6'44 |
| 6. Chorale: “Wie bin ich doch so herzlich froh” | 1'19 |

“Nun komm, der Heiden Heiland” BWV 62

19'09

Advent Sunday • Le 1^{er} Dimanche de l'Avent • 1. Advent

Text: 1,6 Martin Luther; 2-5 author unknown

Strings, oboes, horn, bassoon, basso continuo, choir, soprano, tenor, bass

- | | |
|---|------|
| 7. Chorus: “Nun komm, der Heiden Heiland” | 4'39 |
| 8. Aria (Tenor): “Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis” | 7'25 |
| 9. Recitative (Bass): “So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron” | 0'42 |
| 10. Aria (Bass): “Streite, siege, starker Held!” | 4'58 |
| 11. Recitative (Soprano): “Wir ehren diese Herrlichkeit” | 0'48 |
| 12. Chorale: “Lob sei Gott, dem Vater, ton” | 0'37 |

“Herr Christ, der einge Gottessohn” BWV 96

16'46

18th Sunday after Trinity • 18^{ème} Dimanche après la Trinité • 18. Sonntag nach Trinitatis

Text: 1,6 Elisabeth Creutziger; 2-5 author unknown

Strings, oboes, piccolo flute, transverse flute, cornets, bassoon, basso continuo,

choir, soprano, alto, tenor, bass

Solo piccolo flute: Heiko ter Schegget

Solo transverse flute: Wilbert Hazelzet

- | | |
|---|------|
| 13. Chorus: “Herr Christ, der einge Gottessohn” | 4'53 |
| 14. Recitative (Alto): “O Wunderkraft der Liebe” | 1'15 |
| 15. Aria (Tenor): “Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe” | 6'30 |
| 16. Recitative (Soprano): “Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege” | 0'46 |
| 17. Aria (Bass): “Bald zur Rechten, bald zur Linken” | 2'29 |
| 18. Chorale: “Ertöt uns durch dein Güte” | 0'53 |

Appendix BWV 62: Nun komm, der Heiden Heiland

Strings, basso continuo, bass

- | | |
|--|------|
| 19. Aria (Bass): “Streite, siege, starker Held!” | 5'04 |
|--|------|

COMPACT DISC 2

59'51

“Aus Tiefer Not schrei ich zu dir” BWV 38

18'35

21st Sunday after Trinity • 21^{ème} Dimanche après la Trinité • 21. Sonntag nach Trinitatis

Text: 1,6 Martin Luther; 2-5 author unknown

Strings, oboes, trombones, bassoon, basso continuo, choir, soprano, alto, tenor, bass

- | | |
|---|------|
| 1. Chorus: “Aus tiefer Not schrei ich zu dir” | 3'37 |
| 2. Recitative (Alto): “In Jesu Gnade wird allein” | 0'50 |
| 3. Aria (Tenor): “Ich höre mitten in den Leiden” | 7'20 |
| 4. Recitative (Soprano): “Ach! Daß mein Glaube noch so schwach” | 1'23 |
| 5. Aria (Terzetto S, A, B): “Wenn meine Trübsal als mit Ketten” | 4'05 |
| 6. Choral: “Ob bei uns ist der Sünden viel” | 1'20 |

“Wer nur den lieben Gott läßt walten” BWV 93

20'06

5th Sunday after Trinity • 5^{ème} Dimanche après la Trinité • 5. Sonntag nach Trinitatis

Text: 1,4,7 Georg Neumark; 2,3,5,6 author unknown

Strings, oboes, bassoon, basso continuo, choir, soprano, alto, tenor, bass

Solo oboe: Alfredo Bernardini

- | | |
|---|------|
| 7. Chorus: “Wer nur den lieben Gott läßt walten” | 5'14 |
| 8. Recitative • Chorale (Bass): “Was helfen uns die schweren Sorgen?” | 1'49 |
| 9. Aria (Tenor): “Man halte nur ein wenig stille” | 3'47 |
| 10. Aria (Duetto S, A) • Chorale: “Er kennt die rechten Freudenstunden” | 3'24 |
| 11. Recitative • Chorale (Tenor): “Denk nicht in deiner Drangsalshitze” | 2'25 |
| 12. Aria (Soprano): “Ich will auf den Herren schauen” | 2'26 |
| 13. Chorale: “Sing, bet und geh auf Gottes Wegen” | 1'01 |

“Allein zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 33

20'59

13th Sunday after Trinity • 13^{ème} Dimanche après la Trinité • 13. Sonntag nach Trinitatis

Text: 1.6 Konrad Hubert; 2-5 author unknown

Strings, oboes, bassoon, basso continuo, choir, alto, tenor, bass

- | | |
|---|------|
| 14. Chorus: “Allein zu dir, Herr Jesu Christ” | 4'15 |
| 15. Recitative (Bass): “Mein Gott und Richter” | 1'05 |
| 16. Aria (Alto): “Wie furchtsam wankten meine Schritte” | 9'37 |
| 17. Recitative (Tenor): “Mein Gott, verwirf mich nicht” | 1'08 |
| 18. Aria (Duetto T, B): “Gott, der du die Liebe heißt” | 3'36 |
| 19. Chorale: “Ehr sei Gott in dem höchsten Thron” | 1'18 |

COMPACT DISC 3

61'14

"Ich freue mich in dir" BWV 133

18'36

3rd day of Christmas • Le 3^{ème} jour de la fête de Noël • 3. Weihnachtstag

Text: 1,6 Kaspar Ziegler; 2-5 author unknown

Strings, oboes, cornets, basso continuo, choir; soprano, alto, tenor, bass

- | | |
|--|------|
| 1. Chorus: "Ich freue mich in dir" | 3'50 |
| 2. Aria (Alto): "Getrost! Es faßt ein heiliger Leib" | 4'06 |
| 3. Recitative (Tenor): "Ein Adam mag sich voller Schrecken" | 0'56 |
| 4. Aria (Soprano): "Wie lieblich klingt es in den Ohren" | 7'27 |
| 5. Recitative (Bass): "Wohlan! Des Todes Furcht and Schmerz" | 0'58 |
| 6. Choral: "Wohlan, so will ich mich" | 0'59 |

"Das neugeborne Kindelein" BWV 122

13'30

Sunday after Christmas • Dimanche après Noël • Sonntag nach Weihnachten

Text: 1,4,6 Cyriakus Schneegaß; 2,3,5 author unknown

Strings, oboes, recorders, basso continuo, choir, soprano, alto, tenor, bass

- | | |
|---|------|
| 7. Choral: "Das neugeborne Kindelein" | 3'18 |
| 8. Aria (Bass): "O Menschen, die ihr täglich sündigt" | 4'52 |
| 9. Recitative (Soprano): "Die Engel, welche sich zuvor" | 1'20 |
| 10. Aria (Terzetto S, A, T): "Ist Gott versöhnt und unser Freund" | 2'16 |
| 11. Recitative (Bass): "Dies ist ein Tag" | 1'14 |
| 12. Choral: "Es bringt das rechte Jubeljahr" | 0'30 |

“Ich hab in Gottes Herz und Sinn” BWV 92

29'14

Septuagesima Sunday • Le Dimanche de la Septuagésime • Sonntag Septuagesimae

Text: 1,2,4,7,9 Paul Gerhardt; 3,5,6,8 author unknown

Strings, oboes, bassoon, basso continuo, choir, soprano, alto, tenor, bass

Solo oboe d'amore: Alfredo Bernardini

13. Chorus: “Ich hab in Gottes Herz und Sinn”	6'31
14. Recitative • Chorale (Bass): “Es kann mir fehlen nimmermehr!”	3'35
15. Aria (Tenor): “Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt”	2'55
16. Choral: “Zudem ist Weisheit und Verstand”	3'32
17. Recitative (Tenor): “Wir wollen nun nicht länger zagen”	1'14
18. Aria (Bass): “Das Stürmen von den rauhen Winden”	4'01
19. Choral • Recitative (S,A,T,B): “Ei nun, mein Gott, so fall ich dir”	2'25
20. Aria (Soprano): “Meinem Hirten bleib ich treu”	3'50
21. Chorale: “Soll ich den auch des Todes Weg”	1'11

Producer: Tini Mathot

Sound engineer and editing: Adriaan Verstijnen

Recording: Waalse Kerk, Amsterdam 25 November – 2 December 2000

Art Direction: George Cramer

Design: W.W.M. van den Broek

Production Coordination: Willemijn Mooij

Photo Ton Koopman: Marco Borggreve

Cover painting:

Pieter Saenredam: *De noordmuur van het schip en de westgalerij van de Mariakerk,*

gezien vanuit de zuidelijke zijbeuk (1638)

Back booklet & 1st page: Chorals from: J.G.Chr. Störl, Schlag- Gesang- und Noten-Buch. Stuttgart 1744

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA

Margaret Faultless, Kati Debrezeni, *violin*
Heiko ter Schegget, *piccolo flute*
Wilbert Hazelzet, *transverse flute*
Jonathan Manson, *violoncello*

Margaret Faultless, Marc Cooper, Foskien Kooistra, Carla Marotta, Catherine Martin, Fanny Pestalozzi,
Lisa Ferguson, Alida Schat, Kati Debretzeni, *violin*
Jane Rogers, Katherine McGillivray, *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones, *violoncello*
Nicholas Pap, *double-bass*
Alfredo Bernardini, Michel Henry, Ann Vanlancker, *oboe*
Wilbert Hazelzet, Marion Moonen, *traverso*
Heiko ter Schegget, Reine Marie Verhagen, Sigrun Lefringhause, *recorder*
François Mérand, Andrew Clark, *horn*
Sue Addison, Franck Poirineau, Katherine Couper, Sebastian Krauze, *trombone*
Arno Paduch, *cornetto*
Stephen Keavy, *trumpet*
Marc Vallon, *bassoon*
Ton Koopman, *organ (recitatives and arias)*
Matthew Halls, *organ (choir)*
Mike Fentross, *lute*

THE AMSTERDAM BAROQUE CHOIR

Ulrike Grösch, *choirmaster*

Vera Lansink, Caroline Stam, Maria-Luz Alvarez, Francine van der Heijden, Mariëtte Bastiaansen, *soprano*
Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens, Marleene Goldstein, *alto*
Henk Gunneman, Geraint Roberts, Andreas Gisler, Malcolm Bennett, Marc van Heteren, *tenor*
Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers, Kees van Hees, *bass*

TON KOOPMAN

conductor

Chorale Cantatas from the cycle of the Leipzig church cantatas, 1724-25 (III)

Christoph Wolff

Volume 13 in this CD presentation contains the third series of chorale cantatas from the second annual cycle Bach composed for Leipzig. Following the discussion of the nine individual works, a chronology shows the order in which they were first performed during 1724-25.

Music criticism in the modern sense did not exist in the eighteenth century, so we do not really know anything about how the public responded to Bach's music. One of the few comments we have is in a newspaper report of Bach's first appearance in the capacity of Cantor of St Thomas's, presenting a cantata on 30 May 1723, but we learn only that it was received with approbation, even applause. There are no negative comments of any date, so we can assume that the reception of Bach's cantatas as a whole was good. While it is unlikely that anyone, even his own composition pupils, had any deeper understanding of Bach's art as represented in the cantata, and especially in the chorale cantata, yet the chorale cantatas seem to have been especially popular and not just with their composer. After his death, for instance, Anna Magdalena Bach sold the performance materials for them to St Thomas's School – clearly, they were prized. There are also references to various performances of them given after 1750, whereas there is no evidence of any later interest in the other cantatas. Among Bach's immediate successors at St Thomas's, Gottlob Harrer directed performances of BWV 41, 94 and 133 and Johann Friedrich Doles BWV 62 and 93. In 1755, in the interval between Harrer's death and Doles's appointment, Christian Friedrich Penzel, Prefect (senior chorister) of St Thomas's School,

directed BWV 126 to celebrate the anniversary of the Augsburg Confession.

The fact that the chorale cantatas were based on well-known hymn tunes very probably contributed to their popularity. They embody in a special form the "intricate" style that Bach himself ascribed to his sacred cantatas: the unfolding of highly diverse formal structures, not confined to the often positively monumental opening choral movements. The range is enormous, from the backward-looking conservatism found in BWV 38 to the modern musical language of BWV 1. The arias, too, exploit a wide variety of formal options: solo, duet, trio, with obbligato on all kinds of instruments, and with or without reference to the chorale melodies on which the cantatas are based. The recitatives show a similar willingness to experiment in regard to the inclusion of cantus firmus elements, going so far as to use a complete hymn tune as a continuo part in BWV 38.

*

The cantata "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BWV 1 was heard for the first time on the Feast of the Annunciation, 25 March 1725. It is based on the hymn by Philipp Nicolai (1599; the melody is older), the first and last verses of which are presented as movements 1 and 6. Movements 2-5 use a revised version of the chorale's inner verses, which also allude to the gospel reading for the day (Luke 1: 26-38: the Angel Gabriel's annunciation to the Virgin Mary of the birth of Christ). The large forces needed to perform the cantata correspond to the importance of the feast, which interrupts the musical desert of Lent: the four-part vocal ensemble is supported by an orchestra with two horns and two oboi da caccia. There are concertante parts for the two violins in the opening chorus and the aria No.5. The opening move-

ment, using the whole ensemble, follows the layout of the extended cantus firmus, which is presented by the soprano. Both the short recitatives are followed by arias, the first a trio, the second a quartet. The final chorus is embellished by a horn obbligato.

The cantata “**Nun komm der Heiden Heiland**” **BWV 62**, for Advent Sunday, was first performed on 3 December 1724. Bach had already written a cantata in Weimar with the opening movement of the hymn – No.1 in every Lutheran hymnbook since the Reformation – which opens the church year. In that first version of 1714 (BWV 61) the first verse of Luther’s hymn (1524) is followed by free verses by Erdmann Neumeister (1714), but in 1724 Bach adhered strictly to the hymn. As usual in the chorale cantatas, movements 1 and 6 relay the verses of the hymn as they stand, while the inner verses are restructured as recitatives and arias.

The autograph score of 1724 has the Leipzig order of service entered in Bach’s hand – as with the Advent cantata BWV 61 this is obviously not just a sign of where the cantata came in the liturgy but also, and primarily, marking the fact that the church year starts on the first Sunday in Advent. The simple instrumentation (strings and two oboes only; the horn serves merely to underpin the cantus firmus) is appropriate for a season of abstinence. In the opening chorus, the chorale melody informs the structure of the whole movement, although the cantus firmus is taken by the soprano. The succeeding solo movements offer a great variety of sonorities and graded expressive values, with Christ’s glory praised in the aria No.4 and the recitative No.6 (unusually, a duet).

As an appendix to the recording of BWV 62, we add the alternative version of movement 4. This dispenses with the octave doubling of the bass part by violin and viola, which is not in the original parts, and provides a harmonized continuo (as in the autographscore).

Bach composed the cantata “**Herr Christ, der einge Gottessohn**” **BWV 96** for the 18th Sunday after Trinity, which fell on 8 October in 1724. The text is based on the hymn by Elisabeth Creutziger (1524), the first and last verses of which are used as they stand, while the three middle verses are revised to serve as two recitative-aria pairs. By this means the author of the cantata text was able to make the connection with the gospel for the day (Matt. 22, 34-46: the commandments to love God and one’s neighbour; can David’s son be David’s lord?), which is particularly clear in movement 2.

In addition to a four-part chorus (members of which also take the solos) and strings with continuo accompaniment, four kinds of winds are required: piccolo and transverse flutes, two oboes and horn (to underpin the cantus firmus in movements 1 and 6). For a later performance, in 1734, Bach substituted a piccolo violin for the piccolo flute, and yet later, in 1744/47, a trombone for the horn. The length and rich sonorities of the opening movement, in a dancing 9/8 metre against which the chorale melody emerges clearly in long note values, lend the cantata unusual weight. But the two solo arias (movement 3 accompanied by transverse flute, movement 5 by two oboes and strings) also contribute to the special artistic character of the work. Bach took the text in movement 5 (“*Bald zur Rechten, bald zur Linken*”) as an opportunity to alternate between oboes and strings, as these players faced each other in separate galleries in St Thomas’s.

The cantata “**Aus tiefer Not schrei ich zu dir**” **BWV 38**, for the 21st Sunday after Trinity, was performed for the first time on 29 October 1724. The basis of the work is Martin Luther’s hymn of the same name, sung to its own melody. Luther’s text is used word for word in the first and last movements, and in the inner verses is adapted to allude to Jesus’s words from the gospel for the day (John 4: 47-54; the healing of the

nobleman's son).

Bach did without wind obbligati in this cantata.

Appropriately for this hymn from the dawn of the Reformation, Bach set the opening chorus in the style of sixteenth-century motets, emphasizing the church-modal character of the melody (E in the Phrygian mode instead of E minor: the first three consecutive notes in the continuo are E-F-G, that is, F sharp is omitted). The chorus is accompanied *colla parte* by four trombones – a scoring which returns in the last movement. Unusually, the chorale melody is used by the continuo in the recitative No.4. The vocal trio in No.5, in which soprano, alto and bass conjoin in strict polyphony, is especially expressive. The intensity runs on into the final choral movement, which begins with an emphatic dissonance.

The cantata “**Wer nur den lieben Gott läßt walten**” BWV 93, for the 5th Sunday after Trinity, was first performed on 9 July 1724. The work is based on Georg Neumark's hymn of that name (1657), sung to its own melody. Verses 1, 4 and 7 are used as they are, the remainder revised as recitatives and arias, casting a spotlight on theological concepts inspired by the gospel for the day (Luke 5, 1-11: Peter's miraculous draught of fishes).

It is scored for the relatively modest forces of four-part chorus, strings, two oboes and continuo, the norm for this non-festive period of the church year. The whole ensemble is used in the opening chorus, in which the chorale is presented line by line in choral blocks with polyphonic introduction. Movements 2 and 4-7 are also based on the melody and text of the hymn, No.4 as a setting of the chorale for soprano and alto with instrumental *cantus firmus*, No.5 as recitative for tenor with troped chorale, No.6 as soprano aria with obbligato oboe and allusions to the chorale in the continuo; the chorale returns as usual in the final movement.

The cantata “**Allein zu dir, Herr Jesu Christ**” BWV 33, for the 13th Sunday after Trinity, was heard for the first time on 3 September 1724. It is based on the melody and text of the hymn by Konrad Hubert (1540). Hubert's first and last verses are used as they stand in the cantata, while movements 2-5 present the inner verses in textual revisions referring to the gospel for the day (Luke 10, 23-37: parable of the Good Samaritan).

The work is scored for the usual four-part chorus, members of which also sing the alto, tenor and bass solos; in addition to strings the instrumental ensemble has only two oboes, which is not unusual for the non-festive season. The opening chorus presents an elegant elaboration of the chorale material in which the homophony of the individual lines breaks down into imitative sections. The venerable old hymn tune does not return until the final movement; of the inner movements, only the aria No.5 offers allusions to it. No.5 is particularly refined, with the tenor and bass duet partnered by an instrumental duet of the oboes.

The cantata “**Ich freue mich in dir**” BWV 133, first performed on the third day of Christmas, 27 December 1724, is based on the hymn of that name by Caspar Ziegler (1697), sung to its own melody. This is thus one of the newest of the chorales used by Bach in the 1724-25 cycle, which otherwise shows a preference for the “classical” repertory of hymns from Luther to Gerhardt. The adaptation of the inner verses stays close to Ziegler's original text without making any reference to the gospel for the day (the feast of St John the Evangelist). The first and last verses of Ziegler's text are unchanged in the two outer movements.

The work is differently scored from the cantatas composed for the first two days of Christmas that year, in that two oboi d'amore are the only winds. In view of the workload the Christmas season imposed on his

ensemble, Bach pragmatically doubled the vocal parts in the opening movement with instruments, using a cornett to support the chorale melody in the soprano line. The chorale is heard once more (before the concluding movement) as a quotation in the tenor recitative No.3. The two arias stand out by reason of their unusually high artistic quality: No.2 a quartet movement for alto with two oboes and No.4 a soprano solo with string accompaniment, with a striking change of tempo from the simple time of the outer sections to a siciliano (12/8, Largo) in the middle.

The cantata "Das neugeborne Kindelein" BWV 122 was composed for the Sunday after Christmas and first performed on 31 December 1724 (the first performance of the New Year's Day cantata BWV 41 followed the next day). Movements 1, 4 and 6 are based on the hymn by Cyriacus Schneeggass (1597), sung to its own melody. The other movements use freely revised versions of the text, with no reference to the Bible readings for the day.

The work's aural character is determined by an unusually opulent wind contingent, with three recorders and three oboes, evoking the shepherds who came to see the Christ-Child in the manger. The opening chorus presents an expansive arrangement of the chorale, with the cantus firmus in the soprano. The chorale tune is heard again in the recitative No.3 (played by the recorders) and in the trio aria No.4 (sung there by the alto, framed by the duet of soprano and tenor). The first aria (with continuo accompaniment) and the last recitative (with strings) do not use the chorale, but it returns in the closing chorus.

The cantata "Ich hab in Gottes Herz und Sinn" BWV 92, for Septuagesima Sunday, was first performed on 28 January 1725. The hymn by Paul Gerhardt (1647), sung to the tune of "Was mein Gott will das g'scheh allzeit" (1572), provides the basis for

the work. Five verses are used word for word in movements 1, 2, 4, 7 and 9, the remainder are altered to serve the cantata format without reference to the gospel for the day.

The sources are definitive: the score in the composer's own hand and the original parts of 1725. The distinctive chorale tune is heard in five of the movements: in the two outer movements as usual (sung by the full choir in the opening movement with soprano cantus firmus, and in the closing chorus) but also in the recitative No.1 (lines of the chorale, slightly altered, are inserted in the bass solo and there are also allusions in the continuo), in No.4 in a setting for four soloists (with the cantus firmus in the alto) and in the recitative No.7 (chorale troping in all four vocal parts).

*

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Chronology of the sacred cantatas composed for Leipzig
(with special reference to the canatas in Volume 13 of this edition)

22-23 April 1723:	Bach accepts the post of Cantor of St Thomas's Church in Leipzig
22 May 1723:	Bach and his family move from Köthen to Leipzig
1723-24:	First Leipzig cycle of sacred cantatas
1724-25:	<i>Second Leipzig cycle of sacred cantatas (chorale cantatas)</i>
9 July 1724	9th Sunday after Trinity: BWV 93
3 September 1724	13th Sunday after Trinity: BWV 33

8 October 1724	18th Sunday after Trinity: BWV 96
29 October 1724	21st Sunday after Trinity: BWV 38
3 December 1724	Advent Sunday: BWV 62
27 December 1724	3rd day of Christmas: BWV 133
31 December 1724	Sunday after Christmas: BWV 122
28 January 1725	Septuagesima Sunday: BWV 92
25 March 1725 1725-27	Annunciation: BWV 1 3rd Leipzig cycle of sacred cantatas
11 April 1727	Good Friday: St Matthew Passion BWV 244 (1st version)
1728-29	4th cycle (on texts by Picander), survives incomplete
undated	5th cycle, reconstruction hypothetical
27 July 1733	Bach presents the Kyrie and Gloria (to be part of the B minor Mass BWV 232) to the Elector of Saxony
25 December 1734-6	January 1735 (Christmas Day to Epiphany): Christmas Oratorio BWV 248
30 March 1736	Good Friday: St Matthew Passion BWV 244 (2nd version)
28 July 1750	Bach's death

Translation: Mary Whittall

Les cantates d'église de Leipzig: les cantates de choral du cycle 1724-25 (III)

Christoph Wolff

Les CD ici réunis (coffret 13) présentent la troisième série des cantates de choral que Bach composa pendant sa deuxième année à Leipzig. Un aperçu chronologique indiquant la place occupée par ces neuf cantates dans le cycle de l'année liturgique 1724-25 se trouve à la suite de l'analyse des œuvres.

Au XVIII^e siècle, il n'existait pas encore de „critique musicale“ au sens moderne du terme. Nous ignorons donc l'accueil que le public réserva à la musique de Bach. Parmi les rares témoignages d'ordre général, une nouvelle de presse évoque le concert du 30 mai 1723 au cours duquel le nouveau cantor de Saint-Thomas dirigea une cantate, mais elle nous apprend seulement que Bach a été salué pour „sa première musique par des applaudissements fournis“. D'un autre côté, l'absence de tout témoignage négatif tendrait à suggérer que les cantates de Bach furent dans l'ensemble accueillies de manière favorable. Il ne faut pas pour autant supposer que la science déployée par Bach dans ces œuvres, et en particulier dans les cantates de choral, ait été appréciée à sa juste valeur – peut-être pas même par ses propres élèves en composition. Quoi qu'il en soit, les cantates de choral semblent avoir été l'objet d'une prédilection qui ne se limitait pas à leur auteur. Ainsi, nous savons qu'Anna Magdalena Bach vendit après la mort de son mari les parties des cantates de choral à l'école Saint-Thomas – où l'on avait manifestement conscience de leur qualité. Nous savons également que certaines de ces œuvres ont été rejouées après 1750, alors que les autres cantates ne suscitaient plus d'intérêt. Gottlob Harrer, le successeur de Bach, dirigea par exemple BWV 41, 94 et 133, et Johann Friedrich Doles BWV

62 et 93. En 1755, lors de la vacance du cantorat, le préfet Penzel dirigea la cantate BWV 126 à l'occasion des célébrations du jubilé de la confession d'Augsburg.

L'estime dans laquelle on tenait les cantates de choral était vraisemblablement liée au fait qu'une mélodie connue servait chaque fois de base à leur composition. Ces œuvres sont des prototypes de ce que Bach lui-même, en parlant de ses cantates d'église, qualifia de „style complexe“ (intrikater Stil) : une écriture extrêmement variée, qui ne s'applique pas uniquement aux chœurs d'ouverture souvent quasi monumentaux. Entre la manière rétrospective et conservatrice de BWV 38 et la modernité du langage dans BWV 1, la palette de moyens d'expression est immense. Les airs présentent eux aussi une admirable variété : ils peuvent être écrits pour une, deux ou trois voix, font appel aux instruments obligés les plus divers et se réfèrent ou non à la mélodie du choral. Quant aux récitatifs, on y observe une même richesse d'invention en ce qui concerne l'incorporation d'éléments de cantus firmus, voire l'utilisation d'une mélodie intégrale : voix de continuo (BWV 38)

*

La cantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 1 fut créée pour la fête de l'Annonciation de Marie, le 25 mars 1725. Elle est basée sur un cantique à mélodie originale de Philipp Nicolai (1599). Les mouvements 1 et 6 reproduisent la première et la dernière strophe du choral, tandis que les mouvements 2 à 5 ont pour texte une paraphrase des strophes médianes du choral qui renvoie à l'évangile de ce jour de fête (Luc I: 26-38: Annonciation de la naissance de Jésus).

Le riche effectif de la cantate correspond au caractère festif de l'occasion, qui interromp la période sans

musique de la Passion: l'ensemble vocal à quatre voix est complété par un orchestre avec deux cors et deux oboi da caccia. Au pupitre des cordes, les deux violons sont mis en valeur de manière concertante aussi bien dans le chœur d'entrée que dans l'air no 5. Le mouvement d'ouverture, avec l'effectif au complet, est construit suivant la longue ligne du cantus firmus présenté au soprano. Les deux brefs récitatifs sont suivis chacun par un air, le premier traité en trio, le second en quatuor. Le choral conclusif est couronné par une partie de cor obligé.

La cantate „Nun komm der Heiden Heiland“

BWV 62 fut composée pour le premier Avent 1724 et créée le 3 décembre 1724. A Weimar, Bach avait déjà composé pour le même dimanche une cantate sur la première strophe du même choral, qui figure depuis la Réforme au début de tous les livres de cantiques luthériens et ouvre l'année liturgique. Dans la version de 1714 (BWV 61), la première strophe était suivie d'un texte original de Erdmann Neumeister (1714), tandis que la seconde version respecte scrupuleusement le cantique original. Ainsi qu'il est coutume pour les cantates de choral, les mouvements 1 et 6 reprennent les première et dernière strophes du choral mot pour mot ; les strophes médianes sont paraphrasées en récitatifs et airs.

La partition autographe de 1724 porte, de la main de Bach, l'indication de l'ordonnance du service divin à Leipzig – comme pour la cantate de l'Avent BWV 61, cela renvoie non seulement à la destination liturgique de la cantate, mais surtout au fait que l'année ecclésiastique commence au premier Avent. L'effectif instrumental modeste (les cordes et deux hautbois ; le cor ne sert qu'à renforcer le cantus firmus) respecte le caractère de la période de jeûne. Dans le chœur d'entrée, le choral s'infiltré à tous les niveaux d'écriture, le cantus firmus demeurant toutefois au soprano. Les mouvements suivants offrent une palette sonore

variée et des moyens d'expression différenciés ; l'air no 4 et le récitatif no 6, traité inhabituellement en duo, soulignent la majesté du Christ.

En supplément, nous présentons une version alternative du mouvement 4 dans laquelle la basse n'est pas octaviée par les violons et altos ainsi qu'il est indiqué dans les parties originales, et dont la partie de continuo est harmonisée (en accord avec la partition autographe).

La cantate "**Herr Christ, der einge Gottessohn**" BWV 96 fut composée pour le dix-huitième dimanche après la Trinité, lequel tombait en 1724 le 8 octobre. La cantate a pour texte un cantique du même nom d'Elisabeth Creutziger (1524), dont les première et dernière strophes sont reprises mot pour mot. Les trois strophes intermédiaires ont été paraphrasées en deux groupes de „récitatif-air“, ce qui a permis au poète d'établir un lien avec l'évangile de ce dimanche (Matth. 22, 24-46: amour de dieu et du prochain, fils de David et seigneur de David), particulièrement mis en évidence dans le mouvement 2.

L'effectif de la cantate comprend un chœur à quatre voix dont chacune intervient également en soliste, les cordes qui accompagnent le continuo, et quatre instruments à vent différents : une flûte piccolo, une flûte traversière, deux hautbois et un cor (qui renforce le cantus firmus dans les mouvements 1 et 6). Lors de reprises ultérieures de l'œuvre, Bach remplaça la flûte piccolo par un violon piccolo (1734) et le cor par un trombone (1744/47). Le vaste et sonore mouvement d'ouverture, avec sa mesure à 9/8 au-dessus de laquelle les longues notes du cantus firmus se détachent clairement, confère à la cantate un éclat particulier. Les deux airs de soliste (mouvement 3 avec flûte traversière, mouvement 5 avec deux hautbois et cordes) contribuent toutefois eux aussi au caractère artistique particulièrement impressionnant de l'œuvre. Dans le

mouvement 5, Bach s'inspire du texte („Tantôt à droite, tantôt à gauche“) pour faire alterner hautbois et cordes, lesquels se tenaient dans l'église Saint-Thomas sur deux tribunes séparées, à gauche et à droite.

La cantate "**Aus tiefer Not schrei ich zu dir**" BWV 38, pour le vingt et unième dimanche après la Trinité, fut créée le 29 octobre 1724. Elle s'appuie sur un cantique à mélodie originale de Martin Luther (1524), qui est repris mot pour mot dans les mouvements extrêmes. La paraphrase des strophes intermédiaires fait allusion aux mots de Jésus dans l'Evangile (Jean IV, 47-54: Guérison du fils d'un officier royal). Dans cette cantate, le compositeur renonce à l'emploi d'instruments à vent obligés. Pour faire ressortir le caractère vénérable de ce cantique réformateur, Bach choisit d'écrire le chœur d'entrée dans le style des motets du XVII^e siècle et souligne le caractère modal de la mélodie (mi phrygien au lieu de mi mineur: les trois premières notes du continuo présentent la succession mi - fa - sol, sans fa dièse). Le chœur est ici soutenu par un ensemble de quatre trombones conduit colla parte qui réapparaît dans le choral conclusif. Dans le récitatif no 4, la mélodie de choral est utilisée de manière inhabituelle comme continuo. La stricte polyphonie du trio vocal du no 5, où s'enchevêtrent les voix du soprano, de l'alto et de la basse, est particulièrement expressive. L'intensité de ce mouvement est ensuite reprise par le choral conclusif, qui débute emphatiquement sur un accord dissonant.

La cantate "**Wer nur den lieben Gott läßt walten**" BWV 93, destinée au cinquième dimanche après la Trinité, fut créée le 9 juillet 1724. Elle est basée sur un cantique du même nom, avec mélodie originale, de Georg Neumark (1657). Les strophes 1, 4 et 7 sont reprises mot pour mot, les autres paraphrasées en récitatifs et airs dans lesquels des instructions

théologiques tirées de l'évangile du dimanche (Luc V, 1-11: la pêche miraculeuse) jouent un rôle significatif. L'effectif de la cantate correspond à la norme pour un jour sans fête: chœur à quatre voix, cordes, deux hautbois et continuo. Le chœur d'entrée, qui emploie l'effectif au complet, présente le cantique de telle sorte que chaque vers du texte constitue un bloc choral introduit polyphoniquement. Les mouvements 2, 4 et 5-7 sont également basés sur la mélodie et le texte du choral: le no 2 est un récitatif de basse dans lequel sont disséminés des phrases du choral, le no 4 un arrangement du choral pour soprano et alto avec un cantus firmus instrumental, le no 5 un récitatif de ténor avec tropes de choral, le no 6 un air de soprano avec hautbois obligé et allusions au choral dans la partie de continuo. Après quoi vient le choral conclusif.

La cantate "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" BWV 33, pour le treizième dimanche après la Trinité, fut créée le 3 septembre 1724. Elle est basée sur le texte et la mélodie d'un cantique de Konrad Hubert (1540). Les première et dernière strophes de Hubert sont reprises dans la cantate ; les mouvements 2 à 5 ont pour texte une paraphrase des strophes intermédiaires du cantique faisant référence à l'évangile du dimanche (Luc X, 23-37: parabole du bon Samaritain).

L'effectif comprend l'habituel chœur à quatre voix, dont les trois voix inférieures interviennent aussi en soliste, les cordes et une paire de hautbois, ce qui correspond à la norme des jours sans fête. Le chœur d'entrée offre un travail raffiné sur la substance du choral: les phrases du choral, présentées en accords, se dissolvent chaque fois en sections traitées en imitations. La vénérable mélodie de choral n'est reprise que dans le dernier mouvement ; parmi les quatre mouvements médians, seul l'air no 5 en conserve des échos. Ce duo est d'ailleurs particulièrement

admirable: le ténor et la basse y dialoguent de manière concertante avec un duo instrumental des hautbois.

La cantate "Ich freue mich in dir" BWV 133, composée pour le troisième jour de la fête de Noël 1724 et créée le 27 décembre, s'appuie sur un cantique du même nom, avec mélodie originale, de Caspar Ziegler (1697). C'est l'un des chorals les plus tardifs que Bach, qui préférait le répertoire „classique“ de Luther à Gerhardt, ait choisis pour le cycle 1724-25. La paraphrase des strophes intermédiaires reste très proche du texte original de Ziegler et ne fait pas référence à l'évangile du jour. Les première et dernière strophes sont reprises textuellement dans la cantate.

L'effectif se distingue de celui des morceaux composés pour les deux premiers jours de la fête de Noël en ne faisant appel qu'à deux oboi d'amore.

Conscient que ses musiciens étaient mis à rude épreuve pendant la période de Noël, Bach réagit pragmatiquement et renforce le chœur du premier mouvement par des instruments qui n'ont pas d'autre fonction, entre autres un clairon qui aide la partie de soprano à mettre le choral en valeur. La mélodie du choral réapparaît avant le chœur final sous forme de citation dans le récitatif de ténor no 3. Les deux airs se distinguent par leur raffinement: le no 2, pour alto avec deux hautbois, est traité en quatuor ; dans le no 4, un solo de soprano accompagné par les cordes, Bach ménage un bel effet en passant de la mesure binaire des sections extrêmes à une mesure ternaire en sicilienne (12/8 Largo) pour la section centrale.

La cantate "Das neugeborne Kindelein" BWV 122 fut composée pour le dimanche après Noël et créée le 31 décembre 1724 (le jour suivant avait lieu la création de la cantate du Nouvel An BWV 41). Les mouvements 1, 4 et 6 sont basés sur un cantique à mélodie originale de Cyriacus Schneegaß (1597).

Les autres mouvements sont des paraphrases libres qui ne font pas référence à l'évangile du jour. Le caractère de l'œuvre est déterminé par un pupitre de bois inhabituellement opulent: trois flûtes à bec et trois hautbois – instruments pastoraux typiques de Noël. Le chœur d'entrée est un vaste arrangement du choral avec cantus firmus au soprano. La mélodie du choral apparaît également dans le récitatif no 3 (jouée par les flûtes à bec) et dans l'air en trio no 4 (chantée par l'alto dans le cadre d'un duo entre soprano et ténor). Le premier air (sur un accompagnement de continuo) et le dernier récitatif (avec cordes) n'utilisent pas le choral, qui réapparaît dans le dernier mouvement.

La cantate "Ich hab in Gottes Herz und Sinn" BWV 92, pour le dimanche de la Septuagésime 1725, fut créée le 28 janvier. Elle est basée sur un cantique de Paul Gerhardt (1647), chanté sur la mélodie de „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" (1572). Cinq strophes sont reprises textuellement dans les mouvements 1, 2, 4, 7 et 9, les autres sont paraphrasées librement sans allusion à l'évangile du dimanche. Des sources déterminantes – la partition manuscrite du compositeur et les parties originales de 1725 – ont été conservées. La mélodie de choral apparaît dans cinq mouvements de la cantate: dans les mouvements extrêmes (chœur d'entrée avec effectif au complet et cantus firmus au soprano; choral conclusif), ainsi qu'il était d'usage, mais aussi dans le récitatif no 1 (insertion de phrases du choral délicatement ornementées dans le solo de basse, allusions au continuo), dans le no 4 (arrangement du choral pour soliste, traité en quatuor avec cantus firmus à l'alto) et dans le récitatif no 7 (tropes de choral dans les quatre parties vocales).

Johann Sebastian Bach (1685-1750): repère chronologique pour les cantates d'église de Leipzig (avec mention spéciale des cantates enregistrées ici)

22/23 avril 1723	Bach est nommé cantor de Saint-Thomas à Leipzig
22 mai 1723	Bach et sa famille déménagent de Köthen à Leipzig
1724-25	Premier cycle des cantates d'église de Leipzig
1724-25	Deuxième cycle des cantates d'église de Leipzig (cantates de choral)
9.7.1724	Neuvième dimanche après la Trinité: BWV 93
3.9.1724	Treizième dimanche après la Trinité: BWV 33
8.10.1724	Dix-huitième dimanche après la Trinité: BWV 96
29.10.1724	Vingt et unième dimanche après la Trinité: BWV 38
3.12.1724	Premier Avent: BWV 62
27.12.1724	Troisième jour de la fête de Noël: BWV 133
31.12.1724	Dimanche après Noël: BWV 122
28.1.1724	Dimanche de la Septuagésime: BWV 92
25.3.1725	Annonciation de Marie: BWV 1
1725-57	Troisième cycle des cantates d'église de Leipzig
10.4.1727	Vendredi Saint: Passion selon saint Matthieu BWV 244 (1ère version)
1728-29	Quatrième cycle (textes de Picander), partiellement conservé

indatable	Cinquième cycle (hypothétique)
27.7.1733	Bach fait présent à la cour de Dresde du Kyrie et du Gloria de la future Messe en si mineur BWV 232
25.12.1734-6.1.1735	Premier jour de Noël – Epiphanie: Oratorio de Noël BWV 248
30.3.1736	Vendredi Saint: Passion selon saint Matthieu BWV 244 (2ème version)
28.7.1750	Mort de Bach

Traduction: Jean-Claude Poyet

Zum Choralkantaten-Jahrgang (1724-25) der Leipziger Kirchenkantaten (III)

Christoph Wolff

Die vorliegende CD-Produktion (Box 13) bietet die dritte Folge der Choralkantaten von Bachs 2. Leipziger Jahrgang. Eine chronologische Übersicht über die Eingliederung dieser neun Kantaten in den Jahrgang 1724-25 findet sich im Anschluß an die Besprechung der einzelnen Werke.

Im 18. Jahrhundert gab es noch keine Musikkritik im modernen Sinne. So sind wir über die Aufnahme der Bachschen Musik durch das Publikum nicht eigentlich informiert. Zu den wenigen allgemeinen Zeugnissen hier gehört eine Zeitungsnotiz über die Kantaten-Aufführung des neuen Thomaskantors vom 30. Mai 1723. Sie besagt jedoch lediglich, daß Bach "mit gutem applausu seine erste Music" aufgeführt habe. Da es auf der anderen Seite keinerlei negative Äußerungen gibt, muß man davon ausgehen, daß Bachs Kantaten insgesamt wohlwollend aufgenommen wurden. Ein tieferes Verständnis für Bachs Kantatenkunst, wie sie insbesondere in den Choralkantaten zutage tritt, wird jedoch kaum voraussetzen können – vielleicht nicht einmal unter seinen eigenen Kompositionsschülern. Allerdings scheinen sich die Choralkantaten einer besonderen Vorliebe erfreut zu haben, die sich nicht nur auf den Komponisten selbst beschränkte. So wissen wir, daß Anna Magdalena Bach nach dem Tode ihres Mannes die Aufführungsstimmen der Choralkantaten an die Thomasschule verkaufte—man wußte diese Werke offenbar zu schätzen. Auch sind für die Zeit nach 1750 verschiedene Aufführungen dieser Werke nachgewiesen, während den übrigen Kantaten kein nachweisbares Interesse entgegengebracht wurde. So wurden unter Bachs Nachfolger Gottlob Harrer etwa

BWV 41, 94 und 133 aufgeführt sowie unter Johann Friedrich Doles beispielsweise BWV 62 und 93. Während der Kantorsatsvakanz 1755 dirigierte der Präfekt Penzel zur Jubiläumsfeier der Augsbургischen Konfession die Kantate BWV 126.

Die Tatsache, daß die Choralkantaten jeweils bekannte Melodien verarbeiteten, mag sehr wohl zu ihrer Wertschätzung beigetragen haben. Sie verkörpern in besonderer Weise den "intrikaten" Stil, wie er von Bach selbst seinen Kirchenkantaten zugemessen wurde: eine höchst abwechslungsreiche Satzgestaltung, die sich nicht nur auf die oft geradezu monumentalen Eingangschöre bezieht. Man denke an die große Spannweite von der retrospektiv-konservativen Manier in BWV 38 bis hin zu der modernen Tonsprache von BWV 1. Auch die Arien bieten eine Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten, von Solo über Duett zum Terzett mit den verschiedensten instrumentalen Obligati, mit oder ohne Bezug auf die jeweiligen Choralmelodien. Desgleichen findet sich auch in den Rezitativen ein experimentierfreudiger Reichtum im Blick auf die Einbeziehung von cantus firmus-Elementen, bis hin zur Übernahme einer kompletten Liedmelodie als Continuo-Stimme (BWV 38).

*

Die Kantate "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BWV 1 erklang erstmals am Fest Mariae Verkündigung, 25. März 1725. Ihr liegt zugrunde das Lied Philipp Nicolais mit eigener Melodie (1599), dessen Eckstrophen von Satz 1 und 6 dargeboten werden. Die Sätze 2-5 basieren auf einer Umdeutschung der mittleren Choralstrophen, die auch die Evangelienlesung des Festtages berücksichtigen (Luk. 1: 26-38: Verkündigung der Geburt Jesu).

Die reiche Besetzung der Kantate entspricht dem Festcharakter des Anlasses, der die musiklose Passionszeit unterbricht: das vierstimmige Vokalensemble wird ergänzt durch ein Orchester mit zwei Hörnern, zwei Oboi da caccia. Bei den Streichern werden die beiden Violinen konzertant herausgehoben, und zwar im Eingangschor wie in der Arie Nr. 5. Der großbesetzte Eröffnungssatz folgt in seiner Anlage dem ausgedehnten cantus firmus, der im Sopran dargeboten wird. Den beiden kurzen Rezitativen folgt jeweils eine Arie, wobei die erste einen Trio- und die zweite einen Quartettsatz vorstellt. Der Schlußchoral wird durch eine obligate Hornstimme bekrönt.

Die Kantate "Nun komm der Heiden Heiland" BWV 62 entstand zum 1. Advent 1724 und erfuhr am 3. Dezember 1724 ihre erste Aufführung. Bach hatte bereits in Weimar zum gleichen Sonntag eine Kantate mit dem Eingangssatz desjenigen Kirchenliedes komponiert, das seit der Reformation am Beginn sämtlicher lutherischen Gesangbücher steht und das Kirchenjahr eröffnet. Während in der ersten Vertonung von 1714 (BWV 61) auf die 1. Strophe des Lutherliedes von 1524 ein frei gedichteter Text Erdmann Neumeisters (1714) folgt, folgt richtet sich die zweite Vertonung streng nach der Liedvorlage. Wie bei den Choralkantaten üblich, übernehmen Satz 1 und 6 die Liedstrophen wörtlich, die Binnenstrophen werden zu Rezitativen und Arien umgedichtet.

Die autographe Partitur von 1724 enthält von Bachs Hand den Eintrag der Leipziger Gottesdienstordnung—wie bei der Adventskantate BWV 61 offenbar nicht nur ein Zeichen für die liturgische Einbettung der Kantate, sondern vor allem für den Beginn des Kirchenjahres am 1. Advent. Die schlichte Instrumentalbesetzung (neben den Streichern nur zwei Oboen; das Horn dient lediglich der cantus firmus-Verstärkung) nimmt auf den Charakter der Fastenzeit Rücksicht. Im Eingangsschor durchdringt der Choral die Struktur des ganzen Satzes, wobei jedoch der cantus firmus vom Sopran gehalten wird. Die folgenden Solosätze bieten ein abwechslungsreiches Klangbild und differenzierte Ausdruckswerte, wobei Arie Nr. 4 und das ungewöhnliche duettierende Rezitativ Nr. 6 die Herrlichkeit Christi herausstreichen.

Der Anhang bringt eine alternative Ausführung von Satz 4, die auf die in den Originalstimmen ausgewiesene Oktavierung der Baßstimme durch Violinen und Violen verzichtet und (der autographen Partitur entsprechend) eine harmonisierte Continuo Stimme bietet.

Die Kantate **“Herr Christ, der einge Gottessohn”** BWV 96 komponierte Bach zum 18. Sonntag nach Trinitatis, der 1724 auf den 8. Oktober fiel. Als Textgrundlage der Kantate dient das gleichnamige Lied von Elisabeth Creutziger (1524), deren Eckstrophen wörtlich übernommen wurden. Die drei Mittelstrophen wurden zu zwei Rezitativ-Aria-Paaren umgedichtet. Auf diese Weise konnte der Dichter auch die Beziehung zum Sonntagsevangelium herstellen (Matth. 22, 24-46: Gottes- und Nächstenliebe, Davids Sohn und Davids Herr), die in Satz 2 besonders deutlich wird.

Die Besetzung der Kantate umfaßt neben dem vierstimmigen Chor, dessen Stimmen je einmal auch

solistisch vertreten werden, und dem continuo-begleiteten Streicherapparat insgesamt vier verschiedene Bläser: Piccoloflöte, Traversflöte, zwei Oboen und Horn (zur cantus-firmus-Verstärkung in Satz 1 und 6). Bei einer Wiederaufführung 1734 ersetzte Bach den Flauto piccolo durch Piccolovioline und bei einer weiteren Wiederaufführung (1744/47) das Horn durch eine Posaune. Der ausgedehnte und klangprächtige Eingangssatz mit seinem tänzerischen 9/8-Takt, aus dem die in langen Notenwerten eingeflochtene Choralmelodie klar hervortritt, verleiht der Kantate besonderes Gewicht. Doch tragen auch die beiden Soloarien (Satz 3 mit Traversflöte, Satz 5 mit zwei Oboen und Streichern begleitet) zum besonderen Kunstcharakter des Werkes bei. In Satz 5 gibt der Text (“Bald zur Rechten, bald zur Linken”) Bach den Anlaß, zwischen Oboen und Streichern zu alternieren, da diese sich in der Thomaskirche rechts und links auf getrennten Emporen gegenüberstanden.

Die Kantate **“Aus tiefer Not schrei ich zu dir”** BWV 38 zum 21. Sonntag nach Trinitatis erfuhre ihre Erstaufführung am 29. Oktober 1724. Dem Werk liegt zugrunde das gleichnamige Lied Martin Luthers (1524) mit eigener Melodie, das für die Ecksätze wörtlich übernommen wird. Die Umdichtung der Binnenstrophen spielt auf die Jesusworte des Evangeliums (Johannes 4, 47-54: Heilung des Sohnes eines Königischen) an.

In der Besetzung der Kantate verzichtet der Komponist auf obligate Bläser. Den altbewährlichen Charakter des reformatorischen Liedes betonend, setzt Bach den Eingangsschor im Stil der Motette des 16. Jahrhunderts, indem er auch den kirchentonalen Charakter der Melodie unterstreicht (e-phrygisch statt e-Moll: gleich die ersten drei Noten des Continuo bieten die Folge e-f-g, also ohne fis). Der Chor wird unterstützt von einem colla parte-geführten Bläserchor aus vier Posaunen—eine Besetzung, die

n Schlußchoral wiederkehrt. Die Chormelodie wird dem Rezitativ Nr. 4 ungewöhnlicherweise als Continuo unterlegt. Von besonderer Ausdruckskraft ist das Vokalrezitativ Nr. 5, in dem Sopran, Alt und Baß sich in strenger Polyphonie miteinander verbinden. Die Intensität dieses Satz greift der Schlußchoral auf, indem er mit einem emphatisch dissonierenden Akkord beginnt.

Die Kantate **“Wer nur den lieben Gott läßt walten”** BWV 93 ist für den 5. Sonntag nach Trinitatis bestimmt und wurde am 9. Juli 1724 uraufgeführt. Das gleichnamige Lied von Georg Neumark (1657) mit eigener Melodie bildet die Grundlage des Werkes. Strophen 1, 4 und 7 sind übernommen, die übrigen in Rezitative und Arien umgedichtet. Dabei spielen theologische Anregungen aus dem Sonntagsevangelium (Lukas 5, 1-11: Petri Fischzug) eine deutliche Rolle. Die Besetzung des Werkes entspricht der Norm für die festlose Zeit: vierstimmiger Chor, Streicher, zwei Oboen und Continuo. Der vollbesetzte Eingangschor stellt den Choral vor, in dem die einzelnen Choralzeilen in Chorböcken mit polyphoner Einleitung dargeboten werden. Die Sätze 2, 4 und 5-7 basieren musikalisch ebenfalls auf Chormelodie und –text: Nr. 2 als Baß-Rezitativ mit eingestreuten Choralzeilen, Nr. 4 als Choralbearbeitung für Sopran und Alt mit instrumentalem cantus firmus, Nr. 5 wiederum als Rezitativ für Tenor mit tropiertem Choral, Nr. 6 als Sopran-Arie mit obligater Oboe und Choralbezügen im Continuo, sodann der Schlußchoral.

Die Kantate **“Allein zu dir, Herr Jesu Christ”** BWV 33 zum 13. Sonntag nach Trinitatis wurde am 3. September 1724 erstmals musiziert. Sie gründet sich auf Melodie und Text des Liedes von Konrad Hubert (1540). Die Eckstrophen Huberts werden für die Kantate wörtlich beibehalten, die Sätze 2-5 bringen

eine kantatengerechte Umdichtung der Binnenstrophen, die zugleich eine Anspielung auf das Sonntagsevangelium (Luk. 10, 23-37: Gleichnis vom barmherzigen Samariter) bieten.

Die Besetzung des Werkes besteht aus dem üblichen vierstimmigen Chor, aus dem die drei Unterstimmen auch solistische Verwendung finden; das Instrumentalensemble zieht zu den Streichern lediglich ein Paar Oboen heran, wie für die festlose Zeit nicht unüblich. Der Eingangschor bietet eine kunstvolle Ausarbeitung der Choralsubstanz dar, wobei sich die akkordisch-gesetzten Choralzeilen jeweils in imitative Abschnitte auflösen. Die altehrwürdige Chormelodie wird erst im Schlußsatz wieder aufgegriffen; unter den vier Binnensätzen bietet nur die Arie Nr. 5 Anklänge daran. Dieses Duett ist denn auch besonders kunstvoll gestaltet, indem das vokale Duo von Tenor und Baß mit einem instrumentalen Duo zweier Oboen konzertiert.

Die Kantate **“Ich freue mich in dir”** BWV 133, zum 3. Weihnachtstag 1724 komponiert und am 27. Dezember erstmals aufgeführt, basiert auf dem gleichnamigen Kirchenlied von Caspar Ziegler (1697) mit eigener Melodie. Dieses bietet damit eine der spätesten Choralvorlagen, die Bach – mit seiner deutlichen Vorliebe für das “klassische” Choralrepertoire von Luther bis Gerhardt – für diesen Jahrgang berücksichtigte. Die Nachdichtung der Binnenstrophen lehnt sich eng an das Zieglersche Original an, und zwar ohne Bezug auf das Tagsevangelium. Die Eckstrophen kehren in Bachs Kantate wörtlich wieder.

Die Besetzung des Werkes unterscheidet sich von den für die ersten beiden Weihnachtsfesttage geschriebenen Stücken, indem im Orchester an Bläsern nur ein Paar von Oboi d’amore mitwirkt. Im Blick auf die große Belastung seines Ensembles während der Weihnachtszeit geht Bach pragmatisch vor und ver-

stärkt im Eingangschor den Chorsatz durch unselbständige Instrumente, unter von ein Zink die Sopranstimme = Choral hervorheben hilft. Die Chormelodie klingt (vor dem Schlußchor) noch einmal zitativweise im Tenor-Rezitativ Nr. 3 an. Als besonders kunstvoll ragen die beiden Arien heraus: Nr. 2 ein Quartettsatz für Alt mit zwei Oboen und Nr. 4 als streicherbegleitetes Sopransolo mit einem effektvollen Wechsel des Mittelteils vom rahmenden geraden Takt zu einem Siziliano (12/8-Largo).

Die Kantate **“Das neugeborne Kindelein”** BWV 122 wurde zum Sonntag nach Weihnachten komponiert und erfuhr am 31. Dezember 1724 ihre Erstaufführung (am Tage darauf erfolgte die Erstaufführung der Neujahrs-Kantate BWV 41). Die Sätze 1, 4 und 6 basieren auf dem Lied von Cyriacus Schneegaß (1597), das auch seine eigene Melodie hat. Die übrigen Sätze sind freie Umdichtung, die jedoch auf das Evangelium des Tages keine Rücksicht nimmt.

Der Klangcharakter des Werkes wird bestimmt durch eine ungewöhnlich opulente Holzbläserbesetzung mit drei Blockflöten und drei Oboen, einem weihnachtlich-pastoralen Instrumentarium. Der Eingangschor bietet eine ausgedehnte Choralbearbeitung, bei der der cantus firmus im Sopran liegt. Die Chormelodie erklingt auch im Rezitativ Nr. 3 (instrumental von den Blockflöten dargeboten) sowie in der Terzett-Arie Nr. 4 (dort vom Alt gesungen, eingerahmt von einem Duo aus Sopran und Tenor), während die erste Arie (mit ContinuoBegleitung) und das letzte Rezitativ (mit Streichern) den Choral aussparen, der dann freilich als Schlußsatz wiederkehrt.

Die Kantate **“Ich hab in Gottes Herz und Sinn”** BWV 92 entstand zum Sonntag Septuagesimae 1725 und wurde am 28. Januar erstmals aufgeführt. Das

Kirchenlied von Paul Gerhardt (1647), gesungen auf die Melodie von “Was mein Gott will das g'scheh allzeit” (1572), dient dem Werk als Grundlage. Fünf Strophen sind in den Sätzen 1, 2, 4, 7 und 9 wörtlich übernommen, die übrigen finden sich in kantatengerechter Umdichtung ohne Bezugnahme auf das Sonntagsevangelium.

Als maßgebliche Quellen sind vorhanden die Partitur von der Hand des Komponisten sowie die Originalstimmen von 1725. Die prominente Chormelodie erscheint in fünf Sätzen der Kantate: wie üblich in den Rahmensätzen (dem vollbesetzten Eingangschor, mit cantus firmus im Sopran und im Schlußchoral), aber auch im Rezitativ Nr. 1 (leicht verzierte Choralzeileneinschübe im Baß-Solo, Anklänge auch im Continuo), in Nr. 4 als solistischer Choralbearbeitung im Quartettsatz (mit cantus firmus im Alt) sowie im Rezitativ Nr. 7 (Choraltropierung in allen vier Vokalstimmen).

*

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Zeittafel für die Leipziger Kirchenkantaten
(unter besonderer Berücksichtigung der Kantaten der vorliegenden Folge)

22./23. 4. 1723	Bach nimmt die Berufung zum Thomaskantor in Leipzig an
22. 5. 1723	Bach übersiedelt mit seiner Familie von Köthen nach Leipzig
1724-24	1. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten
1724-25	2. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten (Choralkantaten)

9.7.1724	9. Sonntag nach Trinitatis: BWV 93
3.9.1724	13. Sonntag nach Trinitatis: BWV 33
8.10.1724	18. Sonntag nach Trinitatis: BWV 96
29.10.1724	21. Sonntag nach Trinitatis: BWV 38
3.12.1724	1. Advent: BWV 62
27.12.1724	3. Weihnachtstag: BWV 133
31.12.1724	Sonntag nach Weihnachten: BWV 122
28.1.1725	Sonntag Septuagesimae: BWV 92
25.3.1725	Mariae Verkündigung: BWV 1
1725-27	3. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten
11. 4. 1727	Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (1. Fassung)
1728-29	4. Jahrgang (Picander- Texte), unvollständig erhal- ten
undatierbar	5. Jahrgang, nur hypo- thetisch erschließbar
27. 7. 1733	Bach überreicht dem Dresdner Hof Kyrie und Gloria der nachmaligen ho- moll Messe BWV 232
25.12.1734-6.1.1735	1. Weihnachtstag - Epiphaniastag: Weihnachts- Oratorium BWV 248
30. 3. 1736	Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (2. Fassung)
28. 7. 1750	Bachs Tod