



NIKOLAUS HARNONCOURT

TELDEC

DAS
ALTE
WERK

Job: Sebap. Bach

DAS KANTATENWERK

COMPLETE CANTATAS



Vol. 32

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Das Kantatenwerk Vol. 32

Complete Cantatas · Les Cantates

CD 1

38'10"

Kantate 128

»Auf Christi Himmelfahrt allein« BWV 128

*Kantate am Feste der Himmelfahrt Christi
(Festo Ascensionis Christi)*

Text: Christiane Mariane von Ziegler; 1. nach
Josua Wegelin von Ernst Sonnemann 1661;
5. Matthäus Avenarius 1673 (O Jesu,
meine Lust)

Solo: Alt, Tenor, Baß – Chor
Tromba (Hohe Trompete in D), Corno I, II;
Oboe (d'amore) I, II, Oboe da caccia;
Streicher; B. c. (Violoncello, Violone, Organo)

1 1. Chor 5'05"
»Auf Christi Himmelfahrt allein«
Corno I, II; Violino I, II, Viola,
Oboe I, II, Oboe da caccia; B. c. (Violon-
cello, Violone, Organo)

2 2. Recitativo (Tenore) 0'41"
»Ich bin bereit, komm, hole mich«
Continuo (Violoncello, Organo)

3 3. Aria und Rezitativo (Basso) 3'33"
»Auf, auf, mit hellem Schall«
Tromba; Violino I, II; B. c.
(Violoncello, Viola, Organo)

4 4. Aria (Duetto) (Alto, Tenore) 7'21"
»Sein Allmacht zu ergründen«
Oboe (d'amore); B. c. (Violoncello,
Violone, Organo)

5 5. Chor 1'00"
»Aldenn so wirst du mich«
Corno I, II; Violino I, II, Viola,
Oboe I, II, Oboe da caccia;
B. c. (Violoncello, Violone, Organo)

Kantate 129

»Gelobet sei der Herr, mein Gott« BWV 129

*Kantate am Fest Trinitatis
(Dominica Trinitatis)*

Text: Johann Olearius 1665
Solo: Sopran, Alt, Baß – Chor

Tromba I, II, III (Trompeten in D), Timpani;
Flauto traverso (Querflöte), Oboe I, II, Oboe
d'amore; Streicher; B. c. (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)

6 1. Chor 4'40"
»Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Licht«
Tromba I, II, III, Timpani; Flauto
traverso, Oboe I, II; Violino I, II,
Viola; B. c. (Fagotto, Violoncello,
Violone, Organo)

7 2. Aria (Basso) 3'55"
»Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Heil«
B. c. (Violoncello, Organo)

8 3. Aria (Soprano) 4'45"
»Gelobet sei der Herr, mein Gott,
mein Trost«
Flauto traverso, Violino solo; B. c.
(Violoncello, Organo)

9 4. Aria (Alto) 5'00"
»Gelobet sei der Herr, mein Gott,
der ewig lebet«
Oboe d'amore; B. c. (Violoncello,
Organo)

10 5. Choral 1'42"
»Dem wir das Heilig itzt«
Tromba I, II, III, Timpani; Flauto traver-
so, Oboe I, II; Violino I, II, Viola; B. c.
(Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)

CD 2

41'03"

Kantate 130

»Herr Gott, dich loben alle wir« BWV 130

*Kantate am Michaelstag
(Festo S. Michaelis)*

Text: 1. und 6. Paul Eber, Umdichtung nach
Philipp Melancthon 1539; 2.–5. Umdichtung
eines unbekanntem Verfassers

Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor
Tromba I, II, III (Naturtrompeten in C),
Timpani; Flauto traverso (Querflöte);
Oboe I, II, III; Streicher; B. c. (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)

1 1. Chor, Vivace 3'15"
»Herr Gott, dich loben alle wir«
Tromba I, II, III, Timpani; Oboe I, II, III;
Violino I, II, Viola; Continuo (Fagotto,
Violoncello, Violone, Organo)

2 2. Recitativo (Alto) 0'50"
»Ihr heller Glanz«
Continuo (Violoncello, Organo)

3 3. Aria (Basso) 4'09"
»Der alte Drache brennt vor Neid«
Tromba I, II, III, Timpani; Continuo
(Fagotto, Organo)

- | | | | |
|---|---|----|---|
| 4 | <p><i>4. Recitativo (Tenore)</i> 1'18"
 <i>«Wohl aber uns»</i>
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)</p> | 7 | <p><i>1. Chor, Adagio - Vivace</i> 5'16"
 <i>«Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir»</i>
 Oboe; Violino, Viola I, II; Fagotto;
 Continuo (Violoncello, Violone,
 Organo)</p> |
| 5 | <p><i>5. Aria (Tenore)</i> 4'56"
 <i>«Laß, o Fürst der Cherubinen»</i>
 Flauto traverso; Continuo (Violoncello,
 Organo)</p> | 8 | <p><i>2. Andante (Soprano, Basso)</i> 4'30"
 <i>«Erbarm dich mein» /</i>
 <i>«So du willst Herr, Sünde zurechnen»</i>
 Oboe; Continuo (Violoncello, Violone,
 Organo)</p> |
| 6 | <p><i>6. Choral</i> 1'20"
 <i>«Daraum wir billig loben dich»</i>
 Tromba I, II, III, Timpani; Oboe I,
 Violino I col Soprano; Oboe II,
 Violino II coll'Alto; Oboe III, Viola col
 Tenore; Basso; Continuo (Fagotto,
 Violoncello, Violone, Organo)</p> | 9 | <p><i>3. Chor, Adagio - Largo</i> 4'52"
 <i>«Ich harre des Herrn»</i>
 Oboe; Violino, Viola I, II; Fagotto;
 Continuo (Violoncello, Violone,
 Organo)</p> |
| | | 10 | <p><i>4. Aria (Alto, Tenore)</i> 5'32"
 <i>«Und weil ich denn in meinem Sinn» /</i>
 <i>«Meine Seele wartet»</i>
 Continuo (Violoncello, Organo)</p> |
| | | 11 | <p><i>5. Chor, Adagio - un poco Allegro</i> 4'49"
 <i>«Israel hoffe auf den Herrn»</i>
 Oboe; Violino, Viola I, II; Fagotto;
 Continuo (Violoncello, Violone,
 Organo)</p> |

Kantate 131

»Aus der Tiefe rufe ich,
 Herr zu dir« BWV 131

ohne Bestimmung

Text: Psalm 130; 2. und 4. Bartholomäus
 Ringwaldt 1588 (Herr Jesu Christ, du höchstes
 Gut)

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

Sebastian Hennig, Solist des Knabenchores Hannover (129)
 Alan Bergius, Solist des Tölzer Knabenchores (130; 131), Sopran
 Stefan Rampf, Solist des Tölzer Knabenchores (130) · Paus Esswood (131) · René Jabobs, Alt
 Kurt Equiluz, Tenor · Max van Egmond (128; 129) · Walter Heldwein (130) · Robert Holl, Baß

Kantaten 128 und 129

Knabenchor Hannover Leitung · Conductor · Direction: Heinz Hennig
 Collegium Vocale Leitung · Conductor · Direction: Philippe Herreweghe

Leonhardt-Consort

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

Gesamtleitung · Musical Direction · Direction d'ensemble:

Gustav Leonhardt

Kantaten 130 und 131

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

Concentus musicus Wien

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

Gesamtleitung · Musical Direction · Direction d'ensemble:

Nikolaus Harnoncourt

DIE MUSIKER · THE MUSICIANS · LES MUSICIENS

Kantaten 128 und 129

Tromba: Friedemann Immer (128/3; 129/1,5), Don Smithers, Kay Immer – *Corno:* Friedemann Immer,
 Jean Rife – *Timpani:* Nick Woud – *Flauto traverso:* Ricardo Kanji – *Oboe:* Ku Ebbinge (129/1,5), Bruce
 Haynes (129/1,5) – *Oboe d'amore:* Ku Ebbinge (128/1,5), Bruce Haynes (128/1,4,5; 129/4) – *Oboe da caccia:*
 Pieter Dhont – *Violino:* Marie Leonhardt, Alda Stuurup, Lucy van Dael (solo in 129/3), Antoinette van
 den Homberg, Janneke van der Meer – *Viola:* Ruth Hesseling, Staas Swierstra – *Fagotto:* Danny Bond –
Violoncello: Wouter Möller (128; 129/1,4,5) Richte van der Meer (128/1,3,5; 129/1,5), Anner Bylsma
 (129/2,3) – *Violone:* Anthony Woodrow, Nicolas Pap (128/3) – *Organo:* Gustav Leonhardt (128/2,4;
 129/2,3,4), Bob van Asperen

Kantaten 130 und 131

Tromba: Friedemann Immer, Hermann Schober, Richard Rudolf – *Timpani*: Kurt Hammer – *Flauto traverso*: Leopold Stastny – *Oboe*: Jürg Schaefflein (130; 131), Nancy Figatner, Marie Wolf – *Violino*: Alice Harnoncourt (130; 131), Erich Höbarth, Peter Schoberwalter, Karl Höfflinger, Anita Mitterer, Walter Pfeiffer, Helmut Mitter, Andrea Bischof – *Viola*: Kurt Theiner, Josef de Sordi (130; 131), Erich Höbarth (131) – *Fagotto*: Milan Turković (130), Walter Stiftner (131) – *Violoncello*: Nikolaus Harnoncourt (130/2,4,5; 131/2,4), Fritz Geyerhofer (130/1,6), Wolfgang Aichinger (131/1,3,5) – *Violone*: Eduard Hruza – *Organo*: Herbert Tachezi

DIE INSTRUMENTE · THE INSTRUMENTS · LES INSTRUMENTS

Kantaten 128 und 129

Trompete: Naturtrompete in D von Meinel & Lauber, Geretsried; Naturtrompeten in D von Heinrich Thein, Bremen 1980, nach Ehe – *Horn*: Naturhorn in G von Heinrich Thein, Bremen 1978, nach Ehe; Naturhorn in G von Meinel & Lauber, Geretsried – *Pauken*: Ende des 19. Jh. – *Querflöte*: C. v. de Gregorio, nach Denner – *Oboe*: Peter de Koningh, nach Terton, um 1700; Bruce Haynes, nach Denner, um 1720 – *Oboe d'amore*: Kopie nach Eichentopf, um 1723; P. Hailperin, 1973 – *Oboe da caccia*: Pieter Dhont, nach G. Bimboni, um 1750 – *Violine*: Jacobus Stainer, Absam 1676; Domenico Montagnana, Venedig 1739; Iannarius Gagliano, Neapel 1732; J. B. Lefèvre, Amsterdam 1765; Domenico Montagnana, Venedig 1730 – *Viola*: Aegidius Klotz, Mittenwald 1760; Paulus Castello, Genua 1776 – *Violoncello*: Johannes Franciscus Celoniatius, Torino 1742; Johannes Cuypers, 1799; Matteo Goffriller, Venedig 1699 – *Violone*: Jaap Bolink, 1972, nach Praetorius-Darstellung, um 1619; Tirol, nach A. Klotz, um 1790 – *Orgel*: Truhenoriel von Jürgen Ahrend, Loga bei Leer

Kantaten 130 und 131

Trompeten: Gerade und runde Naturtrompeten in C von Meinel & Lauber, Geretsried – *Pauken*: Barockpauken, österr., um 1700 – *Querflöte*: Carl August Grenser, Dresden, um 1750 – *Oboe*: P. Paulhahn, deutsch, um 1720; Pail Hailperin, Wien, nach P. Paulhahn – *Violine*: Jacobus Stainer, Absam 1665; Josef Leidolf, Wien 1709; Jacobus Stainer, Absam, um 1660; Mittenwald, 18. Jh.; Matthias Albanus, Bozen 1712; Ferdinando Alberti, Mailand, um 1750; Klotz, Mittenwald, 18. Jh.; Jacobus Stainer, Absam 1677 – *Viola*: Tirol, 17. Jh.; Marcellus Hollmayr, Wien, um 1650; Matthias Thier, Wien 1805 – *Fagott*: M. Deper, Wien, um, 1720; Otto Steinkopf, nach Denner, Celle 1964 – *Violoncello*: Andrea Castagnieri, Paris 1744 – *Violone*: Antony Stefan Posch, Wien 1729 – *Orgel*: Truhenoriel von Jürgen Ahrend, Loga bei Leer

Werkerläuterungen

von Gerhard Schuhmacher

Die auffallende Instrumentalbesetzung in den Choralkantaten BWV 128, 129 und 130 hat symbolische Bedeutung, die mit den Sonn- und Festtagen zusammenhängt, für die die Kantaten bestimmt sind. Der dreistimmige Trompetensatz mit Pauken ist vom frühen 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine musikalische Größe, die als Gruppe zum Orchester hinzukommen kann. Er symbolisiert vielfach Staatswesen; Bach nutzt diese Bedeutung für die Trinität und für das »Reich«, das »nicht von dieser Welt ist« (BWV 129, 130). Demgegenüber ist die einzelne Trompete Hoheitssymbol für einzelne Personen (BWV 128 Nr. 3). Hörner haben als Metallblasinstrumente an dieser Symbolik in verringertem Maße Anteil (BWV 128) und tragen so zu einer Differenzierung bei. Demgegenüber benutzt Bach Holzbläser für das Göttliche aus der Sicht des Menschen: die Flöte im Zusammenhang mit christlicher Nachfolge, während Oboe und besonders Oboe d'amore die dem Menschen zugehörige Sphäre noch stärker betonen. Streichinstrumente stehen für das flehende Aufblicken des Menschen zu Gott (Violine) oder für Klage (Violen, Viola da Gamba). Die nach Bachs bekanntem Ausspruch große Bedeutung des »Generalbasses Finis und Endursache« wird symbolisch, wenn der Continuo solistisch ausgearbeitet ist (BWV 130). Wie die Passionen und andere Kantaten zeigen, konkretisiert sich instrumentale wie figurale Symbolik letztlich durch den textlichen und musikalischen Zusammenhang.

»Auf Christi Himmelfahrt allein« (BWV 128) wurde für den 10. Mai 1725 komponiert. Der Text Marianne von Zieglers geht inhaltlich auf die erste Strophe des Liedes zurück, die auch dem Eingangschor zugrunde liegt; entgegen dem Prinzip anderer Choralkantaten wurden weitere Strophen inhaltlich nicht einbezogen. In dem groß angelegten Eingangschor ist nach Art eines Choralvorspiels der motettisch bearbeitete Choral zeilenweise in einen konzertanten Orchestersatz eingewoben. Darin sind Chor- und Or-

chesterstimmen aus der Melodie so entwickelt, daß sich tonsymbolische Figuren ergeben. Auffällig ist die Verbindung von »Himmelfahrt« und »meine Nachfahrt« (Takt 19ff.), die auch von Hörnern und Continuo aufgegriffen und ausgestaltet wird. Da die Königsherrschaft Christi textlich noch nicht vollzogen ist und dem Menschen (»Nachfahrt«) Trompeten nicht zustehen, sind hier Hörner eingesetzt. Nach dem Rezitativ (Nr. 3) bedeutet die Solotrompete in der reich figurierten Baß-Arie (Nr. 3), daß Christus nunmehr seine Königsherrschaft angetreten hat. Das verbindende Rezitativ vor dem instrumentalen Dacapo, eine vermutlich auf Bach zurückgehende Textänderung gegenüber der 1728 veröffentlichten Fassung Marianne von Zieglers, strafft die Zuordnung des Duetts (Nr. 4) zur Arie und betont den Kontrast. Das Duett ist deutlich introvertiert und bezieht sich instrumental durch die Oboe d'amore auf die Hinwendung des Menschen zu Christus. Im abschließenden Schlußchoral zur Melodie »O Gott, du frommer Gott« sind die Hörner selbständig geführt.

»Gelobet sei der Herr, mein Gott« (BWV 129) wurde vermutlich zu Trinitatis 1726 oder 1727 komponiert und im Choralkantaten-Jahrgang 1724/25 gegen BWV 176 (die keine Choralkantate ist) ausgetauscht. Die Kantate auf das Lied von Johann Olearius (1665) zur Melodie »O Gott, du frommer Gott« gehört zum älteren Typus der Choralkantate, in dem alle Strophen des Liedes textlich beibehalten werden, aber — hier bei musikalischem Bezug auf den Cantus firmus — unterschiedlich komponiert sind. Bach hat die strophische und damit inhaltliche Gliederung auch für eine differenzierte Symbolik genutzt. Der Eingangschor, formal wie der von BWV 128 angelegt, hat anstelle der Hörner den dreistimmigen Trompetensatz mit Pauken als instrumentales Symbol. Zugunsten motettisch deklamatorischer Wiederholungen für die Vielfalt der Schöpfung und das vielfältige Lob des Schöpfers sind die Trompeten zurückhaltend und Figuren nur zu Leben (Takt 27 f., vgl. 3. Satz, T. 22—26) und alle Augenblick verwendet. Der zweite Satz leitet sich vom geistlichen Konzert her, erhält aber durch das Vorspiel und das instrumentale Dacapo Ariencharakter. Die Verflechtung von Baß-Solo und obligatem Continuo zeigt, daß der Gottessohn Grundlage des (neutestamentlichen) Glaubens

ist wie der Generalbaß »Finis und Endursache« der Musik. Dadurch erhält der ältere Satztyp einen neuen, veränderten Sinn. In dem (modernen) kammermusikalischen Quartett für Sopran, Flöte, Violine und obligaten Continuo wird der Geist Gottes vom Menschen (Sopran) gepriesen: Die Flöte symbolisiert Bereitschaft zur Nachfolge Christi, die Violine Gebet und Trost, der Continuo den auf Christus gegründeten Glauben. Daraus erwächst ein ausgeprägt kammermusikalisches Musizieren. Demgegenüber ist die schlichtere Alt-Arie mit Oboe d'amore und Continuo ein introvertierter Satz, Lob der Trinität aus der Sphäre des Menschen. Der Schlußchor — in solcher Breite schon eine Ausnahme in Bachs Kantaten — verherrlicht die Trinität mit glänzendem Trompetensatz, zu dem — als weiterem Dreieinigkeitsymbol — die Gliederung der Instrumentation in Trompeten/Pauken — Holzbläser — Streicher kommen; zugleich wird damit eine Zusammenfassung der vorhergehenden Sätze erreicht.

»Herr Gott, dich loben alle wir« (BWV 130) entstand für den Michaelstag (29. September) 1724. Der unbekannte Textdichter hat für die Sätze 1, 5 und 6 die Strophen 1, 11 und 12 des Liedes von Paul Eber (1554, nach Philipp Melancthon) übernommen und die Binnenstrophen umgedichtet. Der kraftvolle Eingangschor entspricht formal denen in BWV 128 und 129, der Trompetensatz ist Symbol des himmlischen Reiches, dessen (symbolischer) Verteidiger der Erzengel Michael ist. Das Melisma auf Loben deutet den Lobpreis Gottes durch Menschen und Engel. Nach dem Rezitativ (Nr. 2) greift die reich figurierte Baß-Arie mit drei Trompeten, Pauken und Continuo die Symbolik des Eingangschors auf: Michael bezwingt den ärgsten Feind des Gottesreiches. Die »gläubigen Seelen«, um einen Symbolbegriff des Barock aufzugreifen, stellen im Accompagnato-Rezitativ (Nr. 4) mit dem Hinweis auf Daniel in der Löwengrube den Bezug zur innigen Arie (Nr. 5) her, die der Nachfolge gilt. Der Schlußchor mit Pauken und Trompeten greift die symbolische Idee der Kantate nochmals auf.

»Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir« (BWV 131) ist die früheste (erhaltene) Kantate Bachs. Der Auftragshinweis am Ende »Auff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christ: Eilmars in die Music gebracht von Joh. Seb. Bach Org. Molhusino« weist auch auf die

Spannungen in Mühlhausen hin; Eilmar war Pfarrer der Marienkirche, Bach wirkte an Divi Blasii. Die Kantate entstand wie der »Actus tragicus« (BWV 106) 1707, vermutlich für einen Bußgottesdienst nach einem Brand. Die kammermusikalische Instrumentalbesetzung mit Violine, zwei Violen (davon eine im Alt-, eine im Tenorschlüssel notiert) verweist auf die Herkunft aus der Musik mit Gamben; dazu kommt eine Oboe. In formaler Hinsicht gibt es weder selbständige Arien, Rezitative und — von der altertümlich anmutenden Sinfonia abgesehen — keine größeren Instrumentalteile. Anlage und Gliederung erklären sich durch die entwicklungsmäßige Herkunft aus Motette und geistlichem Konzert. Es ist faszinierend, rückblickend zu sehen, wie Zielstrebigkeit der symmetrischen Anlage und die Spannung zwischen dem »Nicht mehr« von Motette und Konzert sowie dem »Noch nicht« der späteren Kantate den besonderen ästhetisch-musikalischen Wert dieses (vermutlichen) Erstlingswerks ausmachen. Die Gliederung läßt auch den Finale-Charakter des Schlusses erkennen.

Sinfonia, hinführend zum Chor:

Aus der Tiefen rufe ich (Lento) — Herr, höre meine Stimme (Vivace); (= Motette)
Baß-Solo, Oboe, Continuo: So du willst, Herr (Andante; = geistliches Konzert mit Choral-c. f.)

Chor: Ich harre des Herrn (Adagio) — Meine Seele harret (Largo; = Motette)

Tenor-Solo und Continuo: Meine Seele wartet (Geistliches Konzert mit Choral-c. f.)

Chor: Israel (Adagio) — hoffe auf den Herrn (un poco allegro) — denn bei dem Herrn ist Gnade (Adagio; obligate Oboe) — und viel Erlösung bei ihm (Allegro; Figurationen) — und er wird Israel erlösen (Schlußfuge)

Bemerkungen zur Aufführung

von Nikolaus Harnoncourt

Im Eingangschor der Kantate 130 wurde die Artikulation präzisiert und ergänzt. Kadenztriller wurden ergänzt. Bei der Baßarie Nr. 3 wurde durchgehend der punktierte Rhythmus ($\underline{\underline{\text{J}}}$) dem Triolenrhythmus angeglichen ($\underline{\underline{\text{JJJ}}}$). Die solistische Besetzung mit Trompeten und Pauken (ohne Streicher) ist so ungewöhnlich, daß wir nach Versuchen das Continuo ohne Violoncello besetzten, also mit Fagott, Violine und Orgel. Es ist ganz evident, wie Bach die intonationsmäßigen Besonderheiten der Naturtöne als Ausdrucksmittel benutzt: etwa in den Takten 22—24 oder ähnlich auch 66—70, wenn auf den Text »... und dichtet stets auf neues Leid...« die Intonation durch die zunehmende Verwendung von Naturtönen, die von der üblichen Tonleiter abweichen, immer härter wird: Takt 22 spielt die 1. Trompete den 13. Oberton, der als a'' zu tief ist (aber normalerweise einigermaßen hochgetrieben werden kann), Takt 23 zu diesem a'' das fis'', den 11. Oberton, der rein geblasen etwa zwischen f $\frac{7}{8}$ und f # liegt (natürlich auch hochgetrieben werden kann) — die dissonante Wirkung verstärkt sich, Takt 24 (»neues Leid«) die Spannung bei 1. und 2. Trompete löst sich völlig auf, dafür spielt nun die 3. Trompete, die bisher mit dem c'' ganz sauber war, die Naturseptime, den 7. Oberton, der für ein harmonisch reines b viel zu tief ist; der Text — neues Leid — ist also wörtlich ausgemalt. Derartige Effekte müssen zu Bachs Zeit sehr stark gewirkt haben, weil der Bürger mit der Naturtonreihe durch die Trompetenmusik und die Proportionslehre (die damals Allgemeingut war) vertraut war. Derartige Stellen konnten nur dann entsprechend wirken, wenn die rationale oder wenigstens gefühlsmäßige Kenntnis der beiden aufeinanderprallenden Systeme (Naturtonreihe — Durscala) bekannt war; es ist sehr wichtig, sich vor Augen zu halten, daß keines der beiden Systeme falsch oder in sich dissonant war, sie waren und sind nur unvereinbar. — Natürlich sind derartige Überlegungen und Wirkungen an die Instrumente der Bach-Zeit gebunden. — Bei sol-

chen Stücken sieht und hört man sehr deutlich, daß auch die Frage der Intonation sehr zeitgebunden ist, daß das, was wir »wohltemperiert« nennen (was tatsächlich aber »gleichmäßig temperiert« heißen müßte) durchaus nicht in Bachs wohltemperierte Systeme paßt. — Bei der Aria Nr. 5, einer stilisierten Gavotte, wurde die gesamte Artikulation ergänzt.

Bei der **Kantate 131** (wahrscheinlich der ersten Kantate, die Bach komponierte), stehen zunächst die Fragen der Tonhöhe und Transposition im Vordergrund. — zu Bachs Zeit standen die Kirchenorgeln normalerweise in einer wesentlich höheren Stimmung (Chorton) als etwa die Holzblasinstrumente (Kammerton); die Streichinstrumente konnte man ja erheblich umstimmen. Das Problem, das diese unterschiedliche Stimmung aufwirft, hat Bach in seiner Frühzeit anders gelöst als später ab 1723 in Leipzig. In den frühen Kantaten stehen die Streichinstrumente in der Tonart der Orgel (sie wurden also in den Chorton hinaufgestimmt), die Blasinstrumente (die einen Ganzton oder eine kleine Terz tiefer standen) wurden in der Tonart notiert. Das bedeutet für unsere Kantate, daß die (tiefgestimmten) Blasinstrumente in a-moll spielten, während die Orgel und die Streicher (die ja einen Ton höher gestimmt waren) in g-moll spielten. Die tatsächliche Tonhöhe ist angesichts der zahlreichen alten Stimmungen nicht leicht zu rekonstruieren, jedenfalls geben erhaltene Instrumente, aber auch der Tonumfang der Vokalstimmen ziemlich genaue Hinweise. Wir musizierten in unserer — alten — Stimmung in a-moll.

Die Streicherbesetzung der Kantate ist für Bach sehr altertümlich, mit nur einer Violine und 2 Bratschen, außer dem Continuo. Wir sind überzeugt, daß sie für solistische Besetzung konzipiert wurde. Auch der Chor ist bei dieser Kantate kleiner besetzt. Die Artikulation wurde nahezu vollständig ergänzt. Im abschließenden Chor Nr. 5 wurde der punktierte Rhythmus $\downarrow \cdot \downarrow \cdot$ dem Gebrauch der Zeit entsprechend, geschärft.

Is ra el

Introduction

by Gerhard Schuhmacher

The striking orchestration of the chorale cantatas BWV 128, 129 and 130 is of symbolic significance relating to the Sundays and holy days for which they were intended. From the beginning of the 17th to the middle of the 18th century three trumpets and timpany constituted a musical dimension which could be added as a unit to the orchestra, often to symbolise sovereignty; Bach makes use of this connotation for the Trinity and for the »Kingdom that is not of this world« (BWV 129 and 130). A single trumpet, on the other hand, represents individual sovereignty (BWV 128, No. 3). Horns, although they are also brass wind instruments, play a less important part in this symbolic language (BWV 128) and can therefore contribute towards a differentiation. The woodwind, on the other hand, describes the divine as seen by man; the flute stands for the Imitation of Christ, the oboe and particularly the oboe d'amore emphasise even more strongly the human element. The strings represent man looking up in entreaty to God (violins), or lament (violas, viola da gamba). The great importance of the thorough bass, the »beginning and end«, as Bach put it, takes on a symbolic significance whenever the continuo is treated as a solo part (BWV 130). As the Passions and other cantatas indicate, in the final analysis the symbolism contained in both the orchestration and figuration is embodied in the textual and musical relationships.

»Auf Christi Himmelfahrt allein« (BWV 128) was composed for 10th May 1725. The text by the poetess Marianne von Ziegler draws its substance from the first stanza of the hymn, on which the opening chorus is also based; in contrast to the principle on which other chorale cantatas are constructed, none of the other stanzas are used. In the large-scale opening chorus the text of the chorale is, in motet style, worked line by line into the concertante writing, rather like a chorale prelude. The chorus and orchestral parts

are developed in a manner which is symbolic. The striking contrast between *Himmelfahrt* (ascension) and *meine Nachfahrt* (my own journey) (bar 19 ff) is taken up and elaborated by the horns and the continuo. Since the text has not yet confirmed Christ's reign, and mankind (*Nachfahrt*) is not entitled to trumpets, this movement employs horns. After a recitative, No. 2, there follows a richly figured bass aria, No. 3, in which the solo trumpet indicates that Christ has entered into His kingdom. The linking recitative which precedes the instrumental *da capo* section is probably Bach's own alteration of the text, since it does not agree with Marianne von Ziegler's version published in 1728. It both epitomises the relationship between the aria and the duet No. 4, and highlights the contrast. The duet is clearly introverted; the use of the oboe *d'amore* suggests that man is turning to Christ. In the concluding chorale to the tune of »O Gott, du frommer Gott« the two horn parts are independent.

»Gelobet sei der Herr, mein Gott« (BWV 129) was probably written for Trinity 1726 or 1727 and exchanged for BWV 176 (which is not a chorale cantata) in the annual cycle of chorale cantatas for 1724/25. This work, based on a hymn by Johannes Olearius (1665) to the tune of »O Gott, du frommer Gott« is a chorale cantata of the older type in which the text of all the stanzas is retained but each is differently set, with the *cantus firmus* running through them all. Bach has utilised the division by stanza and thus of content for varied symbolism. In the opening chorus, which is similar in form to that of BWV 128, there are no horns. Three independent trumpet parts and timpany convey the symbolism. The trumpets are restrained, to show up the declamatory repeats in motet style describing the variety of creation and the varied praise of the Creator; figuration only occurs at *Leben* (life — bar 27f, also third movement, bars 22—26), and *alle Augenblick*' (at all times). The second movement, though derived from the sacred concerto, displays the characteristics of an aria in the prelude and instrumental *da capo* section. The interplay of the bass voice and the continuo obbligato indicates that God's Son is the foundation of the faith of the New Testament, just as the thorough bass is the »beginning and end« of music. In the quartet for soprano, flute, violin and continuo

obbligato, man (the soprano voice) praises the Spirit of God; the flute is the symbol of willingness to follow Christ's example, the violin, prayer and comfort, the continuo, faith founded in Christ. This movement bears all the hallmarks of chamber music. Compared with this the following alto aria with oboe *d'amore* and continuo is much less sophisticated: an inward-looking movement in which man praises the Trinity. The final chorus, its spaciousness exceptional in Bach's cantatas, exalts the Trinity with its brilliant trumpet writing, to which is added yet another triune symbol: the division of the orchestra into trumpets and timpani — woodwind — strings. This is used to summarise the preceding movements.

»Herr Gott, dich loben alle wir« (BWV 130) was written for Michaelmas Day (29th September) 1724. The unknown poet has used the first, eleventh and twelfth stanzas of Paul Eber's hymn (1554, after Philipp Melancthon) for the first, fifth and sixth movement of the cantata and adapted the other stanzas. The powerful opening chorus is similar in form to those of BWV 128 and 129, the trumpets representing the kingdom of heaven whose (symbolic) champion is the Archangel Michael. The melisma on *loben* describes men and angels praising God. After the recitative, No. 2, the richly figured bass aria with three trumpets, timpani and continuo takes up the symbolism of the opening chorus: Michael conquers heaven's bitterest enemy. In the accompanying recitative, No. 4, the faithful souls, in a reference to Daniel in the lions' den, forge the link to the tender aria No. 5 which deals with the Imitation of Christ. The concluding chorale with its timpani and trumpets reinforces the basic theme of the cantata.

»Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir« (BWV 131) is Bach's earliest extant cantata. The reference at the very end to the commission: »Set to music at the request of Dr. Georg Christ. Eilmars by Joh. Seb. Bach, organist at Mühlhausen« also indicates some tension there: Eilmars was the parish priest at St. Mary's, Bach was organist at St. Blaise. Like the »Actus tragicus« (BWV 106) this cantata was written in 1707, presumably for a penitential service after a fire. The chamber music texture of the orchestration — one violin and two violas (one written in alto clef, the other in tenor clef) indicates the link with the

music for the gamba; the scoring is completed by an oboe. As far as the form is concerned, there are no independent arias, recitatives or, except for the rather old-fashioned *sinfonia*, extended instrumental movements. The structure and arrangement are conditioned by the work's origin in the motet and sacred concerto. It is fascinating to observe, with hindsight, that the particular musical quality of this (probably) first cantata is the result of a desire for symmetry and the conflict between the «no longer» of the motet and sacred concerto on the one hand, and the «not yet» of the later cantatas on the other. The following analysis also shows clearly the dinale nature of the ending.

Sinfonia, leading to the chorus:

Aus der Tiefen rufe ich (Out of the depths I call) (Lento) — Herr, höre meine Stimme (Lord, hear my voice) (Vivace); (= motet)

Bass solo with oboe and continuo: So du willst, Herr (If thou, Lord, shouldst) (Andante; = sacred concerto with cantus firmus chorale)

Chorus: Ich harre des Herrn (I wait for the Lord) (Adagio) — Meine Seele harret (My soul doth wait) (Largo; = motet)

Tenor solo with continuo: Meine Seele wartet (My soul waiteth) (sacred concerto with cantus firmus chorale)

Chorus: Israel (Adagio) — hoffe auf den Herrn (trust in the Lord) (un poc' allegro) — denn bei dem Herrn ist Gnade (for with the Lord there is mercy) (Adagio; oboe obbligato) — und viel Erlösung bei ihm (and with Him is plenteous redemption) (Allegro; figurations) — und er wird Israel erlösen (and He shall redeem Israel) (final fugue).

Translation: Lindsay Craig

Remarks on the performance

by Nikolaus Harnoncourt

In the opening chorus of *Cantata No. 130* the phrasing was clarified and supplemented, as were the cadential trills. In the Bass aria, No. 3, the dotted rhythm ($\text{♩} \text{♩}$) was adjusted to conform with the triplet rhythm ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) throughout. In view of the quite exceptional scoring (three solo trumpets, timpani, no strings) we decided, after some experimentation, to dispense with the cello in the continuo and merely to use bassoon, violone (double bass) and organ. The manner in which Bach used the peculiarities of intonation of natural tone as a means of expression is quite unmistakable. In bars 22—24 and similarly in bars 66—70, at the words «... und dichtet stets auf neues Leid...» (always searching for new suffering) the intonation becomes increasingly harsh because of the use of natural tones that deviate from the usual scale: In bar 22 the first trumpet blows the 13th harmonic, which is flatter than a'' (though it can be sharpened a little); in bar 23 the f $\frac{1}{2}$ '' is added, which as the 11th harmonic lies somewhere between f'' and f#'' (although it can, of course, also be sharpened), enhancing the dissonant effect. In bar 24 («neues Leid») the tension between the first and second trumpet is completely resolved, but now the third trumpet, which up to then has been completely in tune with the c'', is given the pure seventh to play, which is the seventh harmonic, and is much too flat for a b that is in tune; in other words, the text («neues Leid» — new suffering) is painted verbatim. Effects of this kind must have been very striking in Bach's day, since his audience was familiar with the harmonic series from trumpet music and the theory of acoustics, which were common knowledge. Passages such as these could only be effective if there was a conscious or at least intuitive understanding of the two conflicting systems, i. e. the natural harmonic series and the major scale; it is essential to bear in mind that neither of these systems was wrong or dissonant in itself, they simply were and still are incompatible. — Of course considerations and effects of this

type are bound up with the instruments of Bach's period. In pieces such as this one it can be clearly observed that the question of intonation cannot be separated from its historical context and that the phenomenon which we call well-tempered (and should really call equal-tempered) does not at all fit into Bach's well-tempered system. — In Aria No. 5, a stylised Gavotte, the entire phrasing was added in.

In Cantata No. 131 (probably the very first cantata that Bach composed) the paramount questions are those of pitch and transposition. In Bach's day church organs were commonly tuned to a much higher pitch (choir or organ pitch) than, say, woodwind instruments (chamber pitch); the strings could, of course, be tuned as required. In his early works Bach solved this problem in quite a different manner from that used in Leipzig from 1723 onwards. In the early cantatas the strings were tuned to the pitch of the organ, i. e. sharpened to choir pitch; the wind instruments, which were built to chamber pitch, i. e. a whole tone or a minor third lower, were written in the key of the piece concerned. In the case of the present cantata, this meant that the wind instruments which were built to the lower pitch played in A minor, whereas the organ and strings, which were tuned up by a tone, played in G minor. In view of the many different old pitches of tuning it is not easy to reconstruct the actual pitch of performance, but reliable indications can be gathered from some well preserved instruments and the range of the vocal parts. We have played in the old tuning of A minor.

Bach's string scoring is very old-fashioned: just one violin and two violas (apart from the continuo). We are convinced that they were intended to be played by single instrumentalists. The choir, too, has been reduced for this cantata. Almost the whole of the phrasing had to be added in. In the final chorus, No. 5, the dotted rhythm at »Israel« has been enhanced to $\underline{\underline{J}} \cdot \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{f}}$ as was the practice at that time.

Is ra el

Introduction

par Gerhard Schuhmacher

Les cantates chorales BWV 128, 129 et 130 frappent par l'éclat spectaculaire de leur distribution instrumentale. Celle-ci possède une signification symbolique qui se rattache aux dimanches et jours de fête auxquels elles sont destinées. Depuis le commencement du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XVIII^e, l'écriture à trois voix de trompettes avec timbales constitue une donnée musicale qui peut venir s'ajouter en groupe à l'orchestre. Elle symbolise souvent l'Etat; Bach utilise cette signification pour la Trinité et pour le «royaume» qui «n'est pas de ce monde» (BWV 129, 130). Par contre, la trompette employée isolément est symbole de majesté pour des individus (BWV 128, n° 3). En tant qu'instruments à vent de métal, les cors ont une part réduite à ce symbolisme (BWV 128) et contribuent ainsi à une différenciation. Bach recourt au contraire aux bois pour exprimer le divin dans la perspective de l'être humain, la flûte étant liée à l'imitation de Jésus-Christ, tandis que le hautbois et tout spécialement le hautbois d'amour soulignent encore plus fortement la sphère ressortissant à l'homme. Les instruments à cordes correspondent aux moments où l'homme élève vers Dieu des regards d'imploration (violon) ou bien à l'expression de la plainte (altos, viole de gambe). La haute signification de la «basse continue, fin et cause finale», selon les fameuses paroles de Bach, devient symbolique lorsque le continuo est élaboré en écriture soliste (BWV 130). Comme le montrent les Passions et autres cantates, le symbolisme tant instrumental que figuré se concrétise en fin de compte par le contexte littéraire et musical.

La Cantate «Auf Christi Himmelfahrt allein» (BWV 128) fut composée pour le 10 mai 1725. Le texte de Marianne Ziegler remonte par sa teneur à la première strophe du cantique, sur laquelle repose également le chœur d'entrée; à l'encontre du principe adopté par d'autres cantates chorales, celle-ci ne tient pas compte du contenu des autres stro-

phes. Le chœur d'ouverture est d'amples dimensions; à la manière d'un prélude de choral, le choral, traité en motet, y est tissé verset par verset à une composition orchestrale concertante. Au sein de ce complexe, voix chorales et orchestrales sont tirées de la mélodie de façon à produire des figures symboliques sonores. Frappant est le rattachement opéré, aux mesures 19 et suivantes, entre «Himmelfahrt» (l'ascension du Christ) et «meine Nachfahrt» (moi aussi je monterai aux cieux), rapprochement que reprennent et développent eux aussi les cors et la basse continue. Les cors sont ici utilisés parce que la royauté du Christ n'est pas encore consommée dans le texte et que l'être humain («Nachfahrt») n'a pas droit aux trompettes. Après le récitatif (n° 2), la trompette solo intervenant dans l'air de basse (n° 3) aux abondantes figurations signifie que le Christ est désormais devenu roi, que son règne a commencé. Le récitatif de liaison figurant avant le da capo instrumental — par rapport à la version de Marianne von Ziegler publiée en 1728, il s'agit là d'un changement de texte probablement dû à l'initiative de Bach — resserre le rattachement du duo (n° 4) et souligne le contraste. De ton nettement introverti, le duo se réfère instrumentalement, du fait de l'utilisation du hautbois d'amour, à la prière que l'homme adresse à Jésus-Christ. Dans le choral final y faisant suite, choral écrit sur la mélodie «O Gott, du frommer Gott», les cors sont conduits indépendamment.

La cantate «Gelobet sei der Herr, mein Gott» (BWV 129) fut probablement composée en 1726 ou 1727 pour le dimanche de la Trinité et substituée à la cantate BWV 176 (qui n'est pas une cantate chorale) dans le cycle de cantates chorales de 1724/25. Basée sur le cantique de Johann Olearius pourvu de la mélodie «O Gott, du frommer Gott», l'œuvre appartient au type plus ancien de cantate chorale, dans lequel toutes les strophes du cantique sont conservées pour ce qui est des paroles, mais font chacune l'objet d'une composition différente, réalisée ici en référence musicale au cantus firmus. Bach a également mis à profit la division strophique — dont découle une articulation du contenu — pour un traitement symbolique diversifié. Offrant la même disposition formelle que celui de la cantate BWV 128, le chœur d'entrée possède, au lieu des cors, une composition

pour trompette à trois voix avec timbales en guise de symbole instrumental. En faveur de répétitions déclamatoires, en style de motet, consacrées à la célébration de la multiplicité de la Création et aux multiples louanges adressées au Seigneur, les trompettes sont discrètes et des figures sont seulement utilisées sur les mots *Le ben* (mesures 27 et suivantes et, comparablement, dans le 3^{ème} mouvement, aux mesures 22 à 26) et *alle Augenblick*. Le second mouvement dérive du concert spirituel, mais acquiert grâce au prélude et au da capo instrumental un caractère d'aria. L'entrelacement du solo de basse et du continuo obligé montre que le Fils de Dieu est le fondement de la foi (selon le Nouveau Testament) comme la basse continue, pour sa part, est la «fin et cause finale» de la musique. L'ancien type de composition revêt par là un sens nouveau, transformé. Dans le (moderne) quatuor de musique de chambre pour soprano, flûte, violon et basse continue obligée, l'Esprit de Dieu est glorifié par l'être humain (soprano): la flûte symbolise la disposition à l'imitation de Jésus-Christ, le violon la prière et le réconfort, le continuo la foi fondée sur le Christ. Il en résulte une exécution musicale ayant un cachet prononcé de musique de chambre. Plus simple, l'air d'alto avec hautbois d'amour et basse continue est par contre un mouvement introverti, représentant la louange de la Trinité dans la perspective du genre humain. Le chœur final — qui, à un tel degré d'ampleur, constitue déjà une exception dans les cantates de Bach — magnifie la Trinité avec une éclatante intervention de trompette à laquelle vient s'ajouter — en tant que symbole supplémentaire de la doctrine de l'incarnation de Dieu en trois personnes — la division de l'instrumentation en trompettes/timbales — bois — cordes, ce qui permet en même temps de parvenir à une synthèse des mouvements précédents.

La cantate «Herr Gott, dich loben alle wir» (BWV 130) vit le jour pour la Saint-Michel (29 septembre) de l'année 1724. Resté anonyme, le librettiste a repris pour les mouvements 1, 5 et 6 les strophes 1, 11 et 12 du cantique de Paul Eber (1554, d'après Philipp Melancton) et remanié les strophes intermédiaires. Le vigoureux chœur d'entrée correspond du point de vue de la forme à ceux des cantates BWV 128 et 129, le morceau de

trompette constitue le symbole du royaume céleste, dont le défenseur (symbolique) est l'archange saint Michel. Le mélisme sur le mot *Loben* (louons) interprète la glorification de Dieu par les hommes et les anges. Après le récitatif (n° 2), l'air de basse riche en figurations et mettant en jeu trois trompettes, timbales et basse continue reprend les symboles du chœur d'ouverture: l'archange Michel vainc le pire ennemi du royaume de Dieu. Les «âmes croyantes» (pour se servir d'un terme symbolique du Baroque) établissent, dans le récitatif accompagné (n° 4) faisant allusion à Daniel dans la fosse aux lions, le rapport avec l'air plein d'intime ferveur (n° 5), qui a trait à l'imitation de Jésus-Christ. Le chœur final, doté de timbales et de trompettes, reprend une fois de plus l'idée symbolique de la cantate.

«*Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*» (BWV 131) est la plus ancienne des cantates de Bach qui se soient conservées. Le mention de la commande, figurant au bas de l'œuvre, «*Auff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christi: Eilmars in die Music gebracht von Joh. Seb. Bach Org. Molhusino*» («à la requête de Monsieur le Dr. Georg Christ. Eilmar, mise en musique par J. S. Bach, organiste à Mühlhausen») signale les dissensions qui existaient à Mühlhausen; Eilmar était pasteur de Sainte-Marie, Bach exerçait son activité à Saint-Blaise. Comme l'«*Actus tragicus*» (BWV 106), la cantate fut composée en 1707, vraisemblablement pour un service religieux de pénitence à la suite d'un incendie. La distribution instrumentale de musique de chambre avec violon, deux violes (dont l'une notée en clef d'ut troisième ligne, l'autre en clef de sol) signale qu'elle tire son origine de la musique avec gambes; il vient s'y ajouter un hautbois. Du point de vue formel, il n'y a ni airs ni récitatifs autonomes et — si l'on fait abstraction de la Sinfonia, qui produit une impression d'archaïsme — il n'y a pas non plus de sections instrumentales d'une certaine envergure. Structure et articulation s'expliquent par le fait qu'on se trouve ici à un stade de développement qui a eu pour point de départ le motet et le concert spirituel. Rétrospectivement, il est fascinant d'observer comment la symétrie de structure systématiquement poursuivie et la tension entre ce qui «n'est plus» motet et concert et ce qui «n'est pas encore» la cantate ultérieure font la valeur esthétique et musicale de

cet ouvrage qui est vraisemblablement le premier-né de Bach dans le genre. Le plan révèle le caractère de finalité de la conclusion.

Sinfonia, conduisant au chœur:

Aus der Tiefen ruf ich (Lento) — Herr, höre meine Stimme (Vivace; = motet)

Solo de basse, hautbois, continuo: So du willst, Herr (Andante; = concert spirituel avec cantus firmus du choral)

Chœur: Ich harre des Herrn (Adagio) — Meine Seele harret (Largo; = motet)

Solo de ténor et continuo: Meine Seele wartet (concert spirituel avec cantus firmus du choral)

Chœur: Israel (Adagio) — hoffe auf den Herrn (un poc' allegro) — denn bei dem Herrn ist Gnade (Adagio; hautbois obligé) — und viel Erlösung bei ihm (Allegro; figurations) — und er wird Israel erlösen (figure finale).

Traduction Jacques Fourmer

Remarques sur l'exécution

par Nikolaus Harnoncourt

Dans le chœur d'entrée de la cantate 130, on a précisé et complété l'articulation, complété des trilles de cadence. Dans l'air de basse n° 3, le rythme pointé ($\underline{\underline{\text{J}}}$) a été de bout en bout assimilé au rythme de triolet ($\underline{\underline{\text{JJJ}}}$). La distribution soliste avec trompettes et timbales (sans cordes) est tellement inhabituelle qu'après divers essais nous avons distribué la basse continue sans violoncelle, autrement dit avec basson, violone et orgue. La manière dont Bach utilise en tant que moyens expressifs les particularités d'intonation propres aux sons naturels est tout à fait en évidence: ainsi aux mesures 22 à 24 ou, semblablement, aux mesures 66 à 70, quand, sur les paroles «... und dichtet stets auf neues Leid...», l'intonation se fait de plus en plus dure par l'utilisation accrue

de sons naturels qui s'écartent de la gamme normale: à la mesure 22, la 1^{re} trompette joue le 13^{ème} harmonique, qui en tant que la'' est trop grave (mais peut normalement être dans une certaine mesure poussé vers le haut), à la mesure 23 en plus de ce la'' le fa dièse'', 11^{ème} harmonique qui, joué juste, se situe à peu près entre fa $\frac{7}{4}$ et fa # (mais qui peut naturellement lui aussi être poussé vers l'aigu) — l'effet de dissonance augmente, à la mesure 24 («neues Leid»), la tension existant jusqu'alors à la 1^{re} et à la 2^{ème} trompette se relâche entièrement, mais en revanche la 3^{ème} trompette qui, jusque là avait avec le do'' une intonation parfaitement juste, joue maintenant la septième naturelle, le 7^{ème} harmonique qui est bien trop grave pour un si bémol harmoniquement juste; le texte — «neues Leid» — est donc musicalement dépeint à la lettre. De tels effets doivent avoir produit du temps de Bach une très forte impression, car l'auditeur était familiarisé avec la gamme des sons naturels par la musique de trompette et la théorie des proportions (qui était alors vulgarisée). De tels passages ne pouvaient produire l'effet conforme que si on avait la connaissance rationnelle ou pour le moins intuitive du heurt des deux systèmes (gamme des sons naturels — gamme majeure); il est très important de garder présent à l'esprit qu'aucun des deux systèmes n'était faux ou dissonant en soi, mais qu'ils étaient et sont simplement incompatibles. — Ces réflexions et effets sont naturellement liés aux instruments de l'époque de Bach. Dans de pareilles compositions, on voit et perçoit très nettement que la question de l'intonation est elle aussi étroitement liée à son époque, que ce que nous nommons «bien tempéré» (mais qui devrait s'appeler en fait «également tempéré») ne cadre nullement avec le système bien tempéré de Bach. — Dans l'air n° 5, qui est une gavotte stylisée, on a complété toute l'articulation. Dans le cas de la cantate 131 (vraisemblablement la première cantate que Bach ait composée), ce sont d'abord les questions de diapason et de transposition qui sont au premier plan. — A l'époque de Bach, les orgues d'église étaient ordinairement accordés sensiblement plus haut (ton du chœur) que par exemple les bois (ton ou diapason de chambre); quant aux instruments à cordes, on pouvait en changer l'accord dans une mesure assez considérable. Le problème que pose cette différence d'accord, Bach l'a résolu

au commencement de sa carrière de compositeur autrement qu'il devait le faire plus tard, à partir de 1723, à Leipzig. Dans les premières cantates, les instruments à cordes sont dans la tonalité de l'orgue (l'accord en fut donc haussé au ton du chœur), les instruments à vent (qui étaient dans un accord plus grave d'un ton entier ou d'une tierce mineure) furent notés dans la tonalité. Cela signifie pour notre cantate que les instruments à vent (d'accord grave) jouaient en la mineur, tandis que l'orgue et les archets (qui étaient en effet accordés un ton plus haut) jouaient en sol mineur. La hauteur du son effective n'est pas, en égard aux nombreux modes d'accord anciens, facile à reconstituer, encore que des instruments d'époque conservés ainsi que la tessiture des parties vocales fournissent à ce sujet des indications passablement précises. Nous avons joué dans «notre vieil accord» de la mineur. — La distribution de cordes de la cantate, ne comprenant outre le continuo qu'un violon et deux altos, est extrêmement archaïque pour Bach. Nous sommes convaincus qu'elle fut conçue pour la distribution soliste. Le chœur offre lui aussi dans cette cantate un effectif plus restreint. L'articulation a été complétée presque dans son intégralité. Dans le chœur final n° 5, le rythme pointé $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$ a été, conformément à l'usage du temps, plus distinctement accusé. Is ra el

CD 1

Kantate 128

Auf Christi Himmelfahrt allein

1 Chor

Auf Christi Himmelfahrt allein / Ich meine Nachfahrt gründe / Und
allen Zweifel, Angst und Pein / Hiermit stets überwinde; / Denn weil
das Haupt im Himmel ist, / Wird seine Glieder Jesus Christ / Zu rech-
ter Zeit nachholen.

2 Rezitativ (Tenor)

Ich bin bereit, komm, hole mich! / Hier in der Welt / Ist Jammer,
Angst und Pein; / Hingegen dort, in Salems Zelt, / Wird ich verklä-
ret sein. / Da seh ich Gott von Angesicht zu Angesicht, / Wie mir sein
heilig Wort verspricht.

3 Arie und Rezitativ (Baß)

Auf auf, mit hellem Schall / Verkündigt überall: / Mein Jesus sitzt zur
Rechten! / Wer sucht mich anzufechten? / Ist er von mir genommen,
/ Ich werd einst dahin kommen, / Wo mein Erlöser lebt. / Mein Au-
gen werden ihn in größter Klarheit schauen / O könnt ich im voraus
mir eine Hütte bauen! / Wohin? Vergebner Wunsch! / Er wohnt
nicht auf Berg und Tal, / Sein Allmacht zeigt sich überall: / So
schweig, verwegner Mund, / Und suche nicht dieselbe zu ergründen!

4 Arie (Duett) (Alt, Tenor)

Sein Allmacht zu ergründen, / Wird sich kein Mensche finden, /
Mein Mund verstummt und schweigt. / Ich sehe durch die Sterne, /
Daß er sich schon von ferne / Zur Rechten Gottes zeigt.

5 Choral

Alsdenn so wirst du mich / Zu deiner Rechten stellen / Und mir als
deinem Kind / Ein gnädig Urteil fällen, / Mich bringen zu der Lust, /
Wo deine Herrlichkeit / Ich werde schauen an / In alle Ewigkeit.

Kantate 129

Gelobet sei der Herr, mein Gott

6 Chor

Gelobet sei der Herr, / Mein Gott, mein Licht, mein Leben, / Mein
Schöpfer, der mir hat / Mein Leib und Seel gegeben, / Mein Vater,
der mich schützt / Von Mutterleibe an, / Der alle Augenblick / Viel
Guts an mir getan.

7 Arie (Baß)

Gelobet sei der Herr, / Mein Gott, mein Heil, mein Leben, / Des Va-
ters liebster Sohn, / Der sich für mich gegeben, / Der mich erlöset hat
/ Mit seinem teuren Blut, / Der mir im Glauben schenkt / Sich selbst,
das höchste Gut.

8 Arie (Sopran)

Gelobet sei der Herr, / Mein Gott, mein Trost, mein Leben, / Des Va-
ters werter Geist, / Den mir der Sohn gegeben, / Der mir mein Herz
erquickt, / Der mir gibt neue Kraft, / Der mir in aller Not / Rat, Trost
und Hilfe schafft.

9 **Arie (Alt)**

Gelobet sei der Herr, / Mein Gott, der ewig lebet, / Den alles lobet,
was / In allen Lüften schwebet. / Gelobet sei der Herr, / Des Name
heilig heißt, / Gott Vater, Gott der Sohn / Und Gott der heilige Geist.

10 **Choral**

Dem wir das Heilig itzt / Mit Freuden lassen klingen / Und mit der
Engelschar / Das Heilig, Heilig singen, / Den herzlich lobt und preist
/ Die ganze Christenheit: / Gelobet sei mein Gott / In alle Ewigkeit!

CD 2

Kantate 130

Herr Gott, dich loben alle wir

1 **Choral**

Herr Gott, dich loben alle wir / Und sollen billig danken dir / Für
dein Geschöpf der Engel schon, / Die um dich schwebn um deinen
Thron.

2 **Rezitativ (Alt)**

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt, / Wie Gott sich zu uns
Menschen neigt, / Der solche Helden, solche Waffen / Vor uns ge-
schaffen. / Sie ruhen, ihm zu Ehren, nicht; / Ihr ganzer Fleiß ist nur
dahin gericht', / Daß sie, Herr Christe, um dich sei'n / Und um dein
armes Häuflein; / Wie nötig ist doch diese Wacht / Bei Satans
Grimm und Macht!

3 **Arie (Baß)**

Der alte Drache brennt vor Neid / Und dichtet stets auf neues Leid, /
Daß er das kleine Häuflein trennet. / Er tilgte gern, was Gottes ist, /
Bald braucht er List, / Weil er nicht Rast noch Ruhe kennet.

4 **Rezitativ (Duett) (Sopran, Tenor)**

Wohl aber uns, daß Tag und Nacht / Die Schar der Engel wacht, /
Des Satans Anschlag zu zerstören! / Ein Daniel, so unter Löwen sitzt,
/ Erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt. / Wenn dort die Glut
/ In Babels Ofen keinen Schaden tut, / So lassen Gläubige ein Dank-
lied hören. / So stellt sich in Gefahr / Noch jetzt der Engel Hilfe dar.

5 **Arie (Tenor)**

Laß, o Fürst der Cherubinen, / Dieser Helden hohe Schar / Immerdar
/ Deine Gläubigen bedienen; / Laß sie auf Elias Wagen / Sie zu dir
gen Himmel tragen!

6 **Choral**

Darum wir billig loben dich / Und danken dir, Gott, ewiglich, / Wie
auch der lieben Engel Schar / Dich preisen heut und immerdar. / Und
bitten dich, wollst allezeit / Dieselben heißen sein bereit, / Zu schüt-
zen deine kleine Herd, / So hält dein göttlichs Wort in Wert.

Kantate 131

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir

7 **Chor**

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme
meines Flehens!

8 Arioso und Choral (Baß, Sopran)

So du willst, Herr, Sünde zu-
rechnen, Herr, wer wird be-
stehen?
Denn bei dir ist die Verge-
bung,
daß man dich fürchte.

Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüßt hast
Am Holz mit Todeschmerzen,
Auf daß ich nicht mit großem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.

9 Chor

Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.

10 Arie und Choral (Tenor, Alt)

Meine Seele wartet auf den
Herrn
von einer Morgenwache bis
zu der andern.
Und weil ich denn in meinem Sinn,
Wie ich zuvor geklaget,
Auch ein betrübter Sünder bin,
Den sein Gewissen naget,
Und wollte gern im Blute dein
Von Sünden abgewaschen sein
Wie David und Manasse.

11 Chor

Israel, hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.
Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

CD 1

Cantata 128

On Jesus Christ's ascent on high

1 Chorus

On Jesus Christ's ascent on high / is my salvation grounded, / thru
Him all evil I defy / by Him all were confounded / and of my hope is
this the sign, / that ever where we find the Vine, / there, too, must be
the branches.

2 Recitativo (Tenor)

I am prepared, come, take Thou me. / Here in the World is trouble,
pain and woe, / but There above, to Salem's tent / will I rejoicing go.
/ There will I meet my God and Saviour face to face, / transfigured
thro' His Saving Grace.

3 Aria (Bass)

Ring out with clarion call / proclaim abroad to all / that Jesus Christ is
risen. / How can my faith be shaken? / Tho' He from me be taken /
one day will I awaken, / where my Redeemer lives. / My eyes will see
Him there in glory past all telling. / O might I beforehand construct me
such a dwelling! / But where? Presumptuous thought! / He dwelleth
not in vales or hills, / His Majesty all spaces fills, / so cease, audacious
soul, / nor harbor more such idle dreams and fancies.

4 Aria (Duet) (Alto-Tenor)

No tongue can tell the story, / of Him and of His glory, / all mute in
awe we stand. / Beyond the stars we find Him, / the Angels Host be-
hind Him / enthroned at God's right hand.

5 Chorale

So wilt Thou also Lord, then at Thy right hand place me, / and as Thy pardoned child, with loving Grace embrace me. / What joy awaits me There, with Thee on High to be, / Thy Majesty to share, thro' all eternity!

Cantata 129

All glory to the Lord, our God

6 Chorus

All glory to the Lord, / our God, our Guide, allseeing, / Creator of the world, / the Author of our being; / the Father of us all, / our neverfailing Friend, / our ever, ever Righteous God, / whose blessings never end.

7 Aria (Bass)

All glory to the Lord, / the God of our salvation, / who gave His well-loved Son / to save us from damnation, / our blest Redeemer He, / upon the Cross He died; / with Him, my All in All, / in Faith will I abide.

8 Aria (Soprano)

All glory to the Lord, / our comfort never ending, / His Spirit, in His Son, / to earth as man descending; / our hearts He fills with hope, / our courage fires anew, / and comforts in our need / with help and counsel true.

9 Aria (Alto)

All glory to the Lord, / eternal God undying, / to Him the Angels sing, / thru all the Heavens flying. / God's Name be ever praised / by all that Heav'nly Host, / God, Father, God the Son, / and God the Holy Ghost.

10 Chorale

To Thee, the Lord of Lords, / with joy we close are clinging, / and with the Angel Choir / Thy praises ever singing / are »Holy, Holy« / »Te Deum laudamus«; / Thy people sing to Thee, / »All glory to the Lord, / for all eternity.«

CD 2

Cantata 130

Lord God, we praise Thee, all of us

1 Choral

Lord God, we praise Thee, all of us / with just and hearty thankfulness; / that Thou hast There an Angel band, / to serve and guard at Thy command.

2 Recitativo (Alto)

Their splendor bright and lofty wisdom shows / how God His Grace on man bestows, / to give us such a mighty legion / for our protection. / To honor Him they never rest, / but go and come at His divine behest. / They serve, Lord, Christ, at Thy command, / and guard Thy feeble faithful band. / How sore we need them in our plight / to baffle Satan's night!

3 Aria (Bass)

In Hell the Serpent, hot with hate, / forever plots our evil fate, / and hopes Thy little band to sever. / He would, with joy, Thy Name defile, / beware ye his guile / for he from craft is resting never.

4 Recitativo (Duet) (Soprano, Tenor)

Well for us all that day and night / we have the Angels might / from Satan's onslaught to protest us. / When Daniel stood within the lion's den / alone, the Angels saved him even then. / And as the firs of Babel's furnace harmed him not at all, / so let our Faith to songs of thanks direct us, / and be ye not afraid, / for still we have the Angel's aid.

5 Aria (Tenor)

Thou, of Cherubim the Master, / let Thine Angel legion soar evermore, / over us, to foil disaster, / as to Heav'n they bore Elias, / may they bear and glorify us.

6 Chorale

With grateful hearts we come to Thee, / to render thanks eternally, / with Angel Host let us adore / and praise Thee now and evermore. / We pray Thee Lord; do Thou command / this Host to guard our Faithful Band, / to foil our foes, their plot confute, / and keep Thy Word in god repute.

Cantata 131

From the deep, Lord, cried I, Lord, to Thee

7 Chorus

From the deep, Lord, cried I, Lord, to Thee. Lord, O harken to my calling, incline Thine ear unto my voice and harken hear my supplication!

8 Arioso and Chorale (Soprano, Bass)

If Thou, Lord, shouldst mark
all our failings Lord,
who then can face Thee?

But with Thee there is
forgiveness, that we may fear
Thee.

Have pity on my heart's distress,
and take from me this burden;
for of Thy Cross and bitterness
this is the precious guerdon,
that I may not, in deep despair,
engulfed by sins too base to bear,
be ever more confounded.

9 Chorus

I wait for the Lord, yea, my soul is waiting, I am hoping in His Word.

10 Aria and Chorale (Tenor, Alto)

Here my soul is waiting for the
Lord,
yea more, I say than they that
watch for the morning.

A miserable mortal I,
what grievous sin besets me;
my evil deeds I testify,
with which my conscience frets
me;
so by Thy Blood I fervent pray
That all my faults be washed
away,
as David and Manassah.

11 Chorus

Israel, hope ye in the Lord, for with the Lord there is mercy and full redemption with Him,
and unto Israel redemption from all of his iniquities.

CD 1

Cantate 128

Seule l'ascension du Christ

1 Chœur

Seule l'ascension du Christ / Me donne l'assurance que moi aussi je monterai aux cieux / Et c'est ce qui me fait vaincre à tout moment / Doutes, crainte et souffrance; / En effet, puisque la tête est aux cieux, / Jésus-Christ y fera en temps voulu / Accéder ceux qui sont ses membres.

2 Récitatif (Ténor)

Je suis prêt, viens me chercher! / Ici, en ce bas monde, / Tout n'est que désolation, angoisse et souffrance; / Là par contre, dans le tabernacle de Salem, / Je serai transfiguré. / Là je verrai mon Dieu face à face, / Comme me le promet sa sainte parole.

3 Air et récitatif (Basse)

Partout on proclame / En accents éclatants: / Mon Jésus est assis à la droite du Seigneur! / Qui essaierait de me troubler? / De moi il est écarté, / Un jour je parviendrai / Jusqu'en ce lieu où vit mon Rédempteur. / Mes yeux le verront dans la plus limpide clarté. O puissé-je à l'avance me construire une chaumière! / Où? Voeu inutile! / Ce n'est pas sur la montagne et dans la vallée qu'il demeure, / Sa toute-puissance se manifeste en tous lieux: / Tais-toi donc, bouche audacieuse, / Et ne cherche pas à pénétrer ce mystère!

4 Air (Duo) (Alto, Ténor)

Nul être humain ne parviendra / A pénétrer sa toute-puissance, / Ma bouche, devenue muette, se tait. / Je vois, au-delà des astres, / Qu'il apparaît déjà de loin / A la droite de Dieu.

5 Choral

Alors tu me placeras / Ainsi à ta droite / Et tu rendras un jugement clément / Envers moi, ton enfant, / Tu me conduiras au séjour de félicité / Où je contemplerai / Ta gloire / Dans les siècles des siècles.

Cantate 129

Loué soit le Seigneur, mon Dieu

6 Chœur

Loué soit le Seigneur, / Mon Dieu, la lumière, ma vie, / Mon Créateur, qui m'a fait don / De mon corps et de mon âme, / Mon père qui me protège / Depuis l'instant où ma mère me porta en ses entrailles, / Et qui n'a cessé de me prodiguer / A profusion ses bienfaits.

7 Air (Basse)

Loué soit le Seigneur, / Mon Dieu, mon salut, ma vie, / Le fils bien-aimé du Père céleste, / Qui pour moi s'est offert en sacrifice, / Qui m'a racheté / De son sang si précieux. / Qui me fait don à travers la foi / Du bien suprême qu'il est lui-même.

8 Air (Soprano)

Loué soit le Seigneur, / Mon Dieu, mon réconfort, ma vie, / Esprit du Père céleste, inestimable trésor / Dont le Fils m'a fait présent, / Qui revigore mon cœur, / Qui fait renaître en moi des forces nouvelles, / Et qui dans la détresse / M'apporte son conseil, son réconfort et son aide.

9 Air (Alto)

Loué soit le Seigneur, / Mon Dieu éternel, / Dont tout ce qui plane dans les airs / Célèbre les louanges. / Loué soit le Seigneur, / Au nom très saint de / Dieu le Père, Dieu le Fils / Et Dieu le Saint-Esprit.

10 Choral

Celui pour qui à présent / Nous entonnons dans la liesse le Sanctus, / Celui vers lequel nous élevons le chant sacré du Sanctus, / Accompagnés par la légion des anges, / C'est lui que célèbre la chrétienté toute entière, / Publiant ainsi ses louanges: / Loué soit mon Dieu / Dans les siècles des siècles!

CD 2

Cantate 130

Seigneur Dieu, nous te louons tous

1 Choral

Seigneur Dieu, nous te louons tous / Et ce n'est que justice que nous te remercions / D'avoir créé les anges / Qui planent dans les cieux autour de ton trône.

2 Récitatif (Alto)

Leur brillant éclat et leur haute sagesse montrent / Quelle affection Dieu témoigne aux êtres humains, / Lui qui a créé pour nous / De tels héros, de telles armes. / Pour sa gloire, ils ne reposent pas / Mais appliquent tous leurs efforts / A t'entourer constamment, Seigneur Jésus-Christ, / Toi et la poignée de tes pauvres créatures; / Cette garde est bien nécessaire / Face à la fureur et à la puissance de Satan!

3 Air (Basse)

Le dragon immémorial, consumé d'envie, / Ne cesse de fomenter de nouvelles épreuves / Afin de diviser la poignée de tes créatures. / Il se plairait à exterminer ce qui est à Dieu / Et recourt aisément à la ruse, / Car il ne connaît ni répit ni repos.

4 Récitatif (Duo) (Soprano, Ténor)

C'est un bonheur pour nous que jour et nuit / La légion des anges monte la garde / En vue de ruiner l'offensive de Satan! / Un Daniel, dans la fosse aux lions, / A la révélation que la main de l'ange le protège. / Si les flammes incandescentes / De la fournaise ardente de Babylone sont rendues inoffensives, / Les croyants font entendre un chant d'actions de grâces. / C'est ainsi que le secours de l'ange / Continue à se présenter dans le danger.

5 Air (Ténor)

Veuille, ô prince des Chérubins, / Que la noble légion de ces héros / Serve à jamais / Ceux qui croient en toi; / Fais qu'elle les élève vers les cieux / Dans le char d'Elie!

6 Choral

C'est pourquoi nous trouvons juste de te louer / Et de te remercier éternellement, ô Dieu, / De même que de te glorifier, toi et l'aimable légion des anges, / Aujourd'hui et à jamais. / Et, nous t'en prions, demande-leur / D'être en tout temps prêts / A défendre le petit troupeau de tes fidèles; / Ainsi ta parole divine garde sa pérennité.

Cantate 131

Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur

7 Chœur

Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur. Seigneur, écoute ma voix, prête une oreille attentive à la voix de mes supplications.

8 Arioso et choral (Basse, Soprano)

Si tu voulais, ô Seigneur, garder le compte des péchés, qui donc subsisterait?

Mais auprès de toi se trouve le pardon, afin qu'on te craigne.

Aie pitié de moi, qu'écrase un tel fardeau, Retire le de mon cœur, Puisque tu l'as expié
Sur la croix par ton agonie,
Afin que je ne périsse pas
D'extrême douleur dans mes péchés
Et que je ne désespère pas non plus éternellement.

9 Chœur

J'espère dans le Seigneur, mon âme espère en Lui, et je mets mon espoir en sa parole.

10 Air et choral (Ténor, Alto)

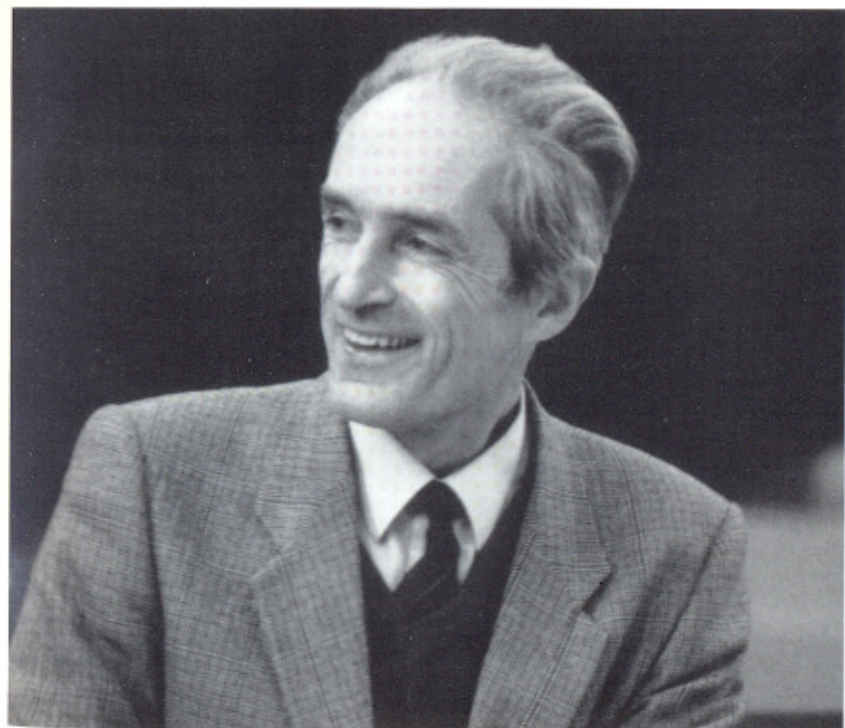
Mon âme est dans l'attente du Seigneur de la veille matinale à la veille nocturne

Et sachant que je suis,
Comme je viens de le déplorer,
Un pécheur affligé,
Que sa conscience ronge,
Je voudrais tant être lavé
Dans ton sang de tous péchés,
Comme David et Manassé.

11 Chœur

Israël, espère en l'Éternel, car c'est en l'Éternel que sont la grâce et les rachats.

Et c'est lui qui rachètera Israël de tous ses péchés.



GUSTAV LEONHARDT