

8.35799



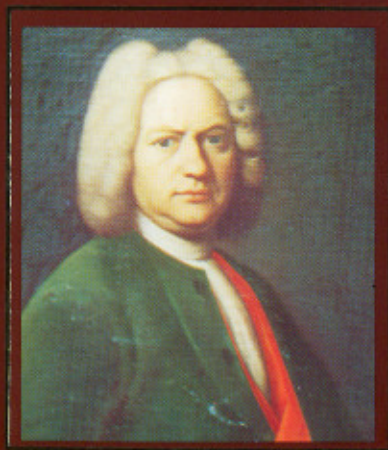
Gustav Leonhardt

TELDEC

DAS
ALTE
WERK

DIGITAL

Job. Seb. Bach
DAS KANTATENWERK
COMPLETE CANTATAS



VOL. 14

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Das Kantatenwerk Vol. 42

Complete Cantatas · Les Cantates

CD 1 70'03"

Kantate 180

»Schmücke dich, o liebe Seele« BWV 180

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

Text: 1., 3., 7, Johann Franck 1653;
2., 4.–6. Umdichtung eines unbekanntenen
Verfassers.

Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor,
2 Flauti dolce, Flauto traverso, Oboe,
Oboe da caccia, Violoncello piccolo,
Streicher, Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

- [1] *ohne Bez. (Chor)* 7'28"
»Schmücke dich, o liebe Seele«
Flauti dolce, Oboe, Oboe da caccia,
Streicher, Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

- [2] *Aria (Tenore)* 5'40"
»Ermuntre dich«
Flauto traverso, Continuo
(Violoncello, Organo)
- [3] *Recitativo und Arioso (Sopran)* 3'01"
»Wie teuer sind des heiligen
Mables Gaben«
Violoncello piccolo, Continuo
(Violoncello, Organo)
- [4] *Recitativo (Alto)* 1'34"
»Mein Herz fühlt in sich Furcht
und Freude«
Flauti dolce, Continuo
(Violoncello, Organo)
- [5] *Aria (Soprano)* 4'54"
»Lebens Sonne, Licht der Sinne«
Flauti dolce, Oboe, Oboe da caccia,
Streicher, Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)
- [6] *Recitativo (Basso)* 0'58"
»Herr, laß an mir dein treues Lieben«
Continuo (Violoncello, Organo)

- [7] *Choral* 1'14"
»Jesu, wahres Brot des Lebens«
Continuo (Violoncello, Organo)
- [11] *Recitativo (Soprano)* 0'42"
»Von diesen wird die Kraft erstickt«
Continuo (Violoncello, Organo)

- [12] *Chor* 5'25"
»Laß, Höchster uns zu allen Zeiten«
Tromba, Flauto traverso, Oboe,
Streicher, Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

KANTATE 181

»Leichtgesinnte Flattergeister« BWV 181

Kantate am Sonntag Sexagesimae
(Domenica Sexagesimae)

Textdichter unbekannt

Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor,
Oboe, Tromba, Flauto traverso, Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

- [8] *Aria (Basso)* 3'13"
»Leichtgesinnte Flattergeister«
Flauto traverso, Oboe, Streicher,
Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)
- [9] *Recitativo (Alto)* 1'38"
»O unglücklich'ger Stand verkehrter
Seelen«
Continuo (Violoncello, Organo)
- [10] *Aria (Tenore)* 2'47"
»Der schädlichen Dornen
unendliche Zahl«
Continuo (Violoncello, Organo)

KANTATE 182

»Himmelskönig, sei willkommen« BWV 182

Kantate am Palmsonntag
(Dominica Palmarum)

Text: wahrscheinlich Salomo Franck;
3. Psalm 40,8–9; 7. Paul Stockmann 1633
(Jesu Leiden, Pein und Tod).

Solo: Alt, Tenor, Baß – Chor,
Flauto (Blockflöte, Traversière);
Violino, Viola I, II; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)
Concerto

- [13] *Sonata. Grave, Adagio* 2'30"
Flauto (Blockflöte); Violino,
Viola I, II; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

- | | |
|---|--|
| <p>14 <i>Chor</i> 3'50"
„Himmelskönig, sei willkommen“
Flauto (Blockflöte); Violino;
Viola I, II; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)</p> <p>15 <i>Recitativo (Basso)</i> 0'46"
»Siehe, siehe ich komme«
Continuo (Violoncello, Organo)</p> <p>16 <i>Aria (Basso)</i> 2'49"
»Starkes Lieben, daß dich,
großer Gottessohn«
Violino, Viola I, II; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)</p> <p>17 <i>Aria. Largo (Alto)</i> 8'02"
»Leget euch dem Heiland unter«
Flauto Solo (Traversière);
Continuo
(Violoncello, Organo)</p> <p>18 <i>Aria (Tenore)</i> 4'28"
»Jesu, laß durch Wohl und Weh«
Continuo (Violoncello, Violone)</p> <p>19 <i>Choral</i> 3'23"
»Jesu, deine Passion«
Flauto (Blockflöte); Violino,
Viola I, II; Violoncello;
Continuo (Violone, Organo)</p> | <p>20 <i>Chor</i> 4'58"
»So lasset uns gehen in Salem
der Freuden«
Flauto (Blockflöte); Violino;
Viola I, II; Violoncello;
Continuo (Violone, Organo)</p> <p>CD 2 37'18"
KANTATE 183
»Sie werden euch in den
Bann tun« BWV 183
<i>Kantate am Sonntag Exaudi</i>
(<i>Dominica Exaudi</i>)
Text: Ziegler I; I. Johannes 16,2;
2. Paul Gerhardt 1653 (Zeuch ein zu
deinen Toren).
Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor,
Oboe d'amore I, II, Oboe da caccia I, II;
Violoncello piccolo; Streicher; Continuo
(Violoncello, Fagotto, Violone, Organo)</p> <p>1 <i>Recitativo (Basso)</i> 0'22"
»Sie werden euch in den Bann tun«
Oboe d'amore I, II;
Oboe da caccia I, II;
Continuo (Fagotto, Organo)</p> <p>2 <i>Aria. Molt'adagio (Tenore)</i> 7'31"
»Ich fürchte nicht des Todes
Schrecken«
Violoncello piccolo solo;
Continuo (Violoncello, Organo)</p> |
|---|--|

- | | |
|--|---|
| <p>3 <i>Recitativo (Alto)</i> 0'46"
»Ich bin bereit, mein Blut und
armes Leben«
Oboe d'amore I, II;
Oboe da caccia I, II;
Violino I, II, Viola; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)</p> <p>4 <i>Aria (Soprano)</i> 3'46"
»Höchster Tröster, heiliger Geist«
Oboe da caccia; Violino I, II, Viola;
Continuo (Violoncello, Fagotto,
Violone, Organo)</p> <p>5 <i>Choral</i> 1'09"
»Du bist ein Geist, der lebet«
Oboe, Violino I col Soprano;
Oboe d'amore, Violino II coll'Alto;
Oboe da caccia, Viola col Tenore;
Continuo (Violoncello, Fagotto,
Violone, Organo) col Basso</p> | <p>Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor,
Flauto traverso I, II, Violino solo, Streicher,
Continuo (Violoncello, Violone, Organo)</p> <p>6 <i>Recitativo (Tenore)</i> 3'37"
»Erwünschtes Freudenlicht«
Flauto traverso I, II,
Continuo (Violoncello, Organo)</p> <p>7 <i>Aria Duett (Soprano, Alto)</i> 9'21"
»Gesegnete Christen«
Flauto traverso I, II, Streicher,
Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)</p> <p>8 <i>Recitativo (Tenore)</i> 2'06"
»So freuet euch, ihr auserwählten
Seelen«
Continuo (Violoncello, Organo)</p> <p>9 <i>Aria (Tenore)</i> 4'32"
»Glück und Segen sind bereit«
Violino solo, Continuo
(Violoncello, Organo)</p> <p>10 <i>Choral</i> 1'17"
»Herr, ich hoff' je, du werdest die in
keiner Not verlassen«
Streicher, Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)</p> <p>11 <i>Chor (Solisten: Soprano, Basso)</i> 2'30"
»Guter Hirte, Trost der Deinen«
Flauto traverso, I, II, Streicher,
Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)</p> |
|--|---|

KANTATE 184
»Erwünschtes Freudenlicht«
BWV 184

Kantate am dritten Pfingsttage
(*Feria III Pentecostes*)
Textdichter unbekannt;
Leipziger Kirchenmusik 1731;
Anarg von Wildenfels 1527 (?)

Kantaten 180, 181, 184

Jan Patrick O'Farrell, (180) · Alexander Raymann, (181, 184), Sopran Paul Esswood, Alt · Kurt Equiluz, Tenor · Max van Egmond, Baß · 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 182, 183

Helmut Wittek, (183), Sopran · Paul Esswood, Alt · Kurt Equiluz Tenor · Robert Holl, (182), Thomas Hampson (183) Baß · 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

Kantate 180, 181, 184

Tromba: Friedemann Immer – *Flauti dolce:* Kees Boeke, Walter van Hauwe – *Flauti traverso:* Walter van Hauwe, Ricardo Kanji – *Oboen:* Bruce Haynes, Ku Ebbinge – *Oboe da caccia:* Bruce Haynes – *Violoncello piccolo:* Anner Bylsma – *Violin:* Marie Leonhardt, Alda Stuurup, Marinette Troost, Antoinette van den Hombergh, Lucy van Dael – *Violen:* Ruth Hesselting, Udbahava Wilson Meyer – *Violoncelli:* Wouter Möller, Richte van der Meer – *Violone:* Anthony Woodrow – *Organo:* Gustav Leonhardt, Bob van Asperen

Kantate 182

Blockflöte: Elisabeth v. Magnus – *Traversière:* Robert Wolf – *Violine:* Alice Harnoncourt – *Violen:* Erich Höbarth, Kurt Theiner – *Violoncello:* Herwig Tachezi – *Violone:* Eduard Hruza – *Orgel:* Herbert Tachezi.

Kantate 183

Oboen d'amore: David Reichenberg, Sem Kegley – *Oboen da caccia:* Marie Wolf, Paul Hailperin – *Violoncello piccolo:* Nikolaus Harnoncourt – *Violin:* Alice Harnoncourt, Erich Höbarth, Andrea Bischof, Anita Mitterer, Peter Schoberwalter, Karl Höffinger, Helmut Mitter, Walter Pfeiffer – *Viola:* Kurt Theiner – *Violoncello:* Herwig Tachezi – *Fagott:* Milan Turković – *Violone:* Eduard Hruza – *Orgel:* Herbert Tachezi.

DIE INSTRUMENTE · THE INSTRUMENTS · LES INSTRUMENTS

Kantate 180, 181, 184

Tromba: Barocktrompete in D, Meinel und Lauber 1976 Geretsried – *Flauti dolce:* nach Stanesby jr. durch F. Morgan 1986; nach Bressan durch F. Morgan – *Flauti traverso:* nach Stanesby jr. durch M. Arita; nach I. H. Rottenburgh durch A. Wemaels – *Oboen:* nach Denner von Toshi Hasegawa 1982 – *Oboe da caccia:* nach T. H. Eichentopf von Douglas Steinke 1981 – *Violoncello piccolo:* Tirol ca. 1700 – *Violin:* J. Stainer, 1676, D. Montagna, 1730, H. Jacobs, 1682, Cuypers, 1790, Nicolo Amati, 1643 – *Violen:* S. Niggell, 1750 – *Violoncelli:* J. F. Celonatus, 1742, J. B. Weigert, 1721 – *Violone:* ca. 1680 Italien – *Organo:* J. Ahrend, Loga bei Leer, Truhensorgel.

Kantate 182

Blockflöte: F. Morgan, Melbourne – *Traversière:* Kirst, Potsdam um 1770 – *Violine:* Jacobus Stainer, Absam 1665 – *Viola:* Matthias Thier, Wien 1803; Tirol 17. Jh. – *Violoncello:* Böhmen 18. Jh. – *Violone:* Antony Stefan Posch, Wien 1729 – *Truhensorgel:* Jürgen Ahrend, Loga bei Leer 1972.

Kantate 183

Oboe d'amore: P. Hailperin nach Denner; *Oboen da caccia:* P. Hailperin nach Eichentopf; P. Hailperin nach Denner; P. Hailperin nach Eichentopf – *Violoncello piccolo:* Andreas Beer, Wien 1685 – *Violin:* Jacobus Stainer, Absam 1665; Matthias Albanus, Bozen 1712; Nikolaus Leidolff, Wien 1706; Josef Leidolff, Wien 1709; Jacobus Stainer, Absam um 1660; Barak Norman, London 1709; Joh. Christoph Leidolff, Wien 1748; Ferdinando Alberti, Mailand ca. 1750 – *Viola:* Tirol 17. Jh. – *Violoncello:* Böhmen, 18. Jh. – *Fagott:* M. Deper, Wien um 1720 – *Violone:* Antony Stefan Posch, Wien 1729 – *Truhensorgel:* Jürgen Ahrend, Loga bei Leer 1972.

Werkerläuterungen

von Nele Anders

Johann Sebastian Bach ist am 28. Juli 1750 »aus der Zeitlichkeit« gegangen. So vermelden es die Leipziger »Nützlichen Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten... im Jahre 1750« und fahren fort, daß der »Director der Music und Cantor an der Thomas Schule in Leipzig ... solche Söhne hinterläßt, die gleichergestalt in der Music berühmt sind.« Die Söhne, insbesondere Wilhelm Friedemann, der Älteste, und Carl Philipp Emanuel, der Zweitgeborene, waren es denn auch, auf die bei der Erbteilung der Hinterlassenschaften des Vaters im November 1750 das Kantatenwerk aufgeteilt wurde. Im Nekrolog von 1750 ist von fünf Jahrgängen die Rede. Überliefert sind jedoch nur drei und dazu einige Werke zu besonderen Anlässen. Während die autographe Partitur der Kantate »Schmücke dich, o liebe Seele« BWV 180 Wilhelm Friedemann zufiel, sind die Kantaten BWV 181–184 im »Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach...« 1790 aufgeführt. Dort

werden sie durch die »verwitwete Frau Capellmeisterin Bach ... zum Erwerb oder Copieren« angeboten. Von dort kamen sie in den Besitz der Berliner Singakademie. Carl Friedrich Zelter, seit dem Gründungsjahr 1791 Mitglied des Laienchores, übernahm 1800 dessen Leitung. Selbst ein eifriger Handschriftensammler, der »Wichtiges oft um einen Spottpreis« erstand, hatte er natürlich Einblick in die reichen Bibliotheksbestände der Singakademie. Hierbei galt sein besonderes Interesse den Bachhandschriften. Über sie schreibt er am 8. April 1827 an Johann Wolfgang Goethe: »Denn was aus diesem Quell in die Zeit geflossen, dürfte wohl ein langes Geheimnis bleiben, da es ganz unvergleichlich ist mit dem, was ist. manchmal ist's mir dabei, als ob ich das Universum im Durchschnitte und an der einen Hälfte den Zusammenhang mit der andern gewahrte, und ist alles nichts anderes als Musik; ... so habe ich mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet, ... um zur Erkenntnis und Bewunderung des Wahren zu kommen.« Als größtes Hindernis auf diesem Wege erschienen Zelter allerdings die »ganz ver-ruchten deutschen Kirchentexte, welche dem polemischen Ernste der Reformation unterliegen, indem sie durch einen dicken Glau-

bensqualm den Unglauben aufstößern, den niemand verlangt. Daß ein Genie, dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehn lassen, der tiefe Wurzel haben muß, ist nun das Außerordentliche an ihm.«

Auch wir Heutigen haben unsere Schwierigkeiten mit den Texten. Ihr Wortsinn, häufig die dichterische Verkürzung eines Bibeltextes sowie seine allegorische Interpretation entziehen sich zum Teil unserem Verständnis. Uns fehlen die theologiegeschichtlichen Voraussetzungen. Dabei sind Bachs Kantatentexte »nicht einfach versifizierte Predigten, ... sondern folgen als Dichtungen eigenen Gesetzen« (Elke Axmacher). Aber diese Gesetze wandelten sich während Bachs Lebenszeit entscheidend. Inwieweit Bach diese Entwicklung bewußt reflektierte, entzieht sich unserer Kenntnis genauso wie die Beantwortung der Frage, inwieweit er sich selber als Textdichter betätigte bzw. Vorlagen bearbeitete. Es ist jedoch mit Sicherheit anzunehmen, daß Bach – wie alle seine Zeitgenossen – der Zusammenhang von Kantatendichtung und Predigt gegenwärtig war. Beide legten den für den jeweiligen Sonntag in der liturgischen Ordnung vorgesehenen Bibeltext (Perikope) aus. Allerdings wurde Bachs

Textauswahl kaum von literarischen Wertvorstellungen bestimmt. Wesentlich waren ihm wohl vor allem theologischer Gehalt und der De-tempore-Charakter der Dichtung, waren ihm ihre Formbarkeit nach musikalisch-architektonischen Gesichtspunkten und die Möglichkeit, Affekte musikalisch darzustellen.

Alles dies boten die Texte des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck, die repräsentativ für den neuen, von Erdmann Neumeister initiierten Übergangstypus sind: auf einen Eingangschor in gereimter Dichtung folgt das als Rezitativ vertonte Bibelwort. Mehrere Arien schließen sich ohne dazwischengeschobene Rezitative an. Am Schluß steht ein Choral. Franck ist (wahrscheinlich) auch die dichterische Vorlage von »Himmelskönig, sei willkommen« BWV 182 zu verdanken, geschrieben für den 25. Mai 1714, aufgeführt in der fürstlichen Schloßkirche zu Weimar. Der bisherige Kammermusikus und Organist Johann Sebastian Bach hatte mit dem am 2. März 1714 angetretenen Amt als Konzertmeister nunmehr monatlich »ein Stück von seiner eigenen Composition unter seiner Direction« vorzustellen. BWV 182 eröffnet den Zyklus des Jahres 1714, von dem weitere

sieben Kantaten erhalten geblieben sind. 1713/14 – das war die Zeit der Konzertübertragungen von Werken Vivaldis und anderer Komponisten für Orgel und Cembalo, die Zeit eines einschneidenden Lernprozesses, der »zu einer merklichen Richtungsänderung in Bachs kompositorischer Laufbahn geführt haben dürfte. Das bisherige Prinzip, gedankliche Weite und größere Konzeption in ein extensives Ausnutzen musikalischer Formung umzusetzen, ... weicht einer planmäßigen, zunehmend architektonisch geprägten Technik« (Hans-Joachim Schulze). Spuren solchen Umdenkens sind vielfach auch in der Kantate BWV 182 zu entdecken. Ob in der einleitenden, im Stil einer französischen Ouvertüre geschriebenen Sonate, bei der Solo-Violine und Flöte über einem gleichbleibenden Streicher-Pizzikato konzertieren; ob in der verschiedenartigen Behandlung von Arien- und Chorform, die den Eindruck erweckt, als hätte Bach die »ganze Mannigfaltigkeit der ihm zu Gebote stehenden kompositorischen Mittel dartun wollen« (Alfred Dürr); ob in dem beziehungsreichen Wechselverhältnis zwischen instrumentalem Ritornell und Vokalstimme. Inhaltlich bezieht sich die Kantate auf den Einzug Jesu in Jerusalem, den Salomon Franck mit

schwärmerischem Gestus als Jesu Einzug in die Herzen der gläubigen Christen deutet. 1724 greift Bach erneut auf diese Kantate zurück, wiederum an einem Palmsonntag. Während der Text wortwörtlich übernommen wird, mußten Tonart und Besetzung verändert werden. Für die kleine Weimarer Schloßkapelle war das Instrumentarium von Blockflöte, einfachen Streichern und B.c. durchaus angemessen. Die großen Kirchenschiffe von St. Nicolai und St. Thomas jedoch konnte der intime kammermusikalische Klang kaum ausfüllen. So vermehrte Bach 1724 die Streicherstimmen, fertigte weitere Vokalstimmen für die Chöre an und verstärkte die Flötenpartie durch eine Solovioline. Bei einer erneuten Wiederaufführung 1728 gab es noch einmal eine Veränderung: die Flötenpartie wurde der Solo-Violine übertragen, deren Part übernahm nun eine Oboe – Bachs Klangideal hatte sich offenkundig gewandelt.

Die Kantate »**Leichtgesinnte Flattergeister**« BWV 181 erklang erstmals am 13. Februar 1724 in St. Nicolai. Der unbekannte Textdichter interpretiert hier das Gleichnis vom Sämänn als Mahnung an die Christen: trotz Tod und Teufel soll das »heilig Wort« zu »allen

Zeiten« des »Herzens Trost« bleiben. Im Unterschied zu BWV 182 benutzt Bach in BWV 181 die für die Leipziger Zeit dominierende Form der Kopplung von Rezitativ und Arie. Allerdings geht er individuell mit den Schemata um. So ist die Baß-Aria (Nr. 1) keine dreiteilige Dacapo-Arie, sondern hat durch Wiederholung des A- und B-Abschnitts vier Teile. Das einleitende Instrumentalritornell enthält bereits das den Text symbolisierende Motiv der »leichtgesinnten Flattergeister«, welches den ganzen Satz durchzieht. Im darauffolgenden Rezitativ verleihen ariose Einschübe der Prophezeiung, daß »Felsenherzen ... ihr eigen Heil verscherzen« beredten Ausdruck. Von der Tenor-Aria (Nr. 3) ist die Solo-Violinstimme verschollen, so daß sie in der jetzigen Form ein – allerdings auch so noch ausdrucksstarker – Torso ist. Dagegen setzt Bach das gesamte Instrumentarium (Trompete, Streicher und B.c. sowie in einer späteren Fassung nach 1735 Traversflöte und Oboe) in dem kontrapunktisch gearbeiteten, fröhlich-beschwingten Schlußchor ein. Er geht offenbar zum Teil auf eine Frühfassung zurück, die hier jedoch stark verändert wurde.

Genau wie BWV 181 gehört auch die am 30.

Mai 1724 aufgeführte Kantate »**Erwünschtes Freudenlicht**« BWV 184 zum 1. Leipziger Kantatenjahrgang. Allerdings besitzt sie eine weltliche Vorlage: die Kantate BWV 184a, deren Text verlorenging und von der Hans-Joachim Schulze nachweisen konnte, daß sie zum Neujahrstag 1721 in Köthen entstanden ist. Der unbekannte Textdichter bezieht sich auf das Gleichnis von Jesus, dem guten Hirten, dem die »glückselige Herde« der »gesegneten Christen« »mit Freuden bis ins Grab« folgt. Die Freuden sind es denn auch, die als charakteristisches Flötenmotiv (vier Sechzehntel mit anschließendem Achtel) das einleitende Rezitativ genauso prägen wie das Rezitativ (Nr. 3), das den für die frühen Bach-Kantaten typischen Arioso-Übergang zur anschließenden Arie hat. In beiden Arien (Nr. 2 und 4) korrespondieren die Instrumentalritornelle vielfältig mit den Vokalpartien. Der Schlußchor greift noch einmal den tänzerischen Gestus auf: Im Gavotte-Rhythmus spendet der »gute Hirte« seinen Trost.

In dem 2. Kantatenjahrgang, zu dem »**Schmücke dich, o liebe Seele**« BWV 180 zählt (erst aufgeführt am 22. Oktober 1724), knüpft Bach an die Leipziger Tradition der Choralkantate an. Wer die Kirchenlieder

bei BWV 180 das gleichnamige Abendmahlslied von Johann Franck aus dem Jahre 1653 – umgedichtet hat, ist unbekannt. Stets wurde nach dem gleichen Prinzip verfahren: Für den 1. und letzten Satz sind die Choralstrophen unverändert übernommen, in den dazwischenliegenden Rezitativen und Arien frei umgedichtet. Dieser Verfahrensweise entspricht die musikalische Anlage: Eingang- und Schlußsatz verarbeiten die Chormelodie unverändert, dieser in einem großangelegten Choralchorsatz mit imitatorischer Stimmführung, eigenständigem Orchesterpart und wechselweise konzertierenden Instrumentengruppen in gigueartigem Rhythmus, jener als schlichter, instrumental verstärkter Chorsatz. Auch die beiden Arien (Nr. 2 und 5) besitzen einen tänzerischen Duktus, der in der einer Bourée nahestehenden Nr. 2 von der virtuos geführten Flöte betont wird. Es fällt auf, daß Bach die Traversflötenstimme in dieser Kantate gegenüber den anderen Instrumenten besonders anspruchsvoll gestaltet hat. Da diese Beobachtung auf mehr als ein Dutzend Kirchenkantaten, u.a. auch auf BWV 181 und 184 zutrifft, die Bach zwischen Juli und November 1724 verfaßte, vermutet Robert L. Marshall einen Zusammenhang mit der persön-

lichen Anwesenheit eines ungewöhnlich guten Flötisten, möglicherweise Pierre Gabriel Buffardin. Dieser hat Bach nachweislich in Leipzig besucht. Seine Stärke waren »geschwinde Sachen«, sein Stil der französischen Schule verpflichtet. Der lebhafteste Gestus der Tenorarie »Ermuntre dich«, ihre deutlich artikulierten Phrasen und tanzartigen Rhythmen scheinen von der Flöte inspiriert worden zu sein.

Den Beschluß des 2. Leipziger Kantatenjahrgangs bilden neun Kantaten auf – von Bach stark veränderte – Texte der Mariane von Ziegler. Zu ihnen gehört auch die Kantate »**Sie werden euch in den Bann tun**« BWV 183 für den 13. Mai 1725. Die Dichtung legt den im ersten Rezitiv durch den Baß, die Stimme Christi, vorgetragene Evangelientext über die Ankündigung der Jüngerverfolgung aus: »Jesu' Schutzarm« wird die gläubigen Christen »decken«, darum sollen sie ihm »gern und willig« nachfolgen. (Den gleichen Text vertonte Bach bereits 1724 zu Exaudi als BWV 44.) Ungewöhnlich ist die Instrumentation dieser Kantate: vier Oboen, in der Tenor-Aria ein konzertierendes Violoncello piccolo (dieses von Bach erfundene Instrument hatte er erstmals in BWV 180 einge-

setzt), dazu Streicher und B.c. Der ungewöhnlichen Instrumentation entspricht die kunstvolle Ausarbeitung der beiden Arien (Nr. 2 und 4), ihre reich ornamentierten Vokalstimmen, die strukturelle Verflechtung von Instrumental- und Vokalpart und ihre motivische Substanzgemeinschaft sowie der affektbetonte Gestus. Selbst das zweite Rezitiv, ein »motivgeprägtes Accompagnato« (Alfred Dürr) wird instrumental geführt: Wechselweise werfen sich die beiden Oboenpaare (da caccia und d'amore) und die Altstimme das ständig wiederkehrende Motiv »Ich bin bereit« zu. Der vierstimmige Schlußchoral verwendet als Text die 5. Strophe des Paul Gerhardt-Liedes »Zeuch ein zu deinen Toren« (1653), während dem cantus firmus die Melodie des Chorals »Helft mir Gottes Güte preisen« zugeordnet ist.

Bemerkungen zur Aufführung

von Nikolaus Harnoncourt

Kantate 182

Diese Kantate hatte Bach in Weimar komponiert und später in Leipzig wieder aufgeführt. Hier ist das Problem der verschiedenen Stimmungen besonders deutlich: da in Weimar die Bläser in ihrem Kammerton (Ganzton oder Terz tiefer) spielten, die Streicher aber nach der im Chorton (also hoch) gestimmten Orgel spielten, so wirkte das Blasinstrument transponierend, etwa wie eine Oboe d'amore. Für Leipzig, wo auch die Streicher im (dort allerdings nur um etwa einen Halbton tieferen) Kammerton spielten, transponierte der Organist. So schrieb hier Bach eine neue Flötenstimme, da die tieferen Töne nicht mehr erreicht werden konnten. – Dies, sowie die total verschiedenartige Lage und Diktion läßt mich vermuten, daß die Arie 5 ohne die Stimmknickungen auf einer Querflöte ausgeführt werden sollte; nur wenn der Blockflötist nicht beide Instrumente beherrschte, mußte er sie mit den genannten Mängeln auf der Blockflöte spielen. (Diese unbeweisbare

Hypothese hat sich in der Praxis bewährt.) – Die Streicher wurden solistisch besetzt, die später hinzugefügte Ripienvioline weggelassen. Es ist anzunehmen, daß die ursprüngliche Chorbesetzung minimal war.

Kantate 183

Die Artikulation wurde in allen Sätzen ergänzt und präzisiert. Bei der Arie 2 entschieden wir schließlich für Violoncello (ohne Violone) im Continuo, da die Baßstimme oft bereits das Violoncello piccolo oktaviert, es also sonst zweifache Oktaven gäbe. Die Arie 4 steht zwar in beiden Stimmen der Oboen da caccia (wie so häufig bei Bläsersoli Bachs), ist aber gewiß nicht chorisch gemeint, wir spielten sie solistisch.

Introduction

by Nele Anders

Johann Sebastian Bach »departet this life« on 28th July 1750. Thus the announcement in Leipzig's »Useful News of the Endeavours of our Scholars« for that year. The notice continues that »the Director of Music and Cantor at St Thomas' School in Leipzig... leaves sons equally famous as composers.« It was among these sons, between Wilhelm Friedemann, the eldest, and Carl Philipp Emanuel, the second-born, in particular, that the scores of the cantatas left in their father's estate were divided in November 1750. The obituary notice refers to volumes covering five years of cantatas, but the work of only three years, plus a number of occasional compositions, has survived. While the autograph score of the cantata »Schmücke dich, o liebe Seele«, BWV 180, went to Wilhelm Friedemann, its four successors BWV 181–184 are listed in the »Musical Estate of the late Capellmeister Carl Philipp Emanuel Bach« dated 1790. The »widow, Frau Capellmeisterin Bach«, offered them »for sale or to be copied«. The cantatas passed from the estate of C. Ph. E. Bach into

the possession of the Berlin Singakademie. Carl Friedrich Zelter, who had been a member of this amateur choir since its foundation in 1791, became director in 1800. Himself a keen collector of manuscripts who often »purchased important works for next to nothing«, Zelter of course had access to the Singakademie's well-stocked library. He was particularly interested in the Bach manuscripts, and they inspired him to write to Goethe (8th April 1827) as follows: »What has flowed forth into time from that source will doubtless long remain a secret, since it cannot be compared with the music we know at present. Sometimes I feel as if I had the universe before me, cut into two halves: comprehending the relation between the two parts, I know that all is nothing but music (...) I have accordingly arranged some of his sacred pieces for my own use, in order to be better able to perceive and admire the truth.« Zelter encountered one major obstacle on the path leading to truth, however: the »quite contemptible German church texts, which suffer from the earnest polemic of the Reformation, insofar as the thick fog of uncalled-for belief that they create stirs up nothing but disbelief. The fact that a genius with innate taste can bring forth from such soil a spirit

that needs must have deep roots, is what makes Bach so extraordinary.»

The modern listener also has his difficulties with the texts. They are often poetic reductions of Biblical passages, and both their meaning and the correct allegorical interpretation sometimes elude us today: in particular, we lack the familiarity with the scriptures that could be taken for granted in Bach's time. It is true that Bach's cantatas are »not simply sermons in verse form, ... but, as poetry, follow their own laws« (Elke Axmacher). These laws, however, underwent considerable change during Bach's lifetime. We are in no better position to say to what extent Bach consciously thought about this development that we are to say how many of his texts he wrote himself, and how many were reworkings of other sources. These uncertainties notwithstanding, we can assume that Bach, like all his contemporaries, was aware of the connection between cantata verse and sermon. Both interpret the Biblical text (pericope) provided in the liturgy for the Sunday in question. However, Bach did not choose his texts according to their literary value. The determining criteria were above all the theological content and the *de tempore*

character of the verse, its suitability for shaping according to principles of musical architecture and the possibility to portray the text's emotions in music.

All these qualities were to be found in the texts of the Weimar court poet Salomon Franck, which are representative of a new, transitional genre initiated by Erdmann Neumeister: an introductory chorus in rhyming verse is followed by the Biblical text set as a recitative. Several arias follow without recitatives in between, and a chorale forms the finale. It is probably to Franck that we owe the basic text of »Himmelskönig sei willkommen«, BWV 182, which was written for 25th May 1714 and was performed in the court church, the Schloßkirche, in Weimar. Hitherto Kammermusik and Organist at the Weimar court, Bach was invested with the office of Konzertmeister as of 2nd March 1714; it was part of his new duties to present »a piece of his own composition, under his direction« each month. BWV 182 opens the cycle for the year 1714, from which a further seven cantatas have survived. 1713/14 was the period of the concerto transcriptions of works by Vivaldi and other composers for organ and harpsichord, the time of a radical

process of learning that »seems to have led to a marked change of direction in Bach's career as a composer. The previous principle of converting intellectual breath and large-scale composition into an extensive exploitation of musical shaping gives way to a carefully planned technique of increasingly architectural character.« (Hans-Joachim Schulze) Traces of this rethinking are to be found in many features of the cantata BWV 182: Whether in the opening sonata written in the French overture style, in which the solo violin and flute engage in concertante dialogue over a constant string pizzicato; whether in the varied treatment of aria and chorus form, which creates the impression that Bach »wanted to demonstrate all the diversity of the compositional resources at his disposal« (Alfred Dürr); whether in the interaction, rich in associations, between the instrumental ritornello and the vocal part. The cantata's text portrays the entry of Jesus into Jerusalem, which Salomon Franck interprets with rapturous gestures as Christ's entry into the hearts of the faithful Christians. In 1724 Bach reused this cantata, once again for Palm Sunday. The text was retained unaltered, whereas the key and the scoring were changed. An ensemble made up of recorder, one of each

stringed instrument and continuo was entirely appropriate for the little chapel of the Weimar palace, but the intimate chamber-music sound was hardly adequate to fill the great naves of St Nicholas' and St Thomas' in Leipzig. So for the 1724 performance, Bach wrote in more strings, produced further vocal parts for the choruses, and reinforced the flute part with a solo violin. For a second repeat performance in 1728, another alteration was made: the flute part was given to the solo violin, and the violin part was taken over by an oboe – Bach had obviously changed his ideal sound in the interim.

The cantata BWV 181, »**Leichtgesinnte Flattergeister**«, was first played on 13th February 1724 in St Nicholas', Leipzig. Here the unknown author of the text interprets the parable of the sower as an admonition directed at the faithful: death and the Devil notwithstanding, the »holy Word« should »comfort the heart at all times«. BWV 181 has a different form from BWV 182: Bach uses the coupling of recitative and aria that dominated the Leipzig period. This scheme is followed in individual fashion, however, rather than rigidly. The bass aria (no. 1) is thus not a three-part *da capo* aria, but has four parts as a

result of the repetition of the A and B sections. The introductory instrumental ritornello already contains the motif of the »leichtgesinnte Flattergeister« that runs through the whole movement. In the recitative that follows, *arioso* insertions lend eloquent expression to the prophecy that 'hearts of stone forfeit their own salvation' (»Felsenherzen ... ihr eigen Heil verscherzen«). The solo violin part to the tenor aria (no. 3) has been lost, so that the aria in its present form is only a torso – albeit one that still possesses great expressive power. In the elated, contrapuntal final chorus, in contrast, Bach employs the entire ensemble; trumpet, strings and continuo, as well as flute and oboe in a later version dating from after 1735. This chorus seems to be based at least in part on an earlier version, which, however, appears here in a considerably altered form.

Like BWV 181, »*Erwünschtes Freudenlicht*« BWV 184 belongs to the cantatas written in Bach's first year in Leipzig. BWV 184 was performed on 30th May 1724. The work in fact is based on a secular 'original': the cantata BWV 184a, whose text has not survived. Hans-Joachim Schulze has been able to prove that this work was written in Cöthen

for New Year's Day 1721. The unknown author of the text portrays Jesus as the good shepherd, whose »blissful herd of blessed Christians« follows him »joyously unto the grave«. It is these same joys, then, that characterize with a distinctive flute motif (four semiquavers followed by a quaver) both the opening recitative and the recitative no. 3, which has the *arioso* transition to the following aria typical of the early Bach cantatas. In both arias (no. 2 & no. 4) the instrumental ritornelli correspond in many points to the vocal parts. The final chorus takes up the dance-like air one last time: the 'good shepherd' gives solace in the rhythm of a gavotte.

In the second Leipzig volume of cantatas, one of which is »*Schmücke dich, o liebe Seele*« BWV 180 (first performed on 22nd October 1724), Bach takes up the Leipzig tradition of the chorale cantata. The identity of the author who reworked the hymns is unknown; in the case of BWV 180 the original was the Communion hymn of the same name by Johann Franck dating from 1653. The alteration work always proceeded according to the same pattern: the chorale strophes were left unchanged for the first and last movements, while the arias and recitat-

ives in between were freely rewritten. This method matches the musical layout: the two outer movements treat the chorale melody as it is, the first movement in a large-scale chorale movement for choir with imitatory part-writing, an independent orchestral part and alternating instrumental groups in a gigue-like rhythm, the last movement as a simple chorale movement with instrumental reinforcement. The two arias, nos. 2 & 5, are also written in a dance-like style, which in no. 2 with its similarity to a *bourrée* its emphasized by the virtuoso flute writing. One is struck by the particularly sophisticated nature of the flute part in this cantata, as compared with the other instruments. This holds true for more than a dozen other church cantatas, including BWV 181 and 184, that Bach composed between July and November 1724, causing Robert L. Marshall to assume the personal availability of an unusually good flautist at the time, perhaps Pierre Gabriel Ruffardin, who is known to have visited Bach in Leipzig. Ruffardin's speciality were »fast pieces«, his style is indebted to the French school. The lively mood of the tenor aria »*Ermuntre dich*«, its clearly articulated phrases and dance-like rhythms seem to have been inspired by the flute.

The second volume of Leipzig cantatas is brought to a close by nine cantatas based on texts – altered considerably by Bach – by Mariane von Ziegler. Among these works is BWV 183, »*Sie werden euch in den Bann tun*«, written for 13th May 1725. The verse interprets the Gospel text predicting the persecution of the apostles, as sung in the first recitative by the bass soloist i.e. the voice of Christ: »Jesus's protecting arm« will »cover« the faithful Christians, hence they should follow him »willingly and happily«. (Bach had already set this text to music in 1724 as BWV 44, written for the sixth Sunday after Easter.) The scoring of this cantata is unusual: four oboes a concertante violoncello piccolo in the tenor aria (this instrument, invented by Bach himself, made its first appearance in BWV 180), strings and basso continuo. The unusual instrumentation is matched by the elaborate working of the two arias (nos. 2 & 4), by their richly ornamented vocal parts, the structural interweaving of vocal and instrumental parts, their common motif material and the emphatically emotional expression. Even the second recitative, a »*motivistic accompagnato*« (Alfred Dürr), is led instrumentally: the constantly recurring motif »*Ich bin bereit*« alternates between the two pairs of

oboes (da caccia and d'amore) and the alto voice. The four-part final chorale takes as its text the fifth strophe of Paul Gerhardt's hymn »Zeuch ein du deinen Toren« (1653), while the tune of the chorale »Helft mir Gottes Güte preisen« is allocated to the cantus firmus.

Translation: Clive R. Williams

Notes on the performance

by Nikolas Harnoncourt

Cantata 182

Bach composed this cantata in Weimar and later performed it in Leipzig. The problem of different pitches is particularly evident here. The wind instruments were played in their concert pitch in Weimar (a tone or a third lower), whereas the strings played after the organ, which was tuned in the higher church pitch: the result was that the wind instrument had a transposing effect, rather like an oboe d'amore. For Leipzig, where the strings played in concert pitch as well (only a semi-tone lower, though), the organist transposed.

Thus Bach wrote a new flute part here, as the low notes could no longer be reached. This, and the completely different register and diction lead me to the assumption that aria no. 5 was to be played on the flute without the differences in tuning. If the recorder-player was not able to play both instruments, he of course had to play the aria on the recorder, with the shortcomings already mentioned. (This hypothesis cannot be proved, but has turned out to be effective in practice.) The strings are allocated one player each and the ripieno violin later added has been left out. It can be assumed that the original choir was very small.

Cantata 183

The articulation was completed and tightened up in all movements. In aria no. 2 we finally decided in favour of a cello (without violone) in the continuo, since the bass part is often sufficient to make the violoncello piccolo sound an octave higher – there would then be double octaves. Aria no. 4 is present in both the oboe da caccia parts, as is so often the case with Bach's wind soli; a choral effect is certainly not meant, however, and we play them as solo parts.

Introduction

de Nele Anders

Jean-Sébastien Bach »a quitté ce monde« le 28 juillet 1750. Sa mort est annoncée en ces termes par la chronique leizigoise »Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten ... im Jahre 1750« (»Informations utiles sur les efforts des savants ... en l'année 1750«), où l'on peut lire plus loin que le »directeur de la musique et cantor de l'École Saint-Thomas de Leipzig ... laisse des fils qui sont pareillement célèbres dans la musique«. Ce furent d'ailleurs ces fils, spécialement l'aîné Wilhelm Friedemann et le second Carl Philipp Emanuel qui, lors du partage de la succession du père, en novembre 1750, se virent attribuer les cantates. Le Nécrologe de 1750 fait mention de cinq cycles annuels, mais il ne nous en est parvenu que trois, auxquels s'ajoutent quelques œuvres destinées à des circonstances spéciales. Alors que la partition autographe de la cantate »Schmücke dich, o liebe Seele« BWV 180 échut en partage à Wilhelm Friedemann, les cantates BWV 181 à 184 sont mentionnées dans le »catalogue de l'héritage musical du maître de chapelle

défunt Carl Philipp Emanuel Bach«, dressé en 1790, où »Madame Bach, veuve du maître de chapelle, ... les offre à la vente ou à la copie«. De là, elles devinrent possession de la Singakademie berlinoise, dont Carl Friedrich Zelter, membre de cette chorale d'amateurs depuis 1791, année de sa fondation, prit en 1800 la direction. Etant lui-même un fervent collectionneur de manuscrits qui devint souvent acquéreur »de documents importants pour un prix dérisoire«, il avait naturellement connaissance du riche fonds de la bibliothèque de la Singakademie et montrait un intérêt particulier pour les manuscrits de Bach, à propos desquels il écrit le 8 avril 1827 à Johann Wolfgang von Goethe: »Ce à quoi cette source a donné naissance devrait rester un secret durable, étant tout à fait impossible à comparer avec ce qui existe. J'ai parfois l'impression d'apercevoir l'univers entier et d'en saisir l'ordonnance, et tout cela n'est rien d'autre que de la musique. ... C'est ainsi que j'ai arrangé pour moi seul certaines de ses pièces religieuses ... afin de parvenir à la connaissance et à l'admiration du Vrai«. Ce faisant, Zelter considéra toutefois que le plus grand obstacle semblait résider dans les »textes ecclésiastiques allemands, tout à fait impies, qui servent de support à la rigueur polémique

de la Réforme en débusquant par d'épaisses volutes de foi l'incrédulité que nul ne réclame. Qu'un génie possédant un goût inné ait fait s'épanouir sur ce terrain un esprit aux racines d'une incontestable profondeur, c'est là ce qui le rend extraordinaire.

Nous aussi, nous avons aujourd'hui nos difficultés avec ces textes. Leur sens littéral, le fréquent raccourci poétique d'un passage de la Bible ainsi que son interprétation allégorique échappent en partie à notre entendement, car les connaissances d'histoire de la théologie nécessaires à leur compréhension nous font défaut. Les textes de cantates de Bach ne sont pourtant «pas simplement des sermons versifiés, ... mais suivant en tant que poèmes leurs propres règles» (Elke Axmacher). Mais ces lois se transformèrent de manière déterminante du vivant de Bach. Dans quelle mesure Bach refléta délibérément cette évolution, dans quelle mesure il prit part lui-même à l'élaboration des textes ou remania ceux qui lui étaient soumis, ce sont là des questions auxquelles nous ne sommes pas à même de répondre. On peut cependant présumer avec un fort degré de certitude que Bach, comme tous ses contemporains, avait présent à l'esprit le rapport entre le livret de cantate et le

sermon, qui commentaient l'un et l'autre le texte de la Bible (péricope) prévu pour chaque dimanche dans l'ordonnance liturgique. Le choix de Bach n'était toutefois guère dicté par des raisons tenant à l'idée de valeur littéraire. Ce qui était certainement l'essentiel pour lui, c'était avant tout la teneur théologique et le caractère «de tempore» du poème, son aptitude plastique à être façonné en vertu de point de vue de l'architecture musicale et la possibilité d'exprimer en musique des sentiments et émotions.

Autant de conditions que réunissaient les textes de Salomon Franck, poète de la cour de Weimar, qui sont représentatifs du nouveau type de transition dont Ermann Neumeister avait été l'initiateur: à un chœur introductif en poésie rimée succède la parole de la Bible mise en musique sous forme de récitatif. Plusieurs airs s'enchaînent sans récitatifs intercaires. En conclusion figure le choral. C'est vraisemblablement à Franck que l'on doit aussi le poème de la cantate «Himmelskönig, sei willkommen» BWV 182, écrite pour le 25 mai 1714, où elle fut exécutée dans l'église du château de Weimar. Jean-Sébastien Bach, jusqu'alors musicien de la chambre et organiste, avait désormais depuis le 2 mars 1714,

date de son entrée en fonctions comme Konzertmeister, à présenter chaque mois «un morceau de sa propre composition exécuté sous sa direction». La cantate BWV 182 ouvre le cycle de l'année 1714, dont sept autres cantates ont été conservées. Les années 1713/14 furent celles des transcriptions pour orgue et clavecin d'œuvres de Vivaldi et d'autres compositeurs, l'époque d'un processus décisif d'étude, d'apprentissage qui «pourrait bien avoir conduit à un changement de direction perceptible dans la carrière de compositeur de Bach. Le principe jusque là en vigueur, consistant à traduire l'ampleur de pensée et de concept en forme musicale extensivement exploitée ... fait place à une technique méthodique, de plus en plus marquée par le souci architectonique» (Hans-Joachim Schulze). On peut également découvrir maintes traces de cette nouvelle orientation de pensée dans la cantate BWV 182, que ce soit dans la sonate introductive, écrite en style d'ouverture française, où violon solo et flûte concertent au-dessus d'un constant pizzicato de cordes, dans la diversité de traitement de la forme de l'air et du chœur, faisant naître l'impression que Bach a «voulu démontrer toute la variété des moyens compositionnels qu'il avait à sa disposition» (Alfred Dürr), ou

encore dans les riches relations réciproques entre ritournelle instrumentale et partie vocale. De par son contenu, la cantate se réfère à l'entrée de Jésus à Jérusalem, que Salomon Franck interprète sur un ton exalté comme l'entrée de Jésus dans le cœur des chrétiens fidèles. En 1724, Bach revient de nouveau à cette cantate, de nouveau pour le dimanche des rameaux. Tandis qu'il reprend mot pour mot le texte, il faut changer tonalité et distribution. L'effectif instrumental de flûte à bec, cordes simples et basse continue était parfaitement approprié à la petite chapelle du château de Weimar, mais la sonorité intime de musique de chambre ne pouvait guère remplir les grandes nefs des églises Saint Nicolas et Saint Thomas. C'est pourquoi Bach, en 1724, augmenta les parties de cordes, confectionna d'autres parties vocales pour les chœurs et renforça la partie de flûte par un violon solo. Lors d'une nouvelle réexécution en 1728 il y eut encore un changement: la partie de flûte fut transférée au violon solo, dont un hautbois reprit alors la partie – l'idéal sonore de Bach s'était notoirement transformé.

La cantate «Leichtgesinnte Flattergeister» BWV 181 fut entendue pour la première fois

le 13 février 1724 à l'église Saint-Nicolas. L'auteur anonyme des paroles y interprète la parabole du semeur comme avertissement et exhortation aux chrétiens: malgré la mort et le diable, la «sainte parole» doit rester ce qui «console en tout temps notre cœur». A la différence de la manière dont il procède dans la cantate BWV 182, Bach utilise dans la cantate BWV 181 la forme, prévalant pour la période de Leipzig, de couplage de récitatif et air. Il apporte toutefois une grande individualité au traitement des schémas. C'est ainsi que l'air de basse (n° 1) n'est pas un air da capo tripartite, mais comporte quatre parties du fait de la répétition de la section A et B. La ritournelle instrumentale introductive renferme déjà le motif des «esprits volages et frivoles» symbolisant le texte, motif qui parcourt le mouvement entier. Dans le récitatif venant ensuite, les insertions en *arioso* confèrent à la prophétie selon laquelle «les cœurs de pierre ... gâchent leur propre salut» une éloquente expression. La voix de violon solo de l'air de ténor (n° 3) est perdue, de sorte qu'elle constitue dans sa forme actuelle un fragment, bien qu'encore fort expressive ainsi. Bach utilise par contre l'effectif instrumental complet (trompette, cordes et basse continue ainsi que, dans une version ultérieure ayant vu le

jour après 1735, flûte traversière et hautbois) dans le chœur final, plein d'une joyeuse animation, faisant l'objet d'un traitement contrapuntique. Il remonte apparemment en partie à une version antérieure, qui fut pourtant ici fortement modifiée.

Tout comme la cantate BWV 181, «**Erwünschtes Freudenlicht**» BWV 184, cantate exécutée le 30 mai 1724, fait partie du premier cycle annuel des cantates leipzigaises. Elle possède au demeurant une donnée initiale profane, à savoir la cantate BWV 184a, dont le texte s'est perdu et dont Hans-Joachim Schulze a pu prouver qu'elle fut composée à Coethen pour le Premier de l'An 1721. Le librettiste anonyme se réfère à la parabole de Jésus, du bon pasteur, que le «bienheureux troupeau» des «chrétiens bénis» suit avec joie dans la tombe». C'est d'ailleurs également la joie qui, en tant que caractéristique motif de flûte (quatre doubles croches suivies d'une croche) marque le récitatif d'introduction tout comme le récitatif n° 3, qui possède l'*arioso* de transition avec l'air suivant typique des premières cantates de Bach. Dans les deux airs (n°s 2 et 4), les ritournelles instrumentales correspondent souvent aux parties vocales. Le chœur final recourt encore une

fois au geste dansant: le «bon pasteur» y dispense sa consolation sur un rythme de gavotte.

Dans le second cycle annuel de cantates dont fait partie «**Schmücke dich, o liebe Seele**» BWV 180, donnée en première exécution le 22 octobre 1724, Bach renoue avec la tradition leipzigoise de la cantate chorale. On ignore qui a remanié les paroles des cantiques religieux – dans la cantate BWV 180, il s'agit du cantique de communion de même nom écrit par Johann Franck en 1653. On procéda toujours d'après le même principe: les strophes chorales furent reprises inchangées dans les premier et dernier mouvements, librement modifiées dans les récitatifs et airs intermédiaires. La structure musicale correspond à ce système: mouvement initial et final traitent la mélodie chorale inchangée, celui-ci dans un vaste chœur avec conduite des voix en imitation, partie orchestrale autonome et groupes instrumentaux concertant en alternance sur un rythme de gigue, celui-là en sobre chœur instrumentalement renforcé. Les deux airs (n°s 2 et 5) possèdent eux aussi un ton dansant, qui est accentué dans le numéro 2, proche de la bourrée, par la virtuosité avec laquelle est conduite la flûte. Il est frappant que Bach, dans cette cantate, ait

façonné la partie de flûte traversière de manière spécialement ambitieuse par rapport aux autres instruments. Cette observation valant pour une douzaine de cantates d'église, notamment les œuvres BWV 181 et 184, que Bach conçut entre les mois de juillet et novembre 1724, Robert L. Marshall suppose là l'existence d'une relation avec la présence personnelle à Leipzig d'un flûtiste d'un niveau habituel, peut-être Pierre Gabriel Buffardin. On a la preuve que ce dernier rendit visite à Bach à Leipzig. Les «choses rapides» étaient son fort, son style tributaire de l'école française. La vivacité d'allure de l'air de ténor «**Ermuntre dich**», ses phrases nettement articulées et ses rythmes dansants semblent avoir été inspirés par la flûte.

La conclusion du second cycle annuel de cantates leipzigaises est formé par neuf cantates sur des textes – fortement remaniés par Bach – de Mariane von Ziegler. La cantate «**Sie werden euch in den Bann tun**» BWV 183 pour le 13 mai 1725 est l'une d'entre elles. Le poème interprète le texte de l'Évangile sur l'annonce de la persécution des disciples, exposé dans le premier récitatif par la basse, représentant la voix du Christ: le «bras protecteur de Jésus» couvrira les chrétiens remplis de foi, qui doi-

vent donc le suivre et l'imiter »volontiers et de plein gré» (Bach mit le même texte en musique dès 1724 pour le dimanche dit de l'Exaudi dimanche après l'Ascension dans la cantate BWV 44). L'instrumentation de cette cantate est inhabituelle: quatre hautbois, dans l'air de ténor un violoncello piccolo concertant (Bach utilisa pour la première fois dans la cantate BWV 180 cet instrument dont il était l'inventeur), plus cordes et basse continue. Au caractère inusité de l'instrumentation correspondent la savante élaboration des deux airs (n^{os} 2 et 4), leurs parties vocales aux riches ornements, la structure entrelaçant parties vocales et instrumentales et leur substance motivique commune ainsi que l'accent mis sur l'affectivité. Même le second récitatif, un «*accompagnato de cachet fortement motivique*» (Alfred Dürr) est conduit instrumentalement: les deux couples de hautbois (da caccia et d'amore) et la voix d'alto se lancent à tour de rôle le motif «*Ich bin bereit*», qui ne cesse de se représenter. Le choral final à quatre voix utilise pour texte la cinquième strophe du cantique de Paul Gerhardt «*Zeuch ein zu deinen Toren*» (1653), tandis que la mélodie du choral «*Helft mir Gottes Güte preisen*» est à affecter au cantus firmus.

Traduction: Jacques Fournier

Remarques sur l'exécution

par Nikolaus Harnoncourt

Cantate 182

Bach avait composé cette cantate à Weimar et la fit plus tard exécuter de nouveau à Leipzig. Le problème posé par la différence d'accords est ici particulièrement évident: comme les vents jouaient à Weimar dans leur ton de chambre (ton entier ou tierce inférieure), mais les cordes d'après l'orgue accordé en ton de chœur (donc aigu), l'instrument à vent donnait l'impression de transposer, à peu près comme un oboe d'amore. Pour Leipzig, où les cordes jouaient elles aussi dans le ton de chambre (qui était toutefois environ plus grave d'un demi-ton qu'à Weimar), c'était l'organiste qui transposait. C'est ainsi que Bach écrivit ici une nouvelle partie de flûte, car les notes graves ne pouvaient plus être atteintes. – Ces faits, ainsi que la totale différence de registre et de diction, me font supposer que l'air 5 devait être exécuté sans brisure de la voix sur une flûte traversière; c'est seulement dans le cas où le flûtiste à bec ne possédait pas les deux instruments qu'il devait le jouer à la flûte à bec avec les déficiences

mentionnées (cette hypothèse pour laquelle on n'a pas de preuves s'est vérifiée dans la pratique). – On a recouru à une distribution d'un instrument pour chaque type de cordes et omis les violons de ripieno qui furent ajoutés plus tard. Il est à supposer que la distribution chorale initiale était minimale.

Cantate 183

L'articulation a été complétée et précisée dans tous les mouvements. Dans l'air 2, on s'est finalement décidé pour le violoncelle (sans violone) au continuo, la voix de basse octaviant déjà souvent le violoncelle piccolo, sans quoi il y aurait deux fois autant d'octaves. L'air 4 a beau figurer aux deux voix des hautbois da caccia (comme si souvent dans les soli de vents de Bach), l'intention du compositeur n'était certainement pas qu'il fût exécuté choralement; aussi l'avons nous fait jouer un instrument soliste.

CD 1

KANTATE 180
•Schmücke dich,
o liebe Seele•CANTATA 180
•Deck thyself, my soul,
with gladness•CANTATE 180
•Pare-toi, ô chère âme•

1 Chor

Schmücke dich, o liebe Seele, / Laß die dunkle Sündenhöhle, / Komm ans helle Licht gegangen, / Fange herrlich an zu prangen; / Denn der Herr voll Heil und Gnaden / Läßt dich itzt zu Gaste laden. / Der den Himmel kann verwalten, / Will selbst Herberg in dir halten.

Chorus

Deck thyself, my soul, with gladness; / shun the haunts of sin and sadness; / come in radiance rare to render / homage to His might and splendor. / At the feast of our salvation, / He has bid us take our station; / He who high in Heaven reigneth. / Yet to dwell with mortals deigneth. / Mortals, dwell with mortals deigneth.

Chœur

Pare-toi, ô chère âme. / Quitte les sombres abîmes du péché, / Apparais dans la brillante lumière, / Mets-toi à resplendir. / Car le Seigneur, qui dispense le salut et la grâce, / A présent t'invite. / Celui qui peut gouverner les cieux / Veut lui-même faire son logis en toi.

2 Arie (Tenor)

Ermunte dich: dein Heiland klopft, / Ach, öffne bald die Herzenspforte! / Ob du gleich in entzückter Lust / Nur halb gebrochne Freudenworte / Zu deinem Jesu sagen mußt.

Aria (Tenor)

Arise thee now, thy Saviour knocks, / ah, open, open wide thy heart to hail Him! / Open wide thy heart, thy heart open / wide to hail Him. / Thy heart, thy heart open wide, thy heart, / thy heart to hail Him. / 'What tho' in this enchanted hour / thy halting words of joy are feeble / to tell thy Saviour all thou wouldst. / Tell thy Saviour all, tell all thou wouldst.

Air (ténor)

Réveille-toi! Ton Sauveur frappe. / Ne tarde pas à lui ouvrir la porte du cœur, / Même si, dans le ravissement du plaisir, / Tu ne trouves à dire à ton Jésus / Que des paroles de joie décousues.

3 Rezitativ und Arioso (Soprano)

Wie teuer sind des heiligen Mahles Gaben! / Sie finden ihresgleichen nicht. / Was sonst die Welt / Vor kostbar hält, / Sind Tand und Eitelkeiten; / Ein Gotteskind wünscht diesen Schatz zu haben / Und spricht: /

Recitativo and Arioso (Soprano)

Ah, what a precious gift the blest Communion! / On earth its like cannot be found. / The things the world holds dear are naught but / vain and idle trifles; / the Child of God will covet well this treasure, / and say: /

Récitatif et arioso (soprano)

De quel prix sont les dons de la Cène! / Ils ne trouvent pas leurs pareils. / Ce que le monde tient / Autrement pour précieux / N'est que futilité et vanité; / Un enfant de Dieu désire avoir ce trésor / Et dit: / Ami des hommes,

Ach, wie hungert mein Gemüte, / Menschenfreund, nach deiner Güte! / Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen / Mich nach dieser Kost zu sehnen! / Ach, wie pfleget mich zu dürsten / Nach dem Trank des Lebensfürsten! / Wünsche stets, daß mein Gebeine / Sich durch Gott mit Gott vereine.

Friend of man, our souls possessing, / how I hunger for Thy blessing! / Ah, we weep with fervent yearning / to Thy blest Communion turning. / Ah, how thirst we for that Potion, / sanctified by Thy devotion! / Would that, mortal bones forsaken, / one with God we may awaken.

comme mon cœur est affamé de ta bonté! / Hélas, combien souvent, en proie aux larmes, / J'aspire à ce mets! / Ah! comme je suis assoiffé / Du breuvage du prince de la vie! / Je ne cesse de souhaiter que, par Dieu, / Ma dépouille s'unisse à Dieu.

4 Rezitativ (Alto)

Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude; / Es wird die Furcht erregt, / Wenn es die Hoheit überlegt, / Wenn es sich nicht in das Geheimnis findet, / Noch durch Vernunft dies hohe Werk ergründet. / Nur Gottes Geist kann durch sein Wort uns lehren, / Wie sich alhier die Seelen nähren, / Die sich im Glauben zugeschiedt. / Die Freude aber wird gestärkt, / Wenn sie des Heilands Herz erblickt / Und seiner Liebe Größe merket.

Recitativo (Alto)

My heart is filled with joy and terror, / with terror when I think / of God's exalted Majesty, / and when I seek to understand His secrets, / or to explain the riddle of Creation. / His Word alone, must ever be our teacher; / our souls are nourished by His Spirit, / here for our sustenance bestowed. / But Joy my fainting heart restoreth, / when I recall the wondrous Love, / the mighty Love my Saviour bore me.

Récitatif (alto)

Mon cœur ressent la crainte et la joie; / La crainte le saisit / Lorsqu'il songe à la divinité suprême, / Lorsqu'il ne pénètre pas le secret / Et ne peut pas non plus par la raison / Sonder ces hautes œuvres. / Seul l'esprit de Dieu peut nous enseigner par sa parole / Comment les âmes ici se repaissent / Si elles se vouent à la foi. / Mais la joie s'accroît / De voir le cœur du Sauveur / Et de se rendre compte de l'immensité de son amour.

5 Arie (Soprano)

Lebens Sonne, Licht der Sinnen, / Herz, der du mein alles bist! / Du wirst meine Treue sehen / Und den Glauben nicht verschmähen / Der noch schwach und furchtsam ist.

Aria (Soprano)

Ever shining, guide my spirit, / Thou the sun to light my way! / Light me upon my way. / Let my love to Thee endear me, / in my weakness be Thou near me, / scorn me not nor say me nay.

Air (soprano)

Soleil de la vie, lumière des sens, / Seigneur, tu es tout pour moi! / Tu verras ma fidélité / Et ne dédaigneras pas ma foi / Qui est encore faible et craintive.

6 Rezitativ (Baß)

Herr, laß an mir dein treues Lieben, / So dich vom Himmel abgetrieben, / Ja nicht vergeblich sein! / Entzünd' du in Liebe meinen Geist, / Daß er sich nur nach dem, was himmlisch

Recitativo (Bass)

Lord, may Thy Love be ever with me, / that Thy descent to earth from Heaven / may not have been in vain. / Enkindle Thou my soul with love for Thee; / inspire Thou me to noble

Récitatif (basse)

Seigneur, fais que ton amour fidèle, / Qui t'a exilé du ciel, / Ne soit pas vain pour moi! / Enflamme mon esprit d'amour / Afin qu'il se guide uniquement dans sa foi / Sur ce qui vient du

heißt, / Im Glauben lenke / Und deiner Liebe stets gedanke.

deeds, with noble thoughts instil me,
/ and with Thy Love forever fill me.

7 Choral

Jesu, wahres Brot des Lebens, / Hilf,
daß ich doch nicht vergebens / Oder
mir vielleicht zum Schaden / Sei zu
deinem Tisch geladen. / Laß mich
durch dies Seelenessen / Deine Liebe
recht ermaßen, / Daß ich auch, wie
itzt auf Erden, / Mög ein Gast im
Himmel werden.

Chorale

Jesus, Bread of Life, sustain us; / thru
Thy Love salvation gain us, / by Thy
saving Grace enable / us to gather at
Thy Table. / Sacred Supper, soulregal-
ing, / keep our spirits never failing, /
that we, while on earth sojourning, /
be for Heaven ever yearning.

KANTATE 181

-Leichtgesinnte Flattergeister-

CANTATA 181

-Scatterbrained and shallow people-

8 Arie (Baß)

Leichtgesinnte Flattergeister / Rau-
ben sich des Wortes Kraft. / Belial mit
seinen Kindern / Suchet ohnedem zu
hindern, / Daß es keinen Nutzen
schafft.

Aria (Bass)

Scatterbrained and shallow people /
rob Thy Word of all its pow'r. / Belial
and all his faction / seek to thwart our
ev'ry action / ev'ry day, and ev'ry
hour. / ev'ry day and hour.

9 Rezitativ (Alt)

O unglückselger Stand verkehrter
Seelen, / So gleichsam an dem Wege
sind; / Und wer will doch des Satans
List erzählen, / Wenn er das Wort
dem Herzen raubt, / Das, am Verstan-
de blind, / Den Schaden nicht
versteht noch glaubt. / Es werden Felsen-
herzen, / So boshaft widerstehn, / Ihr
eigen Heil verscherzen / Und einst
zugrunde gehn. / Es wirkt je Christi
letztes Wort, / Daß Felsen selbst zer-

Recitativo (Alto)

O luckless souls, perverted, weak and
dour, / your seed has fallen by the
way; / the fowls of Hell will most of it
devour, / the little left will soon
decay; / nor can you know or say /
where thus the Word of God was
strewn. / In stony hearts they stifle /
the Word they scatter there, / with
Grace and Mercy trifle, / on barren
land and bare. / When Jesus spoke
His dying Word, / the rocks were rent

ciel / Et qu'il se souviene toujours
de ton amour.

Choral

Jésus, vrai pain de vie, / Fais que je ne
sois pas invité en vain / Ou peut-être
même pour mon tort / A ta table. /
Fais moi mesurer comme il se doit, /
Par ce repas des âmes, l'ampleur de
ton amour / Afin que je sois moi
aussi, comme maintenant sur la terre,
/ L'hôte du ciel.

CANTATE 181

-Les esprits volages et frivoles-

Air (basse)

Les esprits volages et frivoles / Se pri-
vent du pouvoir du Verbe. / Belial,
avec ses enfants, / Cherche en outre à
empêcher / Qu'il soit profitable.

Récitativ (alto)

O funeste situation des âmes insen-
sées / Qui se trouvent le long de la
route! / Qui pourra donc parler de la
ruse de Satan / Si son cœur, privé du
Verbe, / Devenu aveugle à la raison, /
Ne comprend ni ne croit le tort qui lui
est fait. / Ils deviennent des cœurs de
pierre, / Ceux qui opposent une résis-
tance impie, / Gâchent leur propre
salut / Et un jour s'obscurcissent dans
l'abîme. / L'ultime parole du Christ

springen; / Des Engels Hand bewegt
des Grabes Stein, / Ja, Moses Stab
kann dort / Aus einem Berge Wasser
bringen. / Willst du, o Herz, noch
härter sein!

in pieces. / The Angels roll away the
stone with ease, / one touch of
Moses' rod / the water from the rock
releases. / Art thou, o heart, as hard as
these?

10 Arie (Tenor)

Derschädlichen Dornen unendliche
Zahl, / Die Sorgen der Wollust, die
Schätze zu mehren, / Die werden das
Feuer der höllischen Qual / In Ewig-
keit nähren.

Aria (Tenor)

The venomous brambles of pleasure
and gain, / will furnish to Satan a fuel
infernal / to feed to the fire and
redouble the pain / of torment Eter-
nal.

11 Rezitativ (Sopran)

Von diesen wird die Kraft erstickt, /
Der edle Same liegt vergebens, / Wer
sich nicht recht im Geiste schickt, /
Sein Herz beizeiten / Zum guten
Land zu bereiten, / Daß unser Herz
die Süßigkeiten schmecket, / So uns
dies Wort entdecket, / Die Kräfte die-
ses und des künftigen Lebens.

Recitativo (Soprano)

Unless we sow our seed aright, / on
goodly ground of choice selection, /
the thorns will choke it overnight. /
So well prepare, / and till your goodly
ground with care, / the Word of God
in fertile soil to nourish, / that it may
grow and flourish / and bring forth
fruit, abundant to perfection.

12 Chor

Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten /
Des Herzens Trost, dein heilig Wort!
/ Du kannst nach deiner Allmächts-
hand / Allein ein fruchtbar gutes
Land / In unsern Herzen zubereiten.

Chorus

Grant, Lord, to us thru all the ages, /
our hearts' delight, Thy Holy Word. /
Thou canst, by Thine Almighty
Hand, / make Thou our hearts a fer-
tile land, / wherein Thy Word may
grow and flourish.

ne peut-elle pas / Faire éclater le
rocher lui-même? / La main de l'ange
soulève la pierre du tombeau, / Oui,
le bâton de Moïse peut / Faire jaillir
de l'eau du rocher. / Veux-tu, ô cœur,
être encore plus dur?

Air (ténor)

Les malfaisantes épines en nombre
infini, / Les soucis de la luxure pour
multiplier les plaisirs et les richesses /
Nourriront pour l'éternité / Le feu du
supplice infernal.

Récitativ (soprano)

La force en est jugulée, / La noble
semence est semée en pure perte / Si
en pensée on ne se dispose pas à
temps / A préparer son cœur / A la
bonne terre, / Afin que notre cœur
goûte les douceurs / Que cette parole
nous fait découvrir, / Les ressources
de cette vie et de la vie future.

Chœur

Dieu suprême, qui consoles / En tout
temps notre cœur, laisse agir ta sainte
parole! / Toi seul peux de ta main
toute puissante / Préparer en nos
cœurs / Une bonne terre fertile.

KANTATE 182**-Himmelskönig, sei willkommen-****CANTATA 182****-King of Heaven, ever welcome-****CANTATE 182****-Roi du ciel, sois le bienvenu-****14 Chor**

Himmelskönig, sei willkommen, /
Laß auch uns dein Zion sein! /
Komm herein, / Du hast uns das Herz
genommen.

Chorus

King of Heaven, ever welcome, /
make our hearts Thy dwelling place! /
Bide with us! our hearts / All our souls
are in Thy keeping.

Chœur

Roi du ciel, sois le bienvenu, / Soyons
nous aussi ton peuple de Sion! /
Entre donc, / Tu t'es emparé de nos
cœurs.

15 Rezitativ (Baß)

-Siehe, ich komme, im Buch ist von
mir geschrieben; deinen Willen,
mein Gott, tu ich gerne.-

Recitativo (Bass)

Lo, I come, I am with you, / for so it is
written of Me: / I delight O my Lord,
my God, my God, I delight to / do
Thy Will, to do Thy Will, to do Thy
Will, to do Thy Will, O God.

Récitatif (basse)

-Voici que je viens, ainsi est-il écrit
dans le Livre à mon propos; c'est
volontiers, ô mon Dieu, / que j'ac-
complis ta volonté.-

16 Arie (Baß)

Starkes Lieben, / Das dich, großer
Gottessohn, / Von dem Thron / Dei-
ner Herrlichkeit getrieben, / Daß du
dich zum Heil der Welt / Als ein
Opfer vorgestellt, / Daß du dich mit
Blut verschrieben.

Aria (Bass)

Love unending, / 'twas for love that
God's own Son / come to us, / down
from His exalted station; / love
unending, 'twas for love He paid the
price, / made His crowning sacrifice,
/ that Mankind might gain salvation.

Air (basse)

C'est ton amour généreux / Qui t'a
exilé, / O Fils sublime de Dieu, / De
ton trône de majesté. / Voilà pour-
quoi tu t'es offert en sacrifice / Pour le
salut du monde, / Engageant ta
parole par le don de ton sang.

17 Arie (Alt)

Leget euch dem Heiland unter, / Her-
zen, die ihr christlich seid! / Tragt ein
unbeflecktes Kleid / Eures Glaubens
ihm entgegen, / Leib und Leben und
Vermögen / Sei dem König itzt
geweiht.

Aria (Alto)

Bow your heads before your Saviour,
/ ever keep as pure as He; let our light
grow never dim, / let our faith be firm
and steady, / life and fortune ever
ready / to be given all to Him.

Air (alto)

Soumettez-vous au Sauveur, / O
cœurs des chrétiens. / Allez à sa ren-
contre / Dans le vêtement immaculé
de votre foi; / Qu'au roi soient désor-
mais consacrés / Et vos corps et vos
vies et vos forces.

18 Arie (Tenor)

Jesu, laß durch Wohl und Weh / Mich
auch mit dir ziehen! / Schreit die
Welt nur -Kreuzige!-, / So laß mich
nicht fliehen, / Herr, von deinem
Kreuzpanier, / Kron und Palmen find
ich hier.

Aria (Tenor)

Jesus, Lord, thru weal and woe / keep
me ever by Thee. / When the world
shrieks "Crucify"! / let me never / let
me not deny Thee. / Lord, Lord, thru
Thy Redeeming Pain / Life Eternal I
shall gain.

Air (ténor)

O Jésus, laisse-moi donc pour le meil-
leur et pour le pire / M'attacher à tes
pas! / Quand bien même le monde
entier ne vociférerait que -Crucifie!-
/ Ne permets point que je prenne la
fuite, / O Seigneur, ni que j'aban-
donne la bannière qu'est ta croix; / C'
est ici que je trouverai couronne et
rameaux.

19 Choral

Jesu, deine Passion / Ist mir lauter
Freude, / Deine Wunden, Kron und
Hohn / Meines Herzens Weide; /
Meine Seel auf Rosen geht, / Wenn
ich dran gedenke, / In dem Himmel
eine Stätt / Und deswegen schenke.

Choral (Fantasia)

Jesus, from Thy Passion came / all my
heart's elation, / crown of Thorns and
Cross and shame / all Thy torment,
crown and shame / were for my
salvation; / and my spirit blossom
forth / when I pause to ponder / on
the blissful days to come / Up in
Heaven yonder. / on the blissful days
to come, the blissful days to come.

Choral

O Jésus, ta Passion / Signifie pour moi
l'allégresse / Et mon cœur se repaît /
De tes stigmates, de ta couronne et
des outrages que tu subis; / Mon âme
glisse sur un tapis de roses / Lorsqu'il
m'en souvient; / Offre-nous donc
pour cela même, / Une place au ciel.

20 Chor

So lasset uns gehen in Salem der Freu-
den, / Begleitet den König in Lieben
und Leiden. / Er gehet voran / Und
öffnet die Bahn.

Chorus

So let us then hasten to Salem rejoic-
ing, / to be with our Master forever
and ever, / our Saviour and Guide,
whatever betide.

Chœur

Aussi hâtons-nous à Salem, cite des
joies. / Accompagnons le roi dans
l'amour et la souffrance / Il marche en
tête et ouvre la voie.

CD 2

KANTATE 183 »Sie werden euch in den Bann tun«

CANTATA 183 »From out their temples they cast you«

CANTATE 183 »Ils vous chasseront des synagogues.«

1 Rezitativ (Baß)
»Sie werden euch in den Bann tun, es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran.«

Recitativo (Bass)
From out their temples they cast you / yea there cometh the time that whoso killeth you will think that / he thus doeth to God a service.

Récitatif (basse)
»Ils vous chasseront des synagogues. Bien plus, l'heure vient où quiconque vous tuera pensera rendre hommage à Dieu.«

2 Arie (Tenor)
Ich fürchte nicht des Todes Schrecken, / Ich scheue ganz kein Ungemach. / Denn Jesus Schutzarm wird mich decken, / Ich folge gern und willig nach. / Wollt ihr nicht meines Lebens schonen / Und glaubt, Gott einen Dienst zu tun: / Er soll euch selber noch belohnen, / Wohlan, es mag dabei beruhn!

Aria (Tenor)
No more the fear of death affects me, / for Jesus keeps me safe from harm; / I follow Him and He protects me, / and guards me by His shielding Arm; / and so if one should wish to slay me, / and think to serve his God thereby / or seek reward that he betray me, / ah, well, what of it, what care!

Air (ténor)
Je ne redoute pas les affres de la mort, / Nuls maux ne m'épouvantent. / Jésus me couvrira de son bras protecteur, / C'est pourquoi je le suis et l'imité volontiers et de plein gré. / Si vous ne voulez pas épargner ma vie / Et croyez ainsi rendre ainsi à Dieu un service / Dont il doit encore lui-même vous récompenser, / Eh bien, demeurons-en là!

3 Rezitativ (Alt)
Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben / Vor dich, mein Heiland, hinzugeben, / Mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein; / Ich tröste mich, dein Geist wird bei mir stehen, / Gesetzt, es sollte mir vielleicht zuviel geschehen.

Recitativo (Alto)
I dedicate my life, my whole behaviour, / to Thee to serve Thee, O my Saviour, / my blood and body shall be wholly Thine, / I trust in Thee to stand in spirit near me, / in case perchance the fires of life / too sorely sear me.

Récitatif (alto)
Je suis prêt à sacrifier mon sang et ma pauvre vie / Pour toi, ô mon Sauveur. / Que tout mon être te soit dédié; / C'est ma consolation de savoir que ton esprit m'assistera / S'il devait m'arriver par trop de malheurs.

4 Arie (Sopran)
Höchster Tröster, heiliger Geist, / Der du mir die Wege weist, / Darauf ich

Aria (Soprano)
Holy Spirit, Comfort Sweet, / choose the pathway for my feet, / and guide

Air (soprano)
Consolateur suprême, Saint Esprit / Qui me montres la voie / Sur laquelle

wandeln soll, / Hilf meine Schwachheit mit vertreten, / Denn von mir selbst kann ich nicht beten, / Ich weiß: du sorgest vor mein Wohl.

my waiw'ring will. / Help Thou my feeble inclinations, / heed Thou my too feeble supplications; / heed Thou my feeble supplications; / I know Thou carest for me still.

je dois cheminer, / Secours ma faiblesse, plaide ma cause, / Car je ne puis de moi-même demander grâce, / Sachant que tu veilles à mon bien.

5 Choral
Du bist ein Geist, der lehret, / Wie man recht beten soll; / Dein Beten wird erhört, / Dein Singen klinget wohl. / Es steigt zum Himmel an, / Es steigt und läßt nicht abe, / Bis der geholfen habe, / Der allein helfen kann.

Chorale
Tis Thou O Holy Spirit / that teachest us to pray, / and Thou, O Lord, will hear it / and speed our song away; / to Thee in Heaven high, / far up to Thee ascending, / a chorus never ending, / and heard beyond the sky.

Choral
Tu es l'esprit qui enseigne / A prier comme il le faut; / Ta prière est exaucée, / Ton chant résonne harmonieusement. / Il s'élève vers les cieus et n'a de cesse / Qu'il n'ait secouru, / Lui qui seul peut secourir.

KANTATE 184 »Erwünschtes Freudenlicht«

CANTATA 184 »O welcome joyous light«

6 Rezitativ (Tenor)
Erwünschtes Freudenlicht, / Das mit dem neuen Bund anbricht / Durch Jesum, unsern Hirten! / Wir, die wir sonst in Todestälern irten, / Empfinden reichlich nun, / Wie Gott zu uns den längst erwünschten Hirten sendet. / Der unsre Seele speist / Und unsern Gang durch Wort und Geist / Zum rechten Wege wendet. / Wir, sein erwähltes Volk, empfinden seine Kraft; / In seiner Hand allein ist, was uns Labsal schafft, / Was unser Herze kräftig stärket. / Er liebt uns, seine

O welcome joyous light / which glows anew with promise bright, / thru Jesus Christ our Shepherd; / tho' we traverse the valley of death's shadow, / no evil fear we there. / We shall not want; with gentle hand our Shepherd feeds us; / obedient to His will, / with rod and staff by waters still, / to greenest pastures leads us; / We, as His chosen flock are conscious of His power, / His kind protecting Hand, which soothes in sorrow's hour, / and fills our hearts anew with courage. /

CANTATE 184 »Lumière de joie ardemment désirée«

Récitatif (ténor)
Lumière de joie ardemment désirée / Qui commence à poindre avec la nouvelle alliance / A travers Jésus, notre pasteur! / Nous, qui errions jusque là dans les vallées de mort, / Nous ressentons à présent à profusion / Comment Dieu nous envoie le berger depuis longtemps ardemment désiré, / Qui repaît notre âme / Et, par la parole et l'esprit, / Dirige notre marche vers la bonne voie. / Nous, son peuple élu, ressentons son pouvoir; / En sa main seule est ce qui

Herde, / Die seinen Trost und Beistand merket. / Erziehet sie vom Eitlen, von der Erde, / Auf ihn zu schauen / Und jederzeit auf seine Huld zu trauen. / O Hirte, so sich vor die Herde gibt, / Der bis ins Grab und bis in Tod sie liebt! / Sein Arm kann denen Feinden wehren, / Sein Sorgen kann uns Schafe geistlich nähren. / Ja, kömmt die Zeit, durch finstre Tal zu gehen, / So hilft und tröstet uns sein sanfter Stab. / Drum folgen wir mit Freuden bis ins Grab. / Auf! eilt zu ihm, verkürt vor ihm zu stehen!

Our Shepherd loves us dearly, / and is our help and Comfort ever. / He keeps us from temptation when sincerely / we let Him guide us, / and no conceits of earth from Him divide us. / O Shepherd, Thou who died to save Thy flock, / but yet the grave and even death didst mock! / Thine Arm from ev'ry foe protects us, / Thy sorrow to a righteous life direct us; / yea, tho' I walk thru death's dark Vale and shadow, / Thy rod and staff will help and comfort me. / And so to death with joy I follow Thee. / Rise to the skies, transfigured there before Thee.

nous délecte, / Ce qui fortifie vigoureusement nos cœurs. / Il nous aime, nous, son troupeau, / Qui nous apercevons de son réconfort et de son secours. / Il nous détache des vanités, de la terre, / Pour que nous portions nos yeux vers lui / Et ayons à tout moment confiance en sa grâce. / O berger qui se sacrifie pour le troupeau, / Qui l'aime jusque dans la tombe et dans la mort! / Son bras peut nous défendre de nos ennemis, / Sa sollicitude peut nous donner, à nous, ses ouailles, nourriture spirituelle. / Si l'heure vient de marcher dans la ténébreuse vallée, / Sa houlette rassurante nous aide et nous réconforte. / C'est pourquoi nous le suivons avec joie au tombeau. / Debout, hâtez-vous de paraître devant lui, transfigurés!

Air (duo. soprano/alto)
Chrétiens bénis, bienheureux troupeau, / Venez vous engager avec gratitude auprès de Jésus! / Méprisez l'attrait des flatteries terrestres / Afin que votre plaisir puisse être parfait!

Récitatif (ténor)
Régouissez-vous donc, âmes élus, / La joie a son fondement dans le cœur de Jésus. / Nul être humain ne saurait décrire cette délectation. / Le joie s'éleve aussi / Vers ceux qui étaient dans les liens du péché / Que le héros de

Held aus Juda schon zuschlagen. / Ein David steht uns bei. / Ein Heldenarm macht uns von Feinden frei. / Wenn Gott mit Kraft die Herde schützt, / Wenn er im Zorn auf ihre Feinde blüzt, / Wenn er den bitteren Kreuzestod / Vor sie nicht scheuet. / So trifft sie ferne keine Not, / So lebet sie in ihrem Gott erfreuet. / Hier schmecket sie die edle Weide / Und hoffet dort vollkommene Himmelsfreude.

9 Arie (Tenor)
Glück und Segen sind bereit, / Die geweihte Schar zu krönen. / Jesus bringt die güldne Zeit, / Welche sich zu ihm gewöhnen.

10 Choral
Herr, ich hoff je, du werdest die / In keiner Not verlassen, / Die dein Wort recht als treue Knecht / Im Herz und Glauben fassen. / Gibst ihn' bereit die Seligkeit / Und läßt sie nicht verderben. / O Herr, durch dich bitt ich, laß mich / Fröhlich und willig sterben.

11 Chor
Guter Hirte, Trost der Deinen, / Laß uns nur dein heilig Wort! / Laß dein gnädig Antlitz scheinen, / Bleibe unser Gott und Hort, / Der durch allmachtvolle Hände / Unserm Gang zum Leben wende.

from their oppressor. / A David now we see, / a Hero who from foes will set us free. / God guards His flock, with power vast, / in fiety wrath our enemies to blast, / nor, did He shun the bitter Cross to die and save us / so fear we not our future lot, / but lovingly rejoice for all He gave us. / The Promised Land we see before us, / a foretaste here / of joy complete in Heaven.

Aria (Tenor)
Joy and Blessed ness untold / is prepared for God's Elected. / Jesus brings the Age of Gold. / promised long, and long expected.

Chorale
The staff and rod, of mighty God / will comfort and protect me, / thruout the strife of mortale life, / in love and faith direct me. / And when at last my time has passed / let me not be confounded, / but take Thou me to dwell' with Thee, / by Angel host surrounded.

Chorus
Gentle Shepherd, watch Thou o'er us, / let Thy Word our comfort be. / To Thy gracious love restore us, / that we know Thy Majesty; / from Thy bounty rich provide us, / thru our lives protect and guide us.

Judée a déjà tranchés. / Un David nous assiste. / Le bras d'un héros nous délivre des ennemis. / Si Dieu protège efficacement le troupeau, / S'il lance sur les ennemis de ses ouailles des regards de colère, / S'il ne redoute pas pour lui / La mort amère sur la Croix, / Aucun danger ne saurait l'atteindre, / Il vit heureux dans son Dieu. / Il savoure ici-bas la noble pâture / Et espère là-bas les parfaites joies célestes.

Air (ténor)
Bonheur et félicité / S'apprenent à couronner la légion consacrée. / Jésus apporte l'âge d'or / A ceux qui se vouent à lui.

Choral
Seigneur, j'espère toujours / Que jamais tu n'abandonneras dans la détresse / Ceux qui, en fidèles serviteurs, / Conservent ta parole dans leur cœur et leur foi. / Accorde-leur déjà la félicité / Et fais qu'ils ne se perdent pas. / O Seigneur, je te demande dans ma prière / De faire que je meure heureux et consentant.

Chœur
Bon pasteur, consolation des tiens, / Ne nous laisse que ta sainte parole! / Fais paraître ta face clément, / Demeure notre Dieu et notre rempart, / Qui dirige par tes mains de toute puissance / Notre marche vers la vie.

**COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO****Das Compact Disc Digital Audio System**

bietet die bestmögliche Klangwiedergabe – auf einem kleinen, handlichen Tonträger.

Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde. Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist:

DDD Digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

ADD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme, digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.

AAD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte.

Eine Reinigung erbringt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden! Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System

offers the best possible sound reproduction – on a small, convenient sound-carrier unit.

The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording.

This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code:

DDD Digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

ADD Analogue tape recorder used during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

AAD Analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records.

No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

"WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorized rental, broadcasting, public performance, copying or recording in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. In case there is a perception institution in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such institution. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB)."

Le système Compact Disc Digital Audio

permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique.

Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

DDD Utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

ADD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

AAD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsilicon.

Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être prosaïté. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc

offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto.

La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine.

Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere:

DDD Si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

ADD Sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

AAD Riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali.

Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporco in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfaccature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco.

Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

