

[5] **Récitatif** (soprano, basse)

C'est ma foi qui m'a donné ce vêtement.

Aussi mon cœur demeure-t-il bienveillant envers toi, / Voilà
pourquoi je veux pour l'éternité / Me confier et me fiancer
à toi.

Quel bonheur que le mien! / Le ciel m'est assuré: / C'est la
majesté en personne qui appelle et envoie ses serviteurs / Pour
inviter / au repas de la Rédemption / Dans la salle céleste /
La génération déchue, / Me voici donc, Jésus, laisse-moi entrer!
/ Sois fidèle jusqu'à la mort, / Et je te donnerai la couronne
de la vie.

[6] **Air et Choral** (basse, soprano)

Je t'aime d'un amour éternel, / Et c'est pourquoi je te fais
venir à moi. / Bientôt je vais venir, / Je me tiens à la porte, /
Ouvre, ô mon séjour!

Que je suis heureuse au plus profond de mon cœur / Que
mon trésor bien-aimé soit l'alfa et l'oméga, / Le commence-
ment et la fin. / Il me fera accéder au prix qu'il exigera /
Au paradis; / J'en tressaille de joie. / Amen! Amen! / Viens,
belle couronne d'allégresse, / Ne diffère point ta venue! / Je
t'attends, pleine d'une ferveur impatiente.

Cantate no 50

«Desormais le salut et la puissance»

[7] **Chœur**

«Desormais le salut et la puissance ainsi que la royauté / sont
acquis à notre Dieu et la domination à son Christ, car / on a
rejeté l'accusateur de nos frères, celui qui les accusait / jour
et nuit en face de Dieu.»

TELDEC

DAS
ALTE
WERK*Joh: Sebast: Bach*DAS KANTATENWERK
COMPLETE CANTATAS

Vol. 13

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Das Kantatenwerk Vol. 13

Complete Cantatas · Les Cantates

CD 1

KANTATE 47

„Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden“ BWV 47

Kantate am 17. Sonntag nach Trinitatis (Dominica 17 post Trinitatis)

Text: Helbig 1720; 1. Lukas 14,11 und 18,14; 5. unbekannter Verfasser um 1560

Solo: Sopran, Baß — Chor
Oboe I, II, Streicher; B. c. (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)

- [1] *Coro* 6'11"
„Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden“
Oboe I, II; Violino I, II, Viola; Continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)
- [2] *Aria (Soprano)* 9'26"
„Wer ein wahrer Christ will heißen“
Violino; Continuo (Violoncello, Organo)

- [3] *Recitativo (Basso)* 1'29"
„Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde“
Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello, Violone, Organo)

- [4] *Aria (Basso)* 4'21"
„Jesu beuge doch mein Herze“
Oboe; Violino; Continuo (Violoncello, Organo)

- [5] *Choral* 0'48"
„Der zeitlichen Ehr will ich gern entbehrn“
Oboe I, II, Violino col Soprano; Violino II col'Alto; Viola col Tenore; Basso; Continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)

KANTATE 48

„Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ BWV 48

Kantate am 19. Sonntag nach Trinitatis (Dominica 19 post Trinitatis)

Text: Textdichter unbekannt; 1. Römer 7,24; 3. Martin Rutilius 1604; 7. unbekannter Dichter 1620 (Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir)

Solo: Alt, Tenor — Chor
Tromba (Zugtrompete); Oboe I, II; Streicher; B. c. (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)

- 6 *Coro* 5'29"
 „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“
 Tromba; Oboe I, II; Violino I, II, Viola;
 Continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)
- 7 *Recitativo (Alto)* 1'16"
 „O Schmerz, o Elend, so mich trifft“
 Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello, Violone)
- 8 *Choral* 0'41"
 „Soll's ja so sein“
 Tromba, Oboe I, II, Violino col Soprano; Violino II coll'Alto; Viola col Tenore; Basso; Continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)
- 9 *Aria (Alto)* 2'59"
 „Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder“
 Oboe; Continuo (Fagotto, Organo)
- 10 *Recitativo (Tenore)* 0'38"
 „Hier aber tut des Heilands Hand“
 Continuo (Violoncello, Organo)

- 11 *Aria (Tenore)* 3'46"
 „Vergiebt uns Jesus unsre Sünden“
 Oboe I; Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello, Violone, Organo)
- 12 *Choral* 1'03"
 „Herr Jesu Christ, einiger Trost“
 Tromba, Oboe I, II, Violino I col Soprano; Violino coll'Alto; Viola col Tenore; Continuo (Fagotto, Violoncello, Violone, Organo) col Basso

CD 2

KANTATE 49

„Ich geh und suche mit Verlangen“

Kantate am 20. Sonntag nach Trinitatis (Dominica 20 post Trinitatis)

Text: Textdichter unbekannt; 6. nach Jeremia 31,3 und Offenbarung 3,20 — Philipp Nicolai 1599

Solo: Sopran, Baß
 Organo obligato; Oboe d'amore; Streicher;
 B. c. (Fagotto, Violoncello, Violone)

- [1] *Sinfonia* 6'36"
Organo obbligato; Oboe d'amore; Violino I, II,
Viola; Continuo (Fagotto, Violoncello, Violone)
- [2] *Aria (Basso)* 4'59"
„Ich geh und suche mit Verlangen“
Organo obbligato; Continuo (Violoncello)
- [3] *Recitativo (Basso, Soprano)* 2'03"
„Mein Mahl ist zubereit“
Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)
- [4] *Aria (Soprano)* 5'14"
„Ich bin herrlich, ich bin schön“
Oboe d'amore; Violoncello piccolo; Continuo
(Fagotto, Organo)
- [5] *Recitativo (Soprano, Basso)* 1'13"
„Mein Glaube hat mich selbst so angezogen“
Continuo (Violoncello, Organo)
- [6] *Duetto (Soprano, Basso)* 5'10"
„Dich hab ich je und je geliebet“
Organo obbligato; Oboe d'amore; Violino I, II,
Viola; Continuo (Violoncello, Violone)

KANTATE 50

„Nun ist das Heil und die Kraft“, BWV 50

- [7] *Torso einer Kantate (Zum Michaelsfest?)* 3'38"
Doppelchor (8-stg.)

Tromba I/II/III; Timpani; Oboe I/II/III;
Violino I/II, Viola; B. c. (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)

Wiener Sängerknabe Peter Jelosits, Sopran · Paul Esswood, Alt · Kurt Equiluz, Tenor ·
Ruud van der Meer, Baß

Wiener Sängerknaben · Chorus Viennensis · Leitung · Conductor · Direction: Hans Gillesberger

Concentus musicus Wien

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

Gesamtleitung · Musical Direction · Direction d'ensemble:

NIKOLAUS HARNONCOURT

DIE MUSIKER · THE MUSICIANS · LES MUSICIENS

Zugtrompete: Ralph Bryant – *Naturtrompeten in D:* Josef Spindler (50), Richard Rudolf (50), Hermann Schober (50) – *Pauken:* Kurt Hammer (50) – *Oboe d'amore:* Jürg Schaeftlein – *Oboen:* Jürg Schaeftlein, Paul Hailperin, David Reichenberg (47,1,5), Karl Gruber (50), Bernhard Klebel (50) – *Violin:* Alice Harmoncourt, Walter Pfeiffer, Peter Schoberwalter, Wilhelm Mergl, Josef de Sordi – *Viola:* Kurt Theiner – *Violoncello piccolo:* Nikolaus Harmoncourt – *Fagott:* Milan Turković – *Violoncello:* Nikolaus Harmoncourt – *Violone:* Eduard Hruza – *Orgel:* Herbert Tachezi.

DIE INSTRUMENTE · THE INSTRUMENTS · LES INSTRUMENTS

Zugtrompete: Meisl & Lauber, Geretsried – *Naturtrompeten in D (50):* Rekonstruktionen von H. Finke, Herford – *Pauken (50):* Wien 18. Jh. – *Oboe d'amore:* Paul Hailperin, Wien, nach Johann Heinrich Eichentopf – *Oboen:* P. Paulhahn, deutsch um 1720; Paul Hailperin, Wien, nach P. Paulhahn; Otto Steinkopf, Celle, nach J. Denner (47,1,5 und 50); H. Schück, Wien nach P. Paulhahn (50) – *Violin:* Jacobus Stainer, Absam 1665; Matthias Albanus, Bozen 1712; Jacobus Stainer, Absam um 1660; Barak Norman, London 1709; Jacobus Stainer, Absam 1677; Klotz, Mittenwald, 18. Jh. (50) – *Viola:* Tirol, 17. Jh. – *Violoncello piccolo:* Andreas Beer, Wien 1685 – *Fagott:* Kaspar Tauber, Wien, Ende 18. Jh. – *Violoncello:* Andrea Castagneri, Paris 1744 – *Violone:* Antony Stephan Posch, Wien 1729 – *Orgel:* Truhengorgel von Jürgen Ahrend, Loga bei Leer; Truhengorgel nach alten Vorbildern von K. Becker, Kupfermühle (50).

Werkerläuterungen von Ludwig Finscher

„Wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden“ (BWV 47) ist zum 13. Oktober 1726 entstanden. Mit einer ganzen Reihe von Kantaten für die Sonntage nach Trinitatis 1726 teilt sie zumindest zwei Besonderheiten: die Verwendung der Orgel als (von Bach selbst gespieltes) konzertierendes Instrument und den Ausbau des ersten Chorsatzes zu einer weiträumigen und komplizierten Fugenform. Bei BWV 47 lag die Konzentration auf diesen ersten, einen Bibeltext vertonenden Satz besonders nahe — einmal, weil die anschauliche Antithetik der Sentenz Lukas 14, 11 den besten Ansatz zu bildkräftiger Komposition bot; zum anderen, weil der daran anknüpfende Text des Eisenacher Regierungssekretärs Johann Friedrich Helbig dem Bibelwort nur eine ungewöhnlich dürftige Paraphrase abgewonnen hatte. — Bach komponierte die Lukas-Sentenz als eine große, zweimal ablaufende Chorfüge, die von einem Instrumentalsatz und dessen variiertem Wiederholung mit eingebautem Chor symmetrisch umrahmt wird. Wie die Themen der Chorfüge die zentralen Textbegriffe „erhöhet — erniedriget“, „erniedriget — erhöht“ unmittelbar bildhaft nachzeichnen, so ist die Form des ganzen Satzes auf allegorische Widerspiegelung der begrifflichen Gegensätze des Textes angelegt: Fugenthema und obligater Kontrapunkt, zweifacher Fugenablauf, zweifache Symmetrie der Rahmenteile und des Ganzen. Bildlichkeit der Thematik und Allegorik der Form bilden eine großartige gedankliche und zugleich musikalisch unmittelbar wirkungsmächtige Einheit. — Musikalisch bescheidener ist die folgende Arie angelegt (in der Erstfassung mit konzertierender Orgel, die

für eine Aufführung in den dreißiger Jahren vermutlich durch eine Violine ersetzt wurde). Der Hauptteil stellt in fließender Melodik die „Demut“ dar; der Mittelteil drückt in Singstimme und „stolzer“ Instrumentalrhythmik die „Hoffart“ aus, während der Continuo durch Weiterverarbeitung der Hauptteil-Thematik dafür sorgt, daß an der Hierarchie der Begriffe kein Zweifel aufkommt: „Demut“ hat nicht nur theologisch-moralischen, sondern auch thematisch-musikalischen Vorrang. — Das folgende Accompagnato behandelt die exzessiv „starken“ Worte des Textes relativ schlicht. Die zweite Arie verarbeitet den wiederum zentralen Gegensatz Demut—Hoffart im Detail ähnlich wie die erste, akzentuiert aber, entsprechend dem Gebets-Gestus des Textes, den Vorrang der Demut erneut auf mehreren musikalischen Ebenen: durch Es-dur (gegen g-moll als Grundtonart der Kantate), durch die Klangfarbe der Oboe und durch die Zusammenfassung von Oboe, Violine und Singstimme zu einem anspruchsvoll kontrapunktischen Triosatz. Der Schlußchoral stellt diesem Kunstaufwand einen überaus schlichten Kantionalsatz entgegen — entsprechend der ehrwürdigen Schlichtheit seines Textes.

„**Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen**“ (BWV 48) gehört zu Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang und war für den 3. Oktober 1723 bestimmt. Der anonyme Text — wesentlich affektiver und bildkräftiger als derjenige von BWV 47 — ist deutlich zweigeteilt in Klage über die Sündhaftigkeit des Menschen und Trost aus der Hilfe durch den Erlöser; an der inhaltlichen „Schaltstelle“ ist eine Choralstrophe in die Kantatendichtung eingeschoben. Bach hat die Affekt- und Bildhaftigkeit des Textes in eine musikalische Sprache umgesetzt, die ungleich stärker als in BWV 47 auf unmittelbare Wirkung zielt und entsprechend einfacher in der Faktur ist. — Das Pauluswort, an das die Kantate anknüpft, wird in einem Chorsatz dargestellt, dessen Kontrapunktik —

geprägt durch emphatischen Sext-Ansprung und Seufzermelodik — gegen Ende immer dichter wird; gegliedert wird der Satz durch ein Streicher-Ritornell, das sich wie eine hilfeschende Hand emporwindet; dazu tragen Tromba und Oboen die Chormelodie „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“ zeilenweise im Kanon vor. — Ein hochexpressives Accompagnato leitet über zum ersten Chorsatz, in dem das „brünstig Seufzen“ vor allem in der letzten Zeile noch nachschwingt. Die beiden Arien und der abschließende Choral fassen dann die vertrauensvolle Gebetshaltung ihrer Texte in auffallend schlichte, gleichwohl sorgfältig abgestufte musikalische Formen und Tonfälle: eine liedhaft-intime Altarie mit konzertierender Oboe, eine melodisch breiter strömende Tenorarie mit vollem, klangbetontem Streichersatz und schließlich die 12. Strophe des im Eingangschor zitierten Chorals als harmonisch reich ausgestufter Kantionalsatz.

Das Evangelium des 20. Sonntags nach Trinitatis — das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl — wurde von dem anonymen Textdichter der Kantate „**Ich geh und suche mit Verlangen**“ (BWV 49) in einen „Dialog“ zwischen dem „Bräutigam“ Christus und der gläubigen Seele als „Braut“ umgeformt. Es entsprach einer sehr alten Tradition, in solchen Dichtungen die erotische Bildphantasie des Hohenliedes zu beschwören; und es ist gewiß kein Zufall, daß Bach, wie zahllose Komponisten vor ihm, sich gerade von dieser Bildwelt zu einer Komposition inspirieren ließ, die die unmittelbar sinnlichen Wirkungsmöglichkeiten von Musik deutlich hervorkehrt. Der Verwendung des Werkes als Kantate zum Gottesdienst — sie entstand für den 3. November 1726 — tat eine solche musikalische Haltung nicht den geringsten Abbruch, solange sie so allegorisch verstanden werden konnte, wie es der Text forderte. — Dem Dialog-Charakter entspricht es, daß Einleitungschor und Schluß-

choral fehlen; die Form des Werkes ist damit genau die der weltlichen italienischen Kantate. An die Stelle des Chores tritt als „Sinfonia“ ein prächtiger Orchestersatz mit konzertierender Orgel, vermutlich aus der Köthener Zeit, den Bach später als Finale für das Cembalokonzert BWV 1053 wiederverwendete (die beiden anderen Sätze des Köthener Werkes sind in der Kantate BWV 169 erhalten, die im Oktober 1726 entstanden war). Es folgt eine Baßarie, ebenfalls mit konzertierender Orgel, in der das Verlangen des Bräutigams („Sehnsuchts“-Chromatik) und das Bild der Braut als Taube („zärtliche“ Triolen) emphatisch ausgemalt werden. Ein kurzer Accompagnato-Dialog geht über in ein ganz „weltliches“ Duettino, das an Duktus und Motivik der Baßarie anknüpft. Die folgende Arie der Braut, mit Oboe d'amore und Violoncello piccolo ebenso vornehm wie klanglich apart instrumentiert, ist ganz beherrscht von fast koketter Allemanden-Melodik und „verliebten“ Seufzerwendungen — selbst dort, wo der naiv-sinnlich beginnende Text in trockene Allegorese verfällt. Den Abschluß nach kurzem Rezitativ-Dialog bildet ein Duett (Bourrée), in dem sich Kunstfertigkeit, Allegorik und Klangsinnlichkeit auf eine selbst bei Bach fast einzigartige Weise verbinden: Orgel und Baß „konzertieren“ mit einer elegant-ornamentalen Motivik, die aus jenem Choral abgeleitet ist, den der Sopran in den kunstvollen Satz hineinsingt. Weltfreude und Frömmigkeit erscheinen zur Einheit verschmolzen durch das Medium der Musik.

„Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) nimmt eine Sonderstellung in der Überlieferung ein: vermutlich handelt es sich um den Eröffnungssatz einer verschollenen Kantate, die — darauf deuten die exzeptionelle Orchesterbesetzung, die Doppelchörigkeit und die ostentative Kunstfertigkeit des Satzes — für einen besonderen Anlaß bestimmt war (die mögliche Verwendung zum

Michaelisfest, aus dessen Epistel der Text stammt, erscheint demgegenüber als sekundär). Das Stück ist eine mächtige, äußerst kompliziert gebaute, zweimal ablaufende Fuge, die erst durch akkordische Deklamations-Blöcke des zweiten Chors, dann durch kleingliedriges Konzertieren der Chöre, schließlich durch ein Ineinandergreifen beider in einer riesigen kontrapunktischen Steigerung gegliedert und durch Signalmotive im Orchester zu höchster Emphase und klangräumlicher Entfaltung gesteigert wird. Der Anlaß des Werkes, das man „Bachs mächtigstes Chorstück“ genannt hat, liegt im Dunkeln.

Bemerkungen zur Aufführung von Nikolaus Harnoncourt

Kantate 47: Das Hauptproblem bei dieser Kantate ist die instrumentale Besetzung der Sopranarie (2). Hier ist der Text der Partitur unvollständig: dort steht „Aria Organo è“ . . . Außer dem gibt es eine Stimme, die Bach eigenhändig für eine spätere Aufführung schrieb, ohne Überschrift. Hier wurde viel später von einem unbekanntem Schreiber „Organo“ darübergeschrieben. Spitta erklärt in seiner Bach-Biographie, daß es sich um eine Violinstimme handle. Wir haben uns für Violine-Solo entschieden als der wahrscheinlichsten Endfassung. Auch bezüglich des Notentextes richteten wir uns nach der autographen Stimme, nicht nach der Partitur. — Zu den Sätzen: **Coro (1)** die Artikulation wurde eingefügt. Takt 10 und 139 spielt die Viola es' (nicht d'), ein Irrtum Bachs in der Bezifferung ist viel wahrscheinlicher als in der Violastimme. Takt 121 ff.



Bach hatte diese Textkorrektur nur in der Tenorstimme, Takt 132 ff., vorgenommen und offenbar vergessen, sie in den Alto zu übertragen. — Takt 159 Continuo 4. Note a \flat nicht as. Das Auflösungszeichen steht deutlich im Original. Man kann Takt 96 nicht als Parallelstelle heranziehen. Takt 165 Oboe 2 letzte Note b' (nicht c"). Takt 169 Oboe 1 dritte Note fis". **Aria (2):** Hier wurde die Artikulation und der Notentext prinzipiell aus der autographen

Violinstimme übernommen. Takt 11, 56 und 103 letzte Note c" (nicht b"). **Recitativo** (3) „der Mensch ist Koth, Stank . . .“ **Aria** (4) Oboe Takt 35, 5. Note a ♮ (nicht as). In dieser Arie wurde die Artikulation präzisiert.

Kantate 48: Wieder bietet die Frage der Besetzung der „Tromba“-Stimme erhebliche Probleme. Schon die Quellenlage scheint reichlich verwirrend: Auf dem autographen Umschlag steht „Corno“, in der ebenfalls autographen Partitur „Tromba“, der Stimmenkopist überschreibt die Stimme mit „Clarino“. In Stimme und Partitur stehen keine Vorzeichen, es wird aber so geschrieben, als wäre nur ein **b** vorgezeichnet. (Also wie ein F-Instrument, aber ohne zu transponieren!) Die beiden Choräle sind aber normal mit zwei **b** geschrieben. — Die Bezeichnung Tromba schließt alle Arten von Natur- und Zugtrompeten ein; Corno nennt Bach den Zink, aber auch die Zugtrompete; Clarino ist primär eine Lagebezeichnung (für die 4. Naturoktave), die sowohl für die Trompete als auch für das Horn gebraucht wurde. Die geforderten Noten (e', f', fis', g', a', b', h', c", d", es", f", g") schließen Naturhorn und Naturtrompete aus — es kann sich also nur um eine ungewöhnlich hohe (Clarino) Zugtrompete handeln, wobei die **b**-Vorzeichnung im ersten Satz eventuell auf eine Grundskala in es oder f hinweist. **Coro** (1) Takt 65, Basso letzte Note D; Takt 131 Sopranos letzte Note d". **Aria** (4) die Artikulation wurde ergänzt. Triller ergänzt in den Takten 15, 47, 78, 94. **Aria** (6) Triller ergänzt Takt 18, 43, 56, 104, 123.

Kantate 49: Der erste Satz dieser Kantate geht wohl auf einen Konzertsatz (in D-Dur?) zurück. Die Artikulation wurde eingreifend ergänzt. **Aria** (2) Takt 55 Basso erste Note gis. **Recitativo** (3) Artikulation ergänzt, Triller ergänzt im Takt 14. Takt 16 letzte Note der 1. Violine cis'. **Aria** (4) Artikulation durchgehend ergänzt. Triller ergänzt in den Takten 12, 40, 50, 87. Im **Duetto** (6) wurde die Artikulation geringfügig ergänzt sowie einige Triller (Takt 15, 70, 176).

Introduction by Ludwig Finscher

“Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden” (BWV 47) was composed for the 13th October, 1726. It shares with a whole series of cantatas for the Sundays after Trinity in 1726 at least two peculiarities: the use of the organ as a concertante instrument (played by Bach himself), and extension of the first chorale movement to a wide-ranging and complicated fugal form. In the case of BWV 47, concentration on this first movement, a bible text setting, was particularly appropriate — firstly because the graphic antithesis of the sentence from Luke 14, 11, provided the best starting point for richly illustrative composition; secondly because the related text by Johann Friedrich Helbig, a government official of Eisenach, had resulted in an unusually meagre paraphrase of the bible quotation. — Bach composed the Luke sentence as a grand, twice featured choral fugue, symmetrically framed by an instrumental movement and the latter's varied repetition with built-in chorus. Just as the themes of the choral fugue directly and graphically trace the central text terms “erhöhet — erniedriget” (exalteth — abased), “erniedriget — erhöhet”, so is the form of the entire movement arranged as an allegorical reflection of the text's dichotomy: fugal theme and obbligato counterpoint, double fugal rendering, double symmetry of the framing sections and of the whole. The figurativeness of thematicism and allegory of the form provide a magnificent conceptual unity which at the same time has a direct powerful musical impact. — The following aria is arranged more modestly from a musical point of view (in the first version with concertante organ, which was

presumably replaced for a performance in the 1730's by a violin). The principal section, in flowing melody, represents "humility"; the centre part expresses in vocal part and "proud" instrumental rhythm "pride", while the continuo ensures, by further development of the principal section themes, that no doubt shall arise as to the hierarchy of the terms: "humility" takes not only theological-moral, but also thematical-musical precedence. — The *accompagnato* that follows deals with the excessively "strong" words of the text in a comparatively simple manner. The second aria treats the recurring central contrast of humility-pride in detail similarly to the first, but, in accordance with the prayer tenor of the text, again accentuates the priority of humility at several musical levels: by F-flat major (as against G minor as the cantata's main key), by the timbre of the oboe, and by the combination of oboe, violin and voice part into a demanding contrapuntal trio movement. The concluding chorale provides a contrast to this artistic display with an extremely unpretentious cantional-style movement — according with the venerable simplicity of its text.

"*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*" (BWV 48) is one of Bach's first Leipzig annual cantata sets and was intended for 3rd October, 1723. The anonymous text, much more emotional and graphically powerful than that of BWV 47, is clearly divided into laments for the sinfulness of man and consolation from the redeemer's help; a chorale verse has been inserted into the cantata poetical setting at the conceptual "switchboard". Bach transformed the affection and graphic elements of the text into a musical language which is a great deal stronger than in BWV 47, which aims at immediate effect and is correspondingly simpler in construction. — The words of Paul, to which the cantata is related, are depicted in a choral movement the counterpoint

of which — marked by emphatic sixth entrance and sighing melody — becomes more tightly textured towards the end. The movement is built up by a string *ritornello* which ascends, in winding fashion, like a hand in search of succour; the tromba and oboes contribute to this the chorale melody "*Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir*", line by line in canonic form. — A highly expressive *accompagnato* provides the transition to the first chorale movement, in which the "deepfelt sighing" still reverberates, especially in the last line. The two arias and the concluding chorale then take up the trusting prayer character of their texts in conspicuously simple but nevertheless carefully graduated musical forms and accents: a song-like intimate alto aria with concertante oboe, a melodic, broadly flowing tenor aria with full, tonally emphasised string movement, and finally the 12th verse of the chorale quoted in the introductory chorus as a harmonically rich cantional movement.

The gospel for the 20th Sunday after Trinity — the parable of the royal wedding feast — was transformed by the anonymous text author of the cantata "*Ich geh und suche mit Verlangen*" (BWV 49) into a "dialogue" between the "bridegroom" Christ and the faithful soul as the "bride". It accorded with a very old tradition to conjure up in poetic settings of this kind the erotic graphic fantasy of the hymn of praise; and it is certainly no coincidence that Bach, like countless composers before him, let himself be inspired by precisely this world of imagery to produce a composition which clearly brings out the direct sensual possibilities of music. This musical attitude did not detract in the slightest from use of the work as a cantata for the church service — it was written for 3rd November, 1726 — so long as it could be understood as allegorically as the text demanded. — It is in keeping with the dialogue character that introductory chorus and concluding chorale are omitted; the form of

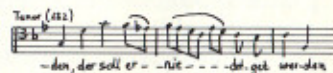
the work is thus exactly the same as the secular Italian cantata. In place of the chorus there is, as a "sinfonia", a splendid orchestra movement with concertante organ, presumably from the Köthen period, which Bach later reused as the finale for the Harpsichord Concerto BWV 1053 (the two other movements of the Köthen work are retained in Cantata BWV 169, which was composed in October, 1726). A bass aria follows, similarly with concertante organ, in which the demanding of the bridegroom ("yearning" chromatics) and the picture of the bride as a dove ("gentle" triplets) are fully portrayed. A short accompagnato dialogue moves into an entirely "secular" duettino, which links up with the character and motif of the bass aria. The following aria of the bride, instrumented just as elegantly and tonally unique with oboe d'amore and violoncello piccolo, is completely dominated by almost coquettish allemande melody and "lovesick" sighing turns — even where the naive-sensual opening text declines into dry allegory. The conclusion, after a short recitative dialogue, is formed by a duet in which artistic execution, allegory and tonal sensuousness combine in an almost unique fashion, even by Bach's standards: organ and bass perform concertante with an elegantly ornamental motif derived from the chorale which the soprano projects into the artistic movement. Secular joy and piety appear to be fused into one entity through the medium of music.

"Nun ist das Heil und die Kraft" (BWV 50) holds a special place in the works that have been handed down: presumably it is the opening movement of a lost cantata which was intended for a special occasion, as indicated by the exceptional orchestral scoring, the dual choirs and the ostentatious artistic execution of the movement. (Its possible use for Michaelmas, from the epistle of which the text originates, appears on the other hand to be of secondary im-

portance). The piece is a powerful, twice-featured fugue of extremely complicated construction. It intensifies to the highest degree of emphasis and tonal development by way of chordal declamation blocks of the second choir, then the finely-textured concert play of the choirs, and finally by an interweaving of both in a gigantic contrapuntal upsurge, together with signal motifs in the orchestra. The occasion for the work, which has been described as "Bach's most powerful choral piece", is buried in obscurity.

Notes on the performance by Nikolaus Harnoncourt

Cantata 47: The chief problem with this cantata is the instrumental setting of the soprano aria (2). The text of the score is incomplete at this point, the words being "Aria Organo è" . . . In addition there is a part which Bach wrote in his own hand for a later performance, without a heading. Very much later some unknown writer wrote "Organo" above it. Spitta explains in his Bach biography that it is a violin part. We decided on a violin solo as being the most probable final version. Also as regards the note text, we proceeded on the basis of the autograph part and not of the score. — With regard to the movements: (Chorus (1), articulation was inserted. In bars 10 and 139 the viola plays E-flat' (not d'); an error by Bach in numbering is much more probable than in the viola part. Bars 121 et seq.



Bach had carried out this textual correction in the tenor part, bars 132 et seq. and evidently forgot to transcribe it into the alto part. — Bar 159 continuo 4th note A-natural and not A-flat. The cancellation sign is clearly marked in the original. One cannot enlist bar 96 as a parallel passage. Bar 165 Oboe 2, last note B-flat' (not c"). Bar 169 oboe 1, third note F-sharp". Aria (2), here the articulation and note text were in principle taken over from the autograph violin part. Bars 11, 56 and 103, last note c" (not B-flat"). Recitativo (3) "der Mensch ist Koth, Stank . . ." Aria (4) oboe bars 35, 5th note A-natural (not A-flat). In this aria the articulation was clarified.

Cantata 48: Once again the question of setting of the "tromba" part poses considerable problems. Even the original sources seem to be extremely confusing: The autograph cover states "Corno", in the score, also autograph, it says "Tromba", while the part copier has written "Clarino" on the part. No key signature appears in either the part or score, but it is written as if it could only be a flat key signature. (In other words, as for an F instrument but without being transcribed!) — The term Tromba incorporates all kinds of natural and slide trumpets; clarino is primarily a pitch description (for the fourth natural octave), which was used for the trumpet as well as for the horn. The notes required (e', f', F-sharp', g', a', B-flat', b', c", d", E-flat", f", g") exclude natural horn and natural trumpet. It can, therefore, only concern an unusually high (clarino) slide trumpet, with the flat key signature in the first movement perhaps referring to a root scale in E-flat or F. **Chorus (1)**, bar 65, bass last note D; bar 131, Soprano, last note d". **Aria (4)**, articulation supplemented. Trills supplemented in bars 15, 47, 78, 94. **Aria (6)** trills supplemented bars 18, 43, 56, 104, 123.

Cantata 49: The first movement of this cantata probably originates from a concerto movement (in D major?). The articulation was decisively supplemented. **Aria (2)** bar 55 basso first note G-sharp. **Recitativo (3)** articulation supplemented, trills supplemented in bar 14. Bar 16, last note of the first violin C-sharp. **Aria (4)** articulation supplemented throughout. Trills supplemented in bars 12, 40, 50, 87. In the **duetto (6)** the articulation was slight supplemented, as well as some trills (bars 15, 70, 176).

Introduction de Ludwig Finscher

La cantate «*Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden*» (BWV 47) a été composée pour le 13 octobre 1726. Elle partage au moins deux particularités avec toute une série de cantates destinées aux dimanches après la Trinité de l'année 1726: l'utilisation de l'orgue comme instrument concertant (joué par Bach en personne) et la disposition du premier mouvement choral en une forme de fugue longue et compliquée. Dans la cantate BWV 47 il est spécialement compréhensible que la concentration ait porté sur ce mouvement mettant en musique un passage de l'Écriture, d'abord parce que l'expressive antithèse de la sentence choisie (Saint-Luc 14, 11) offrait la meilleure donnée à une composition puissamment imagée et ensuite parce que le texte qu'y avait rattaché Johann Friedrich Helbig, secrétaire d'état d'Eisenach, n'avait tiré de cette parole de la Bible qu'une paraphrase étrangement médiocre. Bach mit en musique la sentence de Saint-Luc comme une grande fugue chorale, se déroulant par deux fois, symétriquement encadrée par un mouvement instrumental et la répétition variée de celui-ci avec chœur incorporé. De même que les thèmes de la fugue chorale reproduisent de manière directement imagée les idées centrales du texte «*erhöhet — erniedriget*», «*erniedriget — erhöhet*», la forme du mouvement entier vise à refléter allégoriquement la dichotomie du texte: thème de fugue et contrepoint obligé, double déroulement de la fugue, double symétrie des parties extrêmes et de l'ensemble. La puissance figurative de la thématique et l'allégorie de la forme constituent une magnifique unité conceptuelle, également pourvue d'un pouvoir direct d'efficacité musicale. — L'air suivant offre une structure musicale plus modeste (dans la première version avec orgue concertant qui fut remplacé par un violon

pour une exécution dans les années trente). La partie principale représente en un fluide traitement mélodique l'«humilité», la partie centrale exprime à la voix et par le «fier» rythme instrumental la «présomption» tandis que le continuo, en continuant à traiter la thématique de la partie principale, veille à ce qu'aucun doute ne s'élève au sujet de la hiérarchie: l'«humilité» n'a pas seulement la préséance théologique et morale mais aussi thématique et musicale. — L'accompagnato qui suit traite avec une simplicité relative les mots excessivement «marquants» du texte. Le deuxième air, à la manière du premier, traite de nouveau en détail l'opposition centrale humilité-présomption mais accentue une fois de plus, conformément au caractère de prière du texte, la préséance de l'humilité sur plusieurs plans musicaux: par la tonalité de mi bémol majeur (alors que sol mineur est la tonalité fondamentale de la cantate), par le timbre du hautbois et par la réunion du hautbois, du violon et de la partie vocale en un trio d'un ambitieux contrepoint. Le choral final oppose à ce déploiement d'art un mouvement de cantique d'une extrême simplicité, en parfaite conformité avec la vénérable sobriété de son texte.

«*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*» (BWV 48) appartient au premier cycle annuel de cantates écrit par Bach à Leipzig et était destinée au 3 octobre 1723. Le texte anonyme — bien plus chargé d'affectivité et plus riche d'images que celui de la cantate BWV 47 — est nettement divisé en plainte sur la nature peccable de l'homme et consolation tirée du secours du Rédempteur; au «point de commande» du contenu une strophe chorale est insérée dans le texte poétique de la cantate. Bach a transposé le potentiel affectif et imagé des paroles en une langue musicale qui vise, bien davantage que dans la cantate BWV 47, à l'effet immédiat et se présente par suite dans une facture plus simple. — La parole de Saint-Paul que la cantate prend comme point de

départ est exposée en un mouvement choral dont le contrepoint — marqué par un emphatique saut de sixième et par un traitement mélodique en soupirs — devient de plus en plus dense vers la conclusion; le mouvement est articulé par un ritournelle des cordes s'élevant comme une main cherchant secours tandis que trompette et hautbois exposent en canon, verset par verset, la mélodie chorale «*Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir*». — Un accompagnato extrêmement expressif conduit au premier choral, dans lequel le «sourir de ferveur» vibre encore, notamment au dernier vers. Les deux airs et le choral final traitent ensuite le ton confiant de prière émanant de leur texte en formes et accents musicaux étonnamment simples, mais pourtant soigneusement gradués: un air d'alto intime, à la manière d'un cantique, avec hautbois concertant, un air de ténor d'un ample écoulement mélodique avec l'ensemble des cordes apportant un soulignement sonore et enfin la 12^e strophe du choral cité dans le chœur d'entrée en tant que mouvement spirituel richement mis en valeur par l'harmonie.

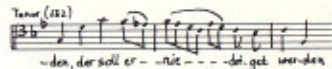
L'Évangile du 20^e dimanche après la Trinité — parabole du repas de noces royal — fut transformé par l'auteur anonyme du texte de la cantate «*Ich geh und suche mit Verlangen*» (BWV 49) en un dialogue entre le Christ présenté comme «fiancé» et l'âme comme «fiancée». C'était la suite d'une tradition très ancienne que d'évoquer dans semblables œuvres poétiques la richesse de symboles érotiques du Cantique des cantiques et ce n'est certes pas un hasard que Bach, comme d'innombrables musiciens avant lui, se soit précisément laissé inspirer par cet univers d'images une composition qui fait nettement valoir les possibilités de la musique de produire des impressions directement sensuelles. Une telle attitude musicale ne portait pas le moins du monde préjudice à l'utilisation de l'œuvre comme cantate pour le service divin —

elle fut écrite pour le 3 novembre 1726 — tant qu'elle pouvait être comprise allégoriquement, comme l'exigeait le texte. — L'absence de chœur d'introduction et de choral final correspond au caractère dialogué de l'œuvre, dont la forme est de la sorte exactement celle de la cantate italienne profane. A la place du chœur figure en guise «sinfonia» un superbe mouvement orchestral avec orgue concertant, datant probablement de l'époque de Coethen, que Bach réutilisa plus tard comme finale pour le concerto de clavecin BWV 1053 (les deux autres mouvements de l'ouvrage de Coethen sont conservés dans la cantate BWV 169, qui avait été composée en octobre 1726). Ensuite vient un air de basse, également avec orgue concertant, dans lequel la fervente aspiration du fiancé (chromatisme exprimant le «désir») et l'image de la fiancée assimilée à la colombe («tendres» triolets) font l'objet d'une peinture emphatique. Un bref dialogue avec accompagnato conduit à un duettino entièrement «profane» qui rejoint le type d'écriture et la motivique de l'air de basse. L'air suivant de la fiancée, auquel l'instrumentation recourant au hautbois d'amour et au violoncello piccolo confère autant d'élégance que d'originalité sonores, est entièrement dominé par une mélodie d'allemande presque coquette et par d'«amoureuses» formules de soupirs, là même où le texte, commençant sur un ton de sensuelle naïveté, tombe dans la sécheresse de l'allégorie. Après un bref dialogue en récitatif, la conclusion est apportée par un duo dans lequel l'ingéniosité, l'allégorie et la sensualité sonore se combinent d'une manière quasiment unique même chez Bach: l'orgue et la basse «concertent» avec une élégante motivique ornementale dérivée du choral que le soprano introduit par son chant dans cette savante composition. Joie terrestre et piété apparaissent ici unifiés par le moyen de la musique.

La cantate «Nun ist das Heil und die Kraft» (BWV 50) occupe une place particulière parmi les cantates de Bach parvenues jusqu'à nous: il s'agit vraisemblablement d'une cantate disparue qui — c'est ce que portent à croire l'exceptionnelle distribution orchestrale, la présence de deux chœurs et l'ostensible ingéniosité de l'écriture — était destinée à une circonstance spéciale (l'utilisation possible de la cantate pour la fête de Saint-Michel, de l'épître duquel provient le texte, semble en revanche d'une importance secondaire). Le morceau est une fugue puissante, offrant une construction extrêmement compliquée et se déroulant par deux fois. Elle est articulée d'abord par des blocs de déclamation accordique du deuxième chœur, puis par un jeu concertant réduit des chœurs, enfin par un enchaînement des deux chœurs dans une colossale intensification contrapuntique et atteint par des motifs de fanfare à l'orchestre le plus haut degré imaginable d'emphase et d'amplitude sonore. L'incertitude règne au sujet de la circonstance qui a pu donner naissance à ce que l'on a appelé «la plus puissante composition chorale de Bach».

Remarques sur l'exécution de Nikolaus Harnoncourt

Cantate 47 : Le principal problème posé par cette cantate est la distribution instrumentale de l'air de soprano (2). Le texte de la partition est ici incomplet, il indique en effet «Aria Organo è»... Il existe en outre une voix écrite par Bach lui-même à l'occasion d'une exécution ultérieure et ne portant pas d'en-tête. Une main inconnue inscrivit plus tard au-dessus la mention «organo». Dans sa biographie de Bach, Spitta déclare qu'il s'agirait d'une partie de violon. On s'est décidé en faveur d'un solo de violon, version la plus probable en définitive. Pour ce qui est de la musique attribuée à cette voix, on s'en est également tenu à la partie autographe et non à la partition. — **Coro (1) :** l'articulation a été ajoutée. Aux mesures 10 et 139 l'alto joue mi bémol (et non ré), une erreur de Bach dans le chiffrage étant bien plus vraisemblable que dans la partie d'alto. Mesures 121 et suivantes



Bach avait apporté cette correction aux paroles de la partie de ténor, mesure 132 et suivantes, et manifestement oublié de la transférer à l'alto. — Mesure 159, continuo : 4^e note la et non la bémol. Le bécarre figure distinctement dans l'original. On ne peut pas prendre la mesure 96 comme exemple de passage parallèle. Mesure 165, hautbois 2 : dernières notes si bémol' (et non ut''). Mesure 169, hautbois 1 : troisième note fa dièse''. **Air (2)** : l'articulation et le texte musical ont été ici par principe empruntés à la partie de violon autographe. Mesures 11, 56 et 103 : dernière note c''' (et non si bémol''). **Recitativo (3)** der Mensch ist Koth, Stank... **Air (4)**, hautbois mesure 35, 5^e note la (et non la bémol). Dans cet air l'articulation a été précisée.

Cantate 48 : La distribution de la partie de « tromba » pose de nouveau des problèmes considérables. L'état des sources est déjà extrêmement embrouillé. Sur la couverture autographe figure la mention « corno », dans la partition, également autographe, celle de « tromba » et le copiste de la partie mentionne « clarino ». Ni la partie de l'instrument ni la partition ne contiennent d'armure, mais la notation se présente comme s'il n'y avait qu'un si bémol (donc comme pour un instrument en fa majeur, mais sans transposer!) Mais les deux chorals sont normalement écrits avec deux si bémol. — Le vocale de tromba inclut toutes sortes de trompettes naturelles et à coulisse ; « clarino » est essentiellement une désignation de tessiture (pour la quatrième octave naturelle) que l'on utilisait aussi bien pour la trompette que pour le cor. Les notes requises (mi', fa', fa dièse', sol', la', si bémol', si', ut'', ré'', mi bémol'', fa'', sol'') excluant cor simple et trompette naturelle, il ne peut donc s'agir que d'une trompette à coulisse exceptionnellement aiguë (clarino), le si bémol de l'armure dans le premier mouvement renvoyant éventuellement à une gamme fondamentale en mi bémol ou en fa. **Coro (1)**, mesure 65, basso : dernière note ré ; mesure 131, soprano : dernière note ré''. **Air (4)** : l'articulation a été complétée. Trilles complétés aux mesures 15, 47, 78, 94. **Air (6)** : trilles complétés aux mesures 18, 43, 56, 104, 123.

Cantate 49 : Le premier mouvement de cette cantate remonte sûrement à un mouvement de concerto (en ré majeur?). On a apporté de nombreux compléments à l'articulation. **Air (2)**, mesure 55, basso : première note sol dièse. **Recitativo (3)** : articulation complétée, trille complété à la mesure 14. Mesure 16 : dernière note du 1^{er} violon ut dièse'. **Air (4)** : articulation complétée de bout en bout. Trilles complétés aux mesures 12, 40, 50, 87. Dans le **duetto (6)** l'articulation ainsi que quelques trilles (mesures 15, 70, 176) ont été complétés de manière insignifiante.

CD 1

Kantate 47

„Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden“

[1] Chor

„Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht werden.“

[2] Arie (Sopran)

Wer ein wahrer Christ will heißen, / Muß der Demut sich befeßen; / Demut stammt aus Jesu Reich. / Hoffahrt ist dem Teufel gleich; / Gott pflegt alle die zu hassen, / So den Stolz nicht fahren lassen.

[3] Rezitativ (Baß)

Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde; / Ists möglich, daß vom Übermut, / Als einer Teufelsbrut, / Er noch bezaubert werde? / Ach Jesus, Gottes Sohn, / Der Schöpfer aller Dinge, / Ward unsretwegen niedrig und geringe, / Er duldte Schmach und Hohn; / Und du, armer Wurm, suchst dich zu brüsten? / Gehört sich das vor einen Christen? / Geh, schäme dich, du stolze Kreatur, / Tu Buß und folge Christi Spur; / Wurf dich vor Gott im Geiste gläubig nieder! / Zu seiner Zeit erhöht er dich auch wieder.

[4] Arie (Baß)

Jesu, beuge doch mein Herze / Unter deine starke Hand, / Daß ich nicht mein Heil verscherze / Wie der erste Höllenbrand. / Laß mich deine Demut suchen / Und den Hochmut ganz verfluchen; / Gib mir einen niedern Sinn, / Daß ich dir gefällig bin!

5 Choral

Der zeitlichen Ehr will ich gern entbehren, / Du wollst mir nur das Erwe gewähren, / Das du erworben hast / Durch deinen herben, bittern Tod. / Das bitt ich dich, mein Herr und Gott.

Kantate 48

„Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“

6 Chor (mit Choral)

„Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes?“

7 Rezitativ (Alt)

O Schmerz, o Elend, so mich trifft, / Indem der Sünden Gift / Bei mir in Brust und Adern wütet: / Die Welt wird mir ein Siech- und Sterbehaus, / Der Leib muß seine Plagen / Bis zu dem Grabe mit sich tragen. / Allein die Seele fühlet den stärksten Gift, / Damit sie angestecket; Drum, wenn der Schmerz den Leib des Todes trifft, / Wenn ihr der Kreuzkelch bitter schmecket, / So treibt er ihr ein brünstig Seufzen aus.

8 Choral

Solls ja so sein, / Daß Straf und Pein / Auf Sünde folgen müssen, / So fahr hie fort / Und schone dort / Und laß mich hie wohl büßen.

9 Arie (Alt)

Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder, / Wofern es dein Wille, zerstöret darnieder! / Nur schone der Seele und mache sie rein, / Um vor dir ein heiliges Zion zu sein.

10 Rezitativ (Tenor)

Hier aber tut des Heilands Hand / Auch unter denen Toten Wunder, / Scheint deine Seele gleich erstorben, / Der Leib geschwächt und ganz verdorben, / Doch wird uns Jesu Kraft bekannt: / Er weiß im geistlich Schwachen / Den Leib gesund, die Seele stark zu machen.

11 Arie (Tenor)

Vergibt mir Jesus meine Sünden, / So wird mir Leib und Seel gesund. / Er kann die Toten lebend machen / Und zeigt sich kräftig in den Schwachen, / Er hält den längst geschlossnen Bund, / Daß wir im Glauben Hilfe finden.

12 Choral

Herr Jesu Christ, einiger Trost, / Zu dir will ich mich wenden; / Mein Herzleid ist dir wohl bewußt, / Du kannst und wirst es enden. / In deinen Willen seis gestellt, / Machs, lieber Gott, wie dirs gefällt; / Dein bin und will ich bleiben.

CD 2

Kantate 49

„Ich geh und suche mit Verlangen“ (Dialogus)

1 Sinfonia

2 Arie (Baß)

Ich geh und suche mit Verlangen / Dich, meine Taube, schönste Braut. / Sag an, wo bist du hingegangen, / Daß dich mein Auge nicht mehr schaut?

3] Rezitativ (Baß, Sopran)

Mein Mahl ist zubereit' / Und meine Hochzeitstafel fertig, /
Nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.

Mein Jesus redt von mir; / O Stimme, welche mich erfreut! /
Ich geh und suche mit Verlangen / Dich, meine Taube, schönste
Braut.

Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen. / Komm, Schönste/
Schönster, komm und laß dich küssen, / Du sollst mein/Laß
mich dein fettes Mahl genießen. / Komm, liebe Braut, und eile
nun. / Mein Bräutigam! ich eile nun, / Die Hochzeitskleider
anzutun.

4] Arie (Sopran)

Ich bin herrlich, ich bin schön, / Meinen Heiland zu entzünden.
/ Seines Heils Gerechtigkeit / Ist mein Schmuck und Ehren-
kleid; / Und damit will ich bestehn, / Wenn ich werd im Him-
mel gehn.

5] Rezitativ (Sopran, Baß)

Mein Glaube hat mich selbst so angezogen. / So bleibt mein
Herze dir gewogen, / So will ich mich mit dir / In Ewigkeit
vertrauen und verloben. / Wie wohl ist mir! / Der Himmel ist
mir aufgehoben: / Die Majestät ruft selbst und sendet ihre
Knechte, / Daß das gefallene Geschlechte / Im Himmelsaal /
Bei dem Erlösungsmahl / Zu Gaste möge sein, / Hier komm
ich, Jesu, laß mich ein! / Sei bis in Tod getreu, / So leg ich dir
die Lebenskrone bei.

6] Arie und Choral (Baß, Sopran)

Dich hab ich je und je geliebet, / Und darum zieh ich dich zu
mir. / Ich komme bald, / Ich stehe vor der Tür, / Mach auf,
mein Aufenthalt!

Wie bin ich doch so herzlich froh, / Daß mein Schatz ist das
A und O, / Der Anfang und das Ende. / Er wird mich doch
zu seinem Preis / Aufnehmen in das Paradeis; / Des klopf ich
in die Hände. / Amen! Amen! / Komm du schöne Freuden-
krone, bleib nicht lange! / Deiner wart ich mit Verlangen.

Kantate 50

„Nun ist das Heil und die Kraft“

7] Chor

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

CD 1

Cantata No. 47

“Who himself exalteth shall be abased again”

1] Chorus

Who himself exalteth shall be abased again ever and he who
gains humility shall be exalted ever.

2] Aria (Soprano)

Ye who would, like Christ, be holy, / like Him be ye meek
and lowly, / meekness cometh from the Lord. / Pride is
Satan's base reward; / God will foster them who hate it /
fight it ever and abate it.

3 Recitativo (Bass)

Mankind is clay, dust, earth and ashes, / yet sometimes all the arrogance / that marks the Devil's brood, will totally bewitch him. / Lo! Jesus, God's Own Son, He who hath all created, / became for us a humble lowly mortal, / endured disgrace and scorn, / while thou, thou crawling worm, / so proud and shameless, / would yet profess to be a Christian! / Go, shame on thee, thou imp of insolence, / repent and follow Jesus hence; / be right with God, of meek and humble bearing, / that thou at last His glory may be sharing.

4 Aria (Bass)

Jesus, take my heart and mould it / under Thine Almighty Hand, / so that Hell may never hold it, / there with Satan's fiendish band; / make me, like Thee long enduring, / pride, vainglory, all abjuring. / Grant a lowly mien to me, / that I may be dear to Thee.

5 Chorale

All glories of earth gladly I forgo / if only on me Thou wilt bestow / forever that reward, / the guerdon of Thy bitter woe. / This ask I Three, my God and Lord.

Cantata No. 48

"O wretched man I, and who will deliver me"

6 Chorus (with chorale)

O wretched man I, and who will deliver me, from this sinful body?

7 Recitativo (Alto)

O woe and misery is mine, / the venom of my sin, / within my veins and vitals rages! / The world a house of sickness and of death; / my racked and tortured body / will find no rest but in its coffin. / The soul, above all suffers the poison's curse / by which its strength is wasted, / so, when at last the pains of death are nigh, / and when the bitter cup is tasted, / about to die, it gives a fervent sigh.

8 Chorale

Let grief and woe on earth below / atone for our transgression; / that we above may gain God's love / thru Jesus' intercession.

9 Aria (Alto)

Destroy if Thou wilt Sodom's sinladen members, / reduce Thou my body to ashes and embers, / but save Thou my spirit, at last make it pure, / to dwell with Thee ever devout and secure.

10 Recitativo (Tenor)

Here doth the Saviour's mighty hand / unto the dead show many wonders. / Whene'er the soul as dead appeareth, / the body weak, its last hour neareth, / 'tis then that Jesus' might is shown: / He can relax death's rigor; / the soul restore, the body give new vigor.

11 Aria (Tenor)

If Jesus has my sins forgiven, / again my heart and soul are sound. / At His command a dead man liveth, / and strength to feeble souls He giveth. / by ancient promise is He bound, / that we by faith may all be shriven.

12 Chorale

My heart, O Lord, is sore distressed / with all the woes that
grieve it, / and since to Thee 'tis manifest, / Thou canst and
wilt relieve it. / So at Thy side I take my stand, / to live and
strive at Thy command, / for I am Thine forever.

CD 2

Cantata No. 49

1 Sinfonia

"I go and search for Thee with yearning" (Dialogue)

2 Aria (Bass)

I go and search for Thee with yearning. / Thou my beloved,
fairest bride. / Say now, why art thou not returning / that I
may love and care for Thee?

3 Recitativo (Bass and Soprano)

My table is prepared / and ready set against thy coming, /
and only thou, the welcome guest, art lacking. / My Saviour
calls to me, / I come to Thee with joyful heart. / I come to
seek for thee with yearning / and now I find thee, fairest
bride! / My Saviour dear, at Thy feet I am falling. / Come
fairest, let me now embrace Thee; / come join our feast of
joy and gladness. / O welcome feast of joy and gladness! /
Come, ransomed soul, and hasten near / My Saviour dear, I
hasten near, / in festal garments to appear.

4 Aria (Soprano)

I am joyous, I am glad, / for I know my Saviour loves me. /
His regard and righteousness / these will be my festal dress, /
these the garments I will wear, / when I come to Heaven
There.

5 Recitativo (Soprano and Bass)

My faith again has won me Thine affection, / I take thee
now in my protection / and so will I betroth thee unto me
forever and forever. / How happy I. / For Heaven now to me
is opened, / the Highest calls me there, / His servants are
directed / to bid me sup with His elected / in Heaven's Ban-
quet Hall their feast to share, / a welcome guest to be, / here
come I, Master, take Thou me! / Be faithful unto death, and
I will give to thee a crown of life.

6 Duet (Soprano and Bass)

Thee have I loved and loved forever / and therefore draw I
thee to Me. / Soon will I come / I stand before the door /
Prepare thou Mine abode. / What joy my Saviour brings to
me, / my Alpha and Omega He, / Beginning mine, and Ending.
/ To dwell in Paradise with Him, / enthroned amongst the
Seraphim, / in blessedness transcending! / Amen! Amen!
Come thou fairest crown of gladness, wait no longer! / Joy
for which Man kind is yearning.

Cantata No. 50

"Now has the Hope and the Strength"

7 Chorus

Now has the Hope and the Strength / and the Right and the
Might / of our God and His Christ / been assured us, / for
come to naught is he, / he who reviled us, / day and night
to God.

CD 1

Cantate no 47

«Quiconque s'élève sera abaissé»

1 Chœur
«Quiconque s'élève sera abaissé, et celui qui s'abaisse sera élevé.»

2 Air (soprano)
Qui veut pouvoir être qualifié d'authentique chrétien / Doit redoubler d'humilité; / L'humilité procède du royaume de Jésus. / La vanité est pareille au démon; / Dieu conçoit de la haine pour tous ceux / qui ne bannissent point leur orgueil.

3 Récitatif (basse)
L'homme est fange, peste, poussière et glèbe; / Peut-il encore subir le maléfice / de la présomption, / cette engeance diabolique? / C'est donc Jésus, le Fils de Dieu, / Le Créateur de toutes choses, / Qui pour nous s'abaisse en toute humilité / Et endure l'ignominie et les sarcasmes; / Et toi, misérable ver que tu es, tu cherches à faire parade? / Est-ce le fait d'un chrétien? / Va, que la honte t'opprime, créature orgueilleuse, / Fais pénitence et suis les traces du Christ; / Sois croyant en ton âme et prosterne-toi devant Dieu! / Et Il te relèvera en temps utile.

4 Air (basse)
Jésus, fléchis donc mon cœur / De ta main puissante, / Que je ne porte point préjudice à mon salut / Comme les premiers tisons de l'enfer. / Laisse-moi quérir ton humilité / Et mau-

dire à jamais l'orgueil; / Donne à mon cœur la modestie / Et que je sois à ton service!

5 Choral
Je renonce volontiers aux honneurs de ce monde, / Tu ne voulais m'accorder que le bien éternel / Que tu as conquis / Par ton rude et dolent trépas. / Telle est donc ma prière, ô mon Seigneur et mon Dieu.

Cantate no 48

«Misérable que je suis, qui me délivrera?»

6 Chœur (chantant le choral)
«Misérable que je suis! Qui me délivrera du corps de cette mort?»

7 Récitatif (alto)
O souffrance, ô détresse qui m'accable, / Tandis que le poison des péchés / Fait ses ravages dans ma poitrine et dans mes veines: / Le monde m'apparaît tel un hospice et une maison mortuaire, / Le corps doit porter le fardeau de ses plaies / Jusques à la tombe. / Cependant c'est l'âme que corrompt le plus violent poison / Dont elle est infectée; / Voilà pourquoi la souffrance lui arrache un soupir de ferveur / Lorsqu'elle accable le corps de la mort / Et que le calice de la croix lui dispense son amère saveur.

8 Choral
Puisqu'il est écrit / Que le châtement et les tourments / Succèdent inéluctablement aux péchés, / Quitte donc notre monde, / Sois indulgent dans l'au-delà / Et laisse-moi faire vraie pénitence ici-bas.

9 Air (alto)

Anéantis donc la Sodome des membres pécheurs, / Si telle est ta volonté! / Mais épargne l'âme et purifie-la / Afin qu'elle acquière la sainteté de Sion par-devers toi.

10 Récitatif (tenore)

Mais ici-bas, la main de Notre Sauveur / Accomplit ses miracles aussi parmi les morts, / Même quand ton âme paraît éteinte, / Que ton corps amoindri est tout dépéri, / La puissance de Jésus se révèle encore à nous: / De celui dont la foi est faible / Il guérit le corps et il revigore l'âme.

11 Air (tenore)

Si Jésus me pardonne mes péchés, / Mon corps et mon âme renaîtront à la santé. / Il peut rendre à la vie les morts / Et accomplit sa puissance dans les faibles, / Il maintient l'alliance depuis si longtemps contractée, / Afin que nous trouvions secours dans la foi.

12 Choral

Seigneur Jésus Christ, ô mon seul réconfort, / Je me tourne vers Toi; / Tu connais bien mon affliction, / Tu peux y mettre un terme, oui, tu y mettras fin. / Qu'il en advienne suivant Ta volonté; / Tien je suis et tien je veux demeurer.

CD 2

Cantate no 49

«Je m'en vais plein de ferveur à ta recherche» (Dialogue)

1 Sinfonia

2 Air (basse)

Je m'en vais plein de ferveur à ta recherche, / O ma colombe, ô fiancée magnifique. / Dis-moi donc où tu es allée / Pour que mes yeux ne te discernent plus?

3 Récitatif (basse, soprano)

Mon repas solennel est préparé / Et mon banquet de noces est prêt, / Seule ma fiancée n'est point encore apparue.

C'est de moi que parle mon Seigneur Jésus; / O voix qui m'emplit d'allégresse!

Je m'en vais plein de ferveur à ta recherche / O ma colombe, ô fiancée magnifique. / O mon fiancé, je tombe à tes pieds. / Viens, beauté céleste/Seigneur sublime viens et reçois mes baisers, / Je veux que tu te réjouisses de mon/Laisse-moi me réjouir de ton banquet copieux / Viens donc, fiancée bien-aimée et hâte-toi/O mon fiancé! Je me hâte / D'aller revêtir les habits nuptiaux.

4 Air (soprano)

Grande est ma splendeur et grande ma beauté / Afin de ravir mon Sauveur. / La justice du salut qu'il apporte / Est ma parure et ma robe de cérémonie; / Et je veux en être revêtue / Lorsque j'irai au ciel.