

244194-2

TELDEC

DAS
ALTE
WERK

DIGITAL

Joh. Seb. Bach

DAS KANTATENWERK
COMPLETE CANTATAS



NIKOLAUS HARNONCOURT

Vol. 45

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Das Kantatenwerk Vol. 45

Complete Cantatas · Les Cantates

CD 1

42'25"

Kantate 196

»Der Herr denket an uns«

BWV 196

Trauungskantate

Text: Psalm 115, 12–15

Solo: Sopran, Tenor, Baß – Chor
Violino I, II, Viola; Violoncello;
Continuo (Violone, Organo)

1 *1. Sinfonia* 2'13"
Violino I, II, Viola; Violoncello;
Continuo (Violone, Organo)

2 *2. Chor* 2'14"
»Der Herr denket an uns«
Violino I, II, Viola; Violoncello;
Continuo (Violone, Organo)

3 *3. Aria (Soprano)* 2'29"
»Er segnet, die den Herrn fürchten«
Violino I, II unis.; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

4 *4. Duett (Tenore, Basso)* 1'52"
»Der Herr segne euch«
Violino I, II, Viola, Violoncello;
Continuo (Violone, Organo)

5 *5. Chorus* 3'23"
»Ihr seid die Gesegneten des Herrn«
Violino I, II, Viola, Violoncello;
Continuo (Violone, Organo)

Kantate 197

»Gott ist unsre Zuversicht«

BWV 197

Trauungskantate

Textdichter unbekannt; 5. Martin Luther 1524;
10. nach Georg Neumark 1657.

Solo: Sopran, Alt, Baß – Chor
Tromba I, II, III; Oboe d'amore I, II; Oboe I,
II; Fagotto; Timpani; Violino I, II; Viola;
Continuo (Violoncello, Violone, Organo)

VOR DER TRAUUNG

6 *1. Chor* 6'17"
»Gott ist unsre Zuversicht«
Tromba I, II, III; Timpani; Oboe
I, II, Violino I, II, Viola; Continuo
(Violoncello, Violone, Fagotto,
Organo)

7 *2. Recitativo (Basso)* 1'15"
»Gott ist und bleibt der beste Sorger«
Continuo (Violoncello, Organo)

8 *3. Aria (Alto)* 6'42"
»Schläfert allen Sorgenkummer«
Oboe d'amore I; Violino I, II, Viola;
Continuo (Violoncello, Violone,
Organo)

9 *4. Recitativo (Basso)* 0'53"
»Drum folget Gott und seinem Triebe«
Violino I, II, Viola; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

10 *5. Choral* 1'04"
»Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst«
Oboe d'amore I, II; Violino I, II,
Viola; Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)

NACH DER TRAUUNG

11 *6. Aria (Basso)* 5'38"
»O du angenehmes Paar«
Oboe I; Violino I, II, Viola;
Fagotto obligato; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

12 *7. Recitativo (Soprano)* 1'46"
»So wie es Gott mit dir getreu«
Continuo (Violoncello, Organo)

13 *8. Aria (Soprano)* 4'31"
»Vergnügen und Lust«
Violino solo; Oboe d'amore I, II;
Continuo (Violoncello, Organo)

14 *9. Recitativo (Basso)* 0'54"
»Und dieser frohe Lebenslauf«
Oboe I, II; Violino I, II, Viola;
Continuo (Violoncello, Violone,
Organo)

15 *10. Choral* 0'54"
»Sing, bet und geh auf Gottes Wegen«
Oboe I, II; Violino I, II, Viola;
Continuo (Violoncello, Violone,
Organo)

CD 2

59'16"

3

3. *Aria (Soprano)*
*»Verstummt, verstummt, ihr
 holden Saiten«*
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo,
 Cembalo)

4'04"

Kantate 198

»Laß, Fürstin, laß noch einen
Strahl« BWV 198

Trauerode

Text: Johann Cristoph Gottsched (1700–1766)

Solo: Sopran, Alt, Tenor, Baß – Chor
 Oboe I, II; Oboe d'amore I, II; Flauto
 traverso I, II; Viola da gamba I, II;
 Liuto; Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo,
 Cembalo)

PRIMA PARTE

1

1. *Chor*
»Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl«
 Flauto traverso I, II; Oboe
 d'amore I, II; Viola da gamba I, II;
 Liuto; Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo,
 Cembalo)

6'12"

2

2. *Recitativo (Soprano)*
»Dein Sachsen, dein bestürztes Meißn«
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo,
 Cembalo)

1'15"

4

4. *Recitativo (Alto)*
»Der Glocken bebendes Götön«
 Flauto traverso I, II; Oboe d'amore
 I, II; Viola da gamba I, II; Liuto;
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo,
 Cembalo)

0'46"

5

5. *Aria (Alto)*
»Wie starb die Heldin so vergnügt«
 Viola da gamba I, II; Continuo
 (Violoncello, Liuto I, II)

7'46"

6

6. *Recitativo (Tenore)*
»Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben«
 Oboe d'amore; Continuo
 (Violoncello, Cembalo)

1'11"

7

7. *Chor*
»An dir, du Vorbild großer Frauen«
 Flauto traverso I, II; Oboe d'amore
 I, II; Viola da gamba I, II; Liuto;
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo,
 Cembalo)

2'15"

SECONDA PARTE

8

8. *Aria (Tenor)*
»Der Ewigkeit saphirnes Haus«
 Flauto traverso; Oboe d'amore;
 Viola da gamba I, II; Violino I, II;
 Continuo (Violoncello, Liuto)

4'06"

9

9. *Recitativo (Baß)*
»Was Wunder ist's?«
 Flauto traverso I, II; Oboe I, II;
 Continuo (Violoncello, Organo,
 Cembalo)

2'31"

10

10. *Chor*
»Doch Königin! Du stirbst nicht«
 Flauto traverso I, II; Oboe d'amore
 I, II; Viola da gamba I, II; Liuto;
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo,
 Cembalo)

5'03"

Solo: Sopran
 Oboe; Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)

11

1. *Recitativo*
»Mein Herze schwimmt im Blut«
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)

2'09"

12

2. *Aria. Adagio*
»Stimme Seufzer, stille Klagen«
 Oboe; Continuo (Violoncello,
 Organo)

8'43"

13

3. *Recitativo*
»Doch Gott muß mir genädig sein«
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)

1'02"

14

4. *Aria. Andante*
»Tief gebückt und voller Reue«
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)

6'36"

15

5. *Recitativo*
»Auf diese Schmerzensreue«
 Continuo (Violoncello, Organo)

0'15"

16

6. *Chorale. Andante*
»Ich, dein betrübtes Kind«
 Viola; Continuo (Violoncello,
 Organo)

2'05"

17

7. *Recitativo*
»Ich lege mich in diese Wunden«
 Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)

0'41"

Kantate 199

»Mein Herze schwimmt im
Blut« BWV 199

Kantate am 11. Sonntag nach Trinitatis
 (Dominica II post Trinitatis)

Text: Georg Christian Lehms 1711; 6. Johann
 Heermann 1630.

8. *Aria. Allegro*

2'09"

- *Wie freudig ist mein Herz*

Oboe; Violino I, II, Viola;

Continuo (Violoncello, Violone,

Organo)

Kantaten 196, 199

Helmut Wittek (196), Barbara Bonney (199), Sopran · Kurt Equiluz (196), Tenor

Thomas Hampson (196), Baß

Tölzer Knabenchor (196) · 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

Kantaten 197, 198

Jan Patrick o'Farell, Sopran · René Jacobs, Alt · John Elwes, Tenor · Harry van der Kamp, 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

Produktion · Production · Directeur de production: Wolfgang Mohr

Aufnahmeleiter · Producer · Directeur artistique: Helmut Mühle (196, 199), Friedemann Engelbrecht (197, 198)

Tonmeister · Sound Engineer · Ingénieur du son: Michael Brammann

Aufnahmeort · Recording location · Lieu d'enregistrement: Casino Zögernitz Wien, Jan./März 1987 (196),

September 1988 (199), Lutherse Kerk Harlem, Januar 1988 (197, 198)

DIE MUSIKER · THE MUSICIANS · LES MUSICIENS

Kantaten 196, 199

Oboe: Hans Peter Westermann – Violinen: Erich Höbarth, Alice Harnoncourt, Andrea Bischof, Anita Mitterer, Peter Schoberwalter, Karl Höffinger, Helmut Mitter, Walter Pfeiffer – Viola: Alice Harnoncourt (199), Kurt Theiner, Lynn Pascher (199), Josef de Sordi (196) – Violoncello: Herwig Tachezi – Violone: Eduard Hruza – Orgel: Herbert Tachezi

Kantaten 197, 198

Trompeten: Friedemann Immer, Klaus Osterloh, François Petit-Laurent – Oboe und Oboe d'amore: Ku Ebbing, Michel Henry – Flöten: Ricardo Kanji, Marten Root – Fagott: Frans Berkhout – Pauken: Michael de Roo – Viola da gamba: Anneke Poes, Richte van der Meer – Liuto: Fred Jacobs – Violinen: Alda Stuurup, Marinette Troost, Antoinette van den Hombergh, Lucy van Dael, Marie Leonhardt – Violen: Staa Swierstra, Ruth Hesselting – Violoncelli: Richte van der Meer, Wouter Möller – Violone: Anthony Woodrow – Cembalo: Siebe Henstra – Orgel: Bob van Asperen, Gustav Leonhardt (197,2 / 197,7)

DIE INSTRUMENTE · THE INSTRUMENTS · LES INSTRUMENTS

Kantaten 196, 199

Oboe: P. Dont nach Oberlender – *Violen*: Georg Klotz, Mittenwald 1769; Jacobus Stainer, Absam 1665; Nikolaus Leidolf, Wien 1706; Chr. L. Lüthi, Sevelen 1986; Jacobus Stainer, Absam um 1660; Barak Norman, London 1709; Joh. Christoph Leidolf, Wien 1748; Ferdinando Alberti, Mailand ca. 1750 – *Viola*: Joh. Georg Thir, Wien 1762; Tirol 17. Jh.; Leonhard Mausiel, Nürnberg 1702, Marcellus Hollmayr, Wien um 1650 – *Violoncello*: Jos. Guarnerius, Cremona 1718 – *Violone*: Antony Stefan Posch, Wien 1729 – *Truhengorgel*: Jürgen Ahrend, Loga bei Leer 1972.

Kantaten 197, 198

Trompeten: (Barocktrompeten in D) Meinl und Lauber, Gutsried 1976, nach Ehe; R. Egger, Basel 1983, nach Ehe; R. Egger, Basel 1984, nach Ehe – *Oboen*: Toshi Hasegawa nach Denner – *Oboen d'amore*: Marcel Ponsele nach Eichentopf; Frank Wolthers nach Eichentopf – *Flöten*: Alain Weemaels nach Rottenburg; Marten Root 1986 nach G. A. Rothenburg – *Fagott*: Lennard Pollard nach Caleb Gadney, London 1760 – *Violen da gamba*: René Garmy 1983, nach Colichon – *Lauto*: Barocklaute: Malcolm Prior, London 1982, nach Vorbild aus dem 17. Jahrhundert; Theorbe: Malcolm Prior, London 1986 nach M. Buechenberg, 1614 – *Violen*: Domenico Montagnana, Venedig 1730; H. Jacobs, Amsterdam 1682; J. Cuypers, Den Haag 1791; Gennaru Gagliano, Napoli 1732; J. Stainer, 1676 – *Violen*: Benoist Flenry, Paris ca. 1776; Sympertus Niggel, Füssen ca. 1750 – *Violoncello*: Jacques Boquay, 1719; Johannes Franciscus Celoniatus, Torino 1742 – *Violone*: italienisch nach Maggini, ca. 1680 – *Cembalo*: Cornelis A. Bonn, Schoonhoven 1987, nach flämischen Vorbildern – *Truhengorgel*: Jürgen Ahrend, Loga bei Leer, 1972

Werkerläuterungen

von Nele Anders

Spricht man von Johann Sebastian Bachs Kantatenschaffen, so werden in der Regel die Kirchenkantaten gemeint. Doch auch wenn die drei vollständig überlieferten Jahrgänge und darüberhinaus etliche andere den größten Teil des Bachschen Vokalwerkes repräsentieren – neben den Passionen und Oratorien –, sind ihnen die sich zahlenmäßig dagegen bescheiden ausnehmenden sogenannten Gelegenheits-Musiken durchaus gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Von Amts wegen war Bach in allen seinen Dienststellen zu solchen Kompositionen anlässlich weltlicher und kirchlicher Fest- und Feiertage sowie anderer »Gelegenheiten« verpflichtet: BWV 196 und 197 verdanken ihre Entstehung Trauungen, BWV 198, die sogenannte Trauer-Ode, einem Todesfall. Wie ein roter Faden durchziehen dieser Art »Gelegenheits-Musiken« – so nannte sie der erste Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel 1802 und wußte zu berichten, daß es von dieser Werkgruppe »sehr viele« gäbe – das

Bachsche Schaffen, von der frühen Mühlhäuser Amtszeit 1707/08 (BWV 196 »Der Herr denket an uns«) bis zu den späten Leipziger Jahren (»Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen« BWV 195, um 1748). Daher ist es nicht verwunderlich, daß diese Werke fast alle Kantatentypen repräsentieren, die Bach innerhalb seines gesamten Kantatenschaffens ausgeprägt hat: von der ältesten Komposition, in der es nur Chorsätze und kurze Arien, jedoch keine Rezitative gibt (BWV 196) bis zu jenem reifen, zweiteiligen und individuell strukturierten Kantatentyp, wie er mit »Laß Fürstin, laß noch einen Strahl« BWV 198 vor uns liegt. Auch die Textvorlagen sind charakteristisch für Bachs Verfahrensweise. Da ist die eigens zum Anlaß geschriebene Dichtung des damals bereits renommierten Leipziger Literaten Johann Christoph Gottsched (1700–1766) für die Trauer-Ode BWV 198 neben dem wörtlich übernommenen Bibelwort (in BWV 196 der 115. Psalm, Vers 12 bis 15), das lediglich durch ein abschließendes »Amen« ergänzt wird; da die anonyme Dichtung, die gedanklich von einem Bibeltext ausgeht und in der bekannte Choralverse verwendet werden (BWV 197). Und in noch einem Punkt sind

diese Kantaten typisch für Bachs gesamtes Kantatenschaffen: in ihrer Aufführungsdauer. Während BWV 196 zu den kürzesten innerhalb der Gattung gehört, repräsentiert BWV 198 den ausgedehnten, sehr umfangreichen Typ; BWV 197 dagegen vertritt die ausgewogene Mitte. Dieser Art Vergleiche ließen sich, auch auf manch' andere Parameter der Komposition bezogen, vielfach ergänzen. Eines allerdings ist bereits jetzt deutlich geworden: Bachs an bestimmte kirchliche und weltliche »Gelegenheiten« gebundene Kantaten stehen ein für das gesamte Kantatenwerk. Den Beweis für diese Feststellung tritt die für den 11. Sonntag nach Trinitatis geschriebene Kirchenkantate »Mein Herze schwimmt im Blut« BWV 199 hinsichtlich der Kirchenkantaten an.

In seiner Bach-Monographie (1883) bewundert Philipp Spitta die frühe Trauungskantate »Der Herr denkt an uns« BWV 196 (1707/08) und meint, »die Kunstwelt (könnte sie) ... lieb gewinnen, ... wenn man sie eben nur aufführen wollte.« Die Nachwelt kam dieser Aufforderung nach und wurde reich belohnt. Das kammermusikalisch gearbeitete Werk sieht lediglich eine Streicherbesetzung vor. Beeindruck-

kend ist, daß wesentliche Elemente des charakteristischen Bach-Stils hier bereits in nuce angelegt sind: Die einleitende Sinfonia wird aus dem Anfangsthema des nachfolgenden Chorsatzes entwickelt. In diesem sind kontrapunktische mit konzertanten Setzweisen verbunden. Die ausdrucksstarke Melodieführung in der Sopran-Arie zeichnet die segnende Hand Gottes nach. Das abschließende »Amen« ist eine Doppelfuge. Lediglich das Duett atmet noch den Geist der vorangegangenen Epoche, den edlen Geist eines Giovanni Gabrieli. In »Gott ist unsre Zuversicht« BWV 197, 1736/37 als Trauungskantate entstanden, sind vor dieser Zeit komponierte Sätze (Nr. 6 und 8), u. a. aus einer Weihnachtskantate »Ehre sei Gott in der Höhe« BWV 197a, wiederverwendet worden; eine von Bach häufig praktizierte Verfahrensweise, die – als Parodieverfahren bezeichnet – von der Bach-Forschung immer wieder neu durchdacht wird. Dem Entstehungsanlaß entspricht die festliche Besetzung von 3 Trompeten, 2 Oboi d'amore, Fagott, Streicherchor und B. c., 3 Solostimmen und einem vierstimmigen Chor. Die beiden Werkteile werden jeweils mit einem Choral beschlosen: Nr. 5 mit »Nun bitten wir den heiligen

Geist« (1524), Nr. 10 – im Autograph ohne Text – mit »Sing, bet und geh auf Gottes Wegen« (1657). Dem Einleitungschor ist eine thematisch mit diesem verbundene Instrumentalsinfonie vorangestellt. Sowohl die drei Arien als auch die vier Rezitative sind sehr unterschiedlich angelegt. Insbesondere die variierte Da-capo-Arie »Schläfert allen Sorgenkummer« (Nr. 3) mit obligater Oboe d'amore, mit einem streng hierarchisch aufgebauten Streichersatz und dem sinnfälligen, gleichmäßig fließenden Basso continuo verdient durch ihre vielfältigen wechselseitigen Beziehungen zwischen der Vokal- und der Instrumentalsphäre Aufmerksamkeit.

Obwohl Gottsched 26 Jahre gemeinsam mit dem 15 Jahre älteren Bach in einer Stadt lebte, hat dieser nur drei Texte des zentralen Dichters der literarischen Aufklärung in Deutschland vertont. Einer davon ist die Trauer-Ode BWV 198, bemerkenswert wegen der in deutscher Sprache abgefaßten Verse. Mit ihnen konnte bewiesen werden, »wie geschickt und wohl man sich in der Deutschen Sprache ausdrücken könne«. Gottscheds Wahl der für die Odengattung unüblichen Sprache wurde gewiß auch von der außerordentlichen Popularität der am

5. 9. 1727 verstorbenen Königin und Kurfürstin Christiane Eberhardine mitbestimmt. Im durch Glaubenszwistigkeiten gerüttelten Sachsen hatte sie, im Unterschied zu ihrem zum Katholizismus übergetretenen Gatten, am Protestantismus festgehalten. Leipzigs Bürger dankten ihr diese Standhaftigkeit mit einer ausgedehnten Trauerfeier am 17. 10. 1727 in der Universitätskirche. Hier erklang nun – vor und nach der Lob- und Trauerrede des »Königlichen und Churfürstlichen Oberbergerichts zu Freyberg Assessor Hans Carl von Kirbach« – Bachs »nach italiänischer Art« komponierte Trauer-Musik »Laß Fürstin, laß noch einen Strahl« BWV 198. Auf »italiänische Art«, das hieß, daß die Rezitative und Arien der Kantate neben den obligaten Instrumenten durch das Cembalo begleitet wurden. Natürlich mußte Bach Gottscheds zehnstrophige Ode zu einer musikalisch ihn ansprechenden Textvorlage umformen: ein bemerkenswertes und für Bachs kompositorische Denkweise aufschlußreiches Verfahren. Die so entstandenen zehn Sätze – drei Chöre, vier Rezitative und drei Arien – gestatten ein beziehungsreiches musikalisches Geschehen, seine Texteingriffe vertiefen den individuellen Aus-

druck, die subjektive Betroffenheit, das Bildhafte. Instrumental reich besetzt, nutzt Bach die so gegebenen variablen klanglichen Möglichkeiten kunstvoll, um dem Affekt des Schmerzes und der Verzweiflung, der Verehrung und der Trauer unterschiedlichen Ausdruck zu geben. Wie in den großen Passionen steht auch in dieser Kantate am Schluß ein schlichter Chorsatz als Sinnbild menschlicher Größe und charakterlicher Treue.

Ob Bach den sehr bildhaften Text »Mein Herze schwimmt im Blut« BWV 199 über das Evangelium für den 11. Sonntag nach Trinitatis, jenes mit Seufzen, Klagen und Schmerzensreue' vorgetragene Sündenbekenntnis, das Gottes versöhnendes Verzeihen findet, über den 1711 veröffentlichten Jahrgang »Gottgefälliges Kirchen-Opfer« von Georg Christian Lehms kennengelernt hat, konnte bislang nicht geklärt werden. Denn es wäre durchaus auch möglich, daß Bach die auf eben diesen Text 1712 geschriebene Kantate seines Darmstädter Amtskollegen Johann Christoph Graupner bereits vertraut war. Fest steht, daß Bachs Komposition am 12. August 1714 in Weimar erstmals erklang. Später hat er noch mehrfach auf das Werk zurückgegriffen, so daß es in

drei Fassungen (1714, um 1720 und 1723) vorliegt, die in der Instrumentalbesetzung voneinander abweichen. Lehms Text ist der durch Erdmann Neumeister »modernisierten« Form verpflichtet (u. a. ohne Bibelwort-Zitat), die Bach konsequent als Solokantate vertont. Um einer Einförmigkeit zu entgehen – selbst der Choral ist solistisch besetzt –, verbindet er den Gesangspart mit einer stets wechselnden Instrumentalbegleitung. Allein die phantasievollen, unheimlich erfinderischen Kombinationen der wenigen Instrumente (Oboe, Violinen, Viola und Continuo-Gruppe) lassen den forschenden Geist des jugendlichen Komponisten erkennen. So unterstützen die Streicher in fast allen Rezitativen die Continuoinstrumente, was wiederum Bach eine tonmalerische Verdeutlichung des barockausschweifenden Textes ermöglicht. In den Arien, insbesondere in der Nr. 2, wird die vokale Melodieführung durch das einleitende Instrumentalritornell vorgebildet – eine Verfahrensweise, die charakteristisch für die Bachschen Arienkomposition werden sollte. Mit dem tänzerischen Duktus einer Gigue, leicht beschwingt und mit lapidarer Kürze wird das Werk beendet – die Sünden sind vergeben.

Bemerkungen zur Aufführung


von Nikolaus Harnoncourt

Kantate 196

In allen Sätzen wurde die Artikulation und die Dynamik weitgehend ergänzt. In der Sinfonia 1 wurden alle Sechzehntel dem punktierten Rhythmus angeglichen. In den Chören 2 und 5 wurden die nur durch das Continuo (nur ein Violoncello) begleiteten Stellen (etwa Anfang bis Takt 3) von einer kleinen Concertistengruppe gesungen. In der Sopranarie 3 spielte der Violone nur, wenn auch die Violinen zu spielen haben.

Kantate BWV 199

Diese Kantate ist in vier mehr oder weniger verschiedenen Versionen überliefert, entsprechend vier Aufführungen. Die Erstfassung entstand in Weimar 1714. Sie steht um einen Ganzton tiefer als die Köthener und die Leipziger Fassung. Der reale Klang dürfte etwa gleich hoch gewesen sein, weil ja die Weimarer Stimmung im Chorton etwa einen Ganzton über der Leipziger und Köthener Stimmung lag. Wir spielten die Versionen der letzten (Leipziger) Auffüh-

rung. Daher wird der Baß nicht durch ein Fagott verstärkt. – Ein echtes Problem bietet das Soloinstrument des Chorals Nr. 6: Die Weimarer Erstfassung fordert »Viola obbligata«, also ein Bratschensolo, sehr ungewöhnlich für diese Zeit. Die zweite Weimarer Fassung bringt das Solo in etwas ausgezierter Form für »Violoncello«, der Tonumfang, für die Viola c–d“, ist für das Cello auf c–f““ erweitert. Diese extreme Höhe ist auch auf einem Violoncello piccolo kaum zu erreichen, außerdem ist es sehr unwahrscheinlich, daß Bach in diesem Fall die Tiefe des Instrumentes überhaupt nicht nutzt. Es handelt sich wohl um ein sehr kleines celloartiges Instrument in Bratschenstimmung – es sind zahlreiche Instrumente dieser Art erhalten – das von einem Cellisten gespielt wurde. In der Köthener Fassung erscheint das Solo erstmals eine Oktave tiefer (!) für die Viola da Gamba (Tonumfang D–g“) und in der Leipziger Version ohne Instrumentenbezeichnung im 

(ohne Oktavzeichen) und einige Stellen im \mathcal{F} . Der Tonumfang ist also entweder (wie bei der Köthener Fassung) D-g', wenn man eine Oktavierung des \mathcal{C} annimmt, oder d-g'' (wie bei der 2. Weimarer Fassung), wenn man eine Oktavierung des Baßschlüssels annimmt. Die entscheidende Frage ist nun, da Bach das Solo sowohl in der hohen (mindestens zweimal) als auch in der tiefen Version aufführte (wenigstens einmal) ob es hoch (auf der Bratsche) oder tief (auf der

Gambe oder dem Cello) gespielt werden soll. Beide Möglichkeiten sind derart reizvoll, daß wir versucht waren, die Arie zweimal einzuspielen; schließlich entschieden wir uns für die verzierte Fassung in der hohen Oktave (also Weimar II oder Leipzig). Es ist somit das einzige Bratschensolo im Kantatenwerk. – In allen Sätzen wurde die gesamte Artikulation ergänzt. Im 4. Satz wurden die Takte 26–36 von einer Soloviolone gespielt.

Introduction

by Nele Anders

When we talk about the Bach cantatas, we normally mean the church cantatas. And it is true that the three complete sets of cantatas for the ecclesiastical year plus numerous others represent – together with the great Passions and oratorios – the lion's share of Bach's vocal works. Notwithstanding, the so-called occasional pieces, modest in number though they are, nevertheless deserve to be placed on an equal footing with the works written for church use. In all the positions he held, Bach's conditions of employment required him to produce such compositions for feast-days and holidays both sacred and secular, and for other »occasions«. BWV 196 and 197 owe their existence to weddings, while BWV 198, the so-called Funeral Ode, was written after someone had died. Bach's first biographer Johann Nikolaus Forkel wrote in 1802 that a »considerable number« of what he called »occasional works« existed; and indeed these works run through the entirety of Bach's oeuvre like an unbroken thread, from the time of his early post in Mühlhausen (1707/08 – »Der Herr denket an uns«,

BWV 196) right up to his last years in Leipzig (»Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen«, BWV 195, ca. 1748). As a result, it is hardly surprising that almost every different type of canatata is represented among these works that Bach created in his cantata oeuvre: from the earliest composition, in which there are only choral movements and short arias, but no recitatives (BWV 196), up to the mature, two-part cantata model of individual structure as we find in »Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl«, BWV 198. The different texts used are likewise characteristic of Bach's modus operandi. We find verses written expressly for this purpose, such as the text for the Funeral Ode BWV 198 by the Leipzig author Johann Christoph Gottsched (1700–1766), who was already a well-known man of letters at the time; we find passages taken directly from the Bible word-for-word (e.g. verses 12–15 of Psalm 115 in BWV 196), where the concluding »Amen« is the only thing added; and we find anonymous poems whose ideas are based on a Biblical text, and in which well-known chorale verses are used (e.g. BWV 197). And there is one more point where these cantatas are typical of Bach's cantatas as a whole: their

actual dimensions. While BWV 196 belongs among the shortest cantatas written by Bach, BWV 198 represents the expansive, large-scale model; the work that lies numerically in between also represents the «happy medium» as far as length is concerned. Comparisons of this kind could be continued in a variety of directions, referring to other parameters of the composition. One thing at least should now be apparent: those of Bach's cantatas that are linked with particular «occasions», be it sacred or secular, are thoroughly representative of the cantatas as a whole. Proof of this observation as regards the church cantatas is offered by the church cantata »Mein Herze schwimmt im Blut« BWV 199, which was written for the 11th Sunday after Trinity. In his Bach monograph of 1883, Philipp Spitta admires the early wedding cantata »Der Herr denkt an uns« BWV 196 (composed 1707/08), and comments that »the musical world could grow fond of it, if only people would actually perform it«. Posterity responded to Spitta's challenge, and was richly rewarded. The cantata is worked like chamber music, and is scored for strings alone. One is struck by the presence here in embryo form of central elements of the

characteristic Bach style: the introductory sinfonia is developed from the opening subject of the choral movement that follows. In the latter, contrapuntal writing is mixed with concertante composition. The highly expressive melody-leading in the soprano aria paints a vivid picture of the hand of the Lord outstretched in blessing. The final »Amen« is a double fugue. The duet alone still breathes the spirit of the previous era, the noble spirit of a Giovanni Gabrieli.

»Gott ist unsre Zuversicht« BWV 197 was composed as a wedding cantata in 1736/37. Movements written prior to this, however (no. 6, no. 8), from a Christmas cantata »Ehre sei Gott in der Höhe«, BWV 197a, among other sources, were reused here – a procedure frequently applied by Bach, correctly called »parodying«, which remains the subject of continual rethinking for Bach scholars. The festive instrumentation is in keeping with the nature of the occasion for which the work was written: three trumpets, two oboes d'amore, bassoon, string ensemble and continuo, plus three vocal soloists and a four-part choir. Each of the work's two sections closes with a chorale: no. 5 with »Nun bitten wir den heiligen

Geist« (1524), no. 10 – the text is missing in the autograph manuscript – with »Sing, bet und geh auf Gottes Wegen« of 1657. The introductory chorus is preceded by an instrumental sinfonia with which it is linked thematically. Both the three arias and the four recitatives are laid out very differently from one another. The varied da capo aria »Schläfert allen Sorgenkummer« (no. 3) with obbligato oboe d'amore, with its strictly hierarchically structured strings writing and the striking, evenly flowing basso continuo, deserves particular attention for the reciprocal connections between the vocal and instrumental spheres. Although Gottsched lived in the same town as Bach, who was 15 years his senior, for no less than 26 years, the great composer only wrote three settings of texts by the central poet in the German literary Enlightenment. One of these is the Funeral Ode BWV 198, notable for its verses written in German, which were intended to show »how well and with what dexterity one can express oneself in the German language«. Gottsched's unusual choice of language for the ode genre was doubtless influenced by the exceptional popularity of the Queen and Electress Christiane Eberhardine. In a

Saxony torn by religious strife, she had adhered to the Protestant faith, unlike her spouse, who had converted to Catholicism. The citizens of Leipzig showed their gratitude and approval for this steadfastness with an impressive funeral service on 17th October 1727 in the University Church. Bach's funeral music »in the Italian manner«, the cantata »Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl« BWV 198, was performed here, both before and after the speech of praise and mourning given by »the Assessor of the Royal and Electoral Supreme Court of Freiburg, Hans Carl von Kirbach«. »In the Italian manner« meant that the recitatives and arias of the cantata were accompanied on the harpsichord, in addition to the obbligato instruments. Of course, Bach had to reshape Gottsched's ten-stanza ode into a text that satisfied him musically: a remarkable procedure that gives us an insight into Bach's way of thinking as a composer. The resulting ten movements – three choruses, four recitatives and three arias – allowed Bach to compose music rich in associations, and his alterations to the text intensify individual expression and the subjective emotional effect on the listener, and make the whole altogether more vivid.

Bach endowed the work with a rich scoring, and made skilful use of the variable sound potential thus achieved to give more differentiated expression to the feelings of grief and despair, of admiration and mourning. As in the great Passions, the work is brought to a close by a simple choral movement symbolizing human magnanimity and fidelity of character.

The Gospel text for the eleventh Sunday after Trinity is a confession of sins made with great lament, with many sighs and grief-stricken remorse, that is rewarded by God's conciliatory forgiveness. Research has not yet managed to ascertain whether Bach became acquainted with the very graphic text, **«Mein Herz schwimmt im Blut» BWV 199**, for this occasion via the liturgical collection **«Gottgefälliges Kirchen-Opffer»**, published in 1711 by Georg Christian Lehms. It is entirely possible that Bach was already familiar with the cantata setting of the same text written in 1712 by Johann Christoph Graupner, who occupied a similar post to Bach's in Darmstadt. We can at any rate be sure that Bach's composition was heard in public for the first time on 12th August 1714 in Weimar. Bach subsequently came back to the work several

times, with the result that it exists in three different versions (1714, ca. 1720 and 1723) which vary from one another in terms of the instrumental ensemble required. Lehms's text is indebted to the form «modernised» by Erdmann Neumeister (e. g. there are no Biblical quotations), which is consistently set by Bach as a solo cantata. In order to avoid the monotony that could result – even the chorale is set as a solo number – he varies the instrumental accompaniment to the vocal part in each number. The experimental spirit of the youthful composer is evident from the imaginative, remarkably inventive combinations produced with the small number of instruments (oboe, violins, viola and continuo group). Thus in nearly all the recitatives the continuo instruments are supported by the strings, enabling Bach in turn to produce a graphic reflection of the excessive Baroque text in his music. In the arias, especially in no. 2, the vocal melody-leading is anticipated by the introductory instrumental ritornello – a procedure that was to become characteristic of Bach arias. The work is brought to a close in the dance-like manner of a gigue, lightly tripping and altogether succinct: the sins have been forgiven.

Translation: Clive Williams

Notes on the performance


by Nikolaus Harnoncourt

Cantata 196

The articulation and the dynamics were for the most part completed in all movements. In *sinfonia* no. 1, all semiquavers were adapted to the dotted rhythm. In choruses 2 and 5, the passages accompanied by continuo (i.e. a single cello) alone – from the beginning to bar 3 – are sung by a small group of concert soloists. In the soprano aria no. 3, the violone only plays at the same time as the violins.

Cantata BWV 199

This cantata exists in four more or less differing versions, corresponding to four performances. The first version originated in Weimar in 1714. It is set a whole tone lower than the Cöthen and Leipzig versions. The actual sound probably had roughly the same pitch, however, since the Weimar choral pitch was approximately a whole tone higher than that used in Leipzig and Cöthen. We have chosen to play the version used for the last (Leipzig) perfor-

mance, and the bass is thus not reinforced by a bassoon. One real problem is presented by the solo instrument for the chorale no. 6: The first Weimar version requires «Viola obbligata», i.e. a viola solo, most unusual for the time. The second Weimar version brings the solo in somewhat embellished form for «Violoncello», while the range, in the viola's case c–d", is extended for the cello to c–f". This extremely high pitch can hardly be reached on the violoncello piccolo, besides which it is most unlikely that Bach would not make any use at all of the instrument's low notes in this case. The instrument in question is probably a very small instrument similar to a cello, but tuned to viola pitch, that was played by a cellist. Numerous instruments of this type have survived. In the Cöthen version, the solo appears an octave lower (!) for the viola da gamba (range D–g") for the first time, and in the Leipzig version, without specifying the instrument to be used, in 

(without octave mark), but with some passages in \mathcal{F} . The range is therefore either D-g' (as in the Cöthen version), if we assume that the \mathcal{F} is transposed by an octave, or d-g'' (as in the second Weimar version), if we assume that the bass clef is transposed by an octave. The crucial question now is, since Bach performed the solo both in the high version (at least twice) and in the low version (at least once), whether it should be played in the high pitch (on the viola), or in

the low register (on the viola da gamba or cello). Both possibilities are so attractive that we were tempted to record the aria twice over. In the end, we decided in favour of the embellished version in the high octave (i. e. Weimar II or Leipzig). This makes it the only viola solo in all of Bach's cantatas. The entire articulation has been completed in all movements. In the fourth movement, bars 26–36 were played by a solo violin.

Translation: Clive Williams

Introduction

par Nele Anders

Lorsqu'on parle de la production de cantates de Jean-Sébastien Bach, c'est en règle générale aux cantates d'église que l'on pense. Bien que celles-ci, avec trois cycles annuels parvenus jusqu'à nous dans leur intégralité et une grande quantité d'autres œuvres isolées, représentent la plus importante partie de l'œuvre vocal de Bach – à côté des Passions et des oratorios – les musiques dites de circonstance, numériquement modestes, méritent parfaitement d'être mises sur le même plan. De par ses fonctions, Bach fut dans tous ses postes tenu de composer de telles œuvres à l'occasion de jours de fête séculiers et religieux ainsi que d'autres «circonstances»: les cantates BWV 196 et 197 doivent leur naissance à des bénédictions nuptiales, la cantate BWV 198, dite «Ode funèbre», à un décès. Ces «Gelegenheits-Musiken», comme les nommait en 1802 Johann Nikolaus Forkel, auteur de la première biographie de Bach, qui relatait l'existence d'un «grand nombre» de ce groupe d'œuvres, traversent la pro-

duction de Bach à la manière d'un fil conducteur, depuis ses premières années d'activité à Mühlhausen en 1707/1708 («Der Herr denket an uns» BWV 196) jusqu'aux dernières années de ses fonctions à Leipzig («Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehn» BWV 195, vers 1748). Aussi n'est-il pas étonnant que ces œuvres représentent presque tous les types de cantates que Bach forgea au sein de toute sa production consacrée à la cantate, depuis la plus ancienne composition, comprenant des chœurs et des airs brefs mais pas de récitatifs (BWV 196) jusqu'au type de cantate bipartite et individuellement structurée, traduisant une maturité artistique achevée, tel que nous le présente la cantate «Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl» BWV 198. Les textes dont il part sont eux aussi caractéristiques de sa méthode de procéder. On y trouve la poésie expressément écrite pour la circonstance donnée par l'écrivain leipzigois Johann Christoph Gottsched (1700–1766), déjà renommé à l'époque, dans le cas de l'«Ode funèbre» BWV 198 à côté de la reprise textuelle de paroles de la Bible, uniquement complétées par un «Amen» final, dans la cantate BWV 196 (dont le texte est emprunté au Psaume 115, versets 12 à 15),

mais aussi la poésie anonyme partant conceptuellement d'un passage des Écritures et utilisée dans la forme connue de verset choral (BWV 197). Sur un point également ces cantates sont typiques de la production d'ensemble de Bach dans ce domaine, à savoir celui de leur durée d'exécution. Alors que la cantate BWV 196 appartient aux plus brèves du genre, l'œuvre cataloguée BWV 198 représente le type étendu à l'extrême, la cantate BWV 197 incarnant par contre le juste milieu. Les comparaisons de cette espèce pourraient, en se référant aussi à maints autres paramètres de la composition, être à maints égards complétées. Une chose est toutefois déjà apparue clairement, c'est que les cantates de Bach se rattachant à des «circonstances» religieuses et profanes déterminées répondent de l'entière production de cantates. La preuve de cette constatation est fournie, en ce qui concerne les cantates d'église, par la cantate spirituelle «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199, écrite pour le onzième dimanche après la Trinité.

Dans sa monographie de Bach (1883), Philipp Spitta admire l'œuvre précoce (1707/1708) qu'est la cantate de bénédiction nuptiale «Der Herr denkt an uns» BWV 196.

Il est d'avis que «le monde artistique (pourrait la) ... prendre en affection ... si seulement on voulait bien l'exécuter». La postérité acquiesça à ce vœu et en fut richement récompensée. Cette œuvre traitée dans l'esprit de la musique de chambre prévoit simplement une distribution d'achets. On est impressionné de voir déjà mis en œuvre ici, «in nuce», des éléments essentiels du style caractéristique de Bach: la *sinfonia* introductive est développée à partir du thème initial du chœur venant ensuite, dans lequel sont combinées écritures contrapuntique et concertante. La force expressive de la conduite mélodique dans l'air de soprano calque l'image de la main de Dieu dispensant la bénédiction. L'«Amen» final est une fugue double. Seul le duo respire encore l'esprit de l'époque précédente, l'esprit empreint de noblesse d'un Giovanni Gabrieli.

Née en 1736/1737 comme cantate de bénédiction nuptiale, «Gott ist unsere Zuversicht» BWV 197 réutilisa des pages (nos 6 et 8) composées à une date antérieure et provenant entre autre d'une cantate de Noël, «Ehre sei Gott in der Höhe» BWV 197a. Ce procédé souvent pratiqué par Bach et portant le nom de parodie n'a jamais cessé de

faire l'objet d'examen approfondis de la part des musicologues. La solennité de la distribution, qui comporte 3 trompettes, 2 obois d'amore, basson, chœur d'archets et basse continue, 3 voix solo et un chœur à quatre voix est conforme à la circonstance ayant donné naissance à l'œuvre.

Les deux sections de la cantate offrent l'une et l'autre en conclusion un choral, la première se terminant au n° 5 avec «Nun bitten wir den heiligen Geist» (1524), la seconde sur le n° 10 (dépourvu de texte dans l'autographe) avec «Sing, bet und geh auf Gottes Wegen» (1657). Le chœur d'ouverture est précédé d'une symphonie instrumentale présentant des liaisons thématiques avec celui-ci. Aussi bien les trois airs que les quatre récitatifs sont disposés avec infiniment de diversité. Cela vaut tout particulièrement pour l'air da capo varié «Schläfert allen Sorgenkummer» (n° 3) avec oboe d'amore obligé, pourvu d'une construction rigoureusement hiérarchique de la composition pour cordes et avec sa basse continue à l'écoulement régulier, air qui mérite l'attention en raison de ses nombreuses relations réciproques entre les sphères vocale et instrumentale.

Bien qu'ayant vécu 26 ans dans une même

ville avec Bach, qui était de quinze ans son aîné, Gottsched, qui fut l'écrivain essentiel du rationalisme littéraire en Allemagne, n'eut que trois textes mis en musique par le Cantor. L'un d'eux est l'Ode funèbre BWV 198, notable pour ses vers écrits en langue allemande. Le choix que fit Gottsched de cette langue inhabituelle pour le genre de l'ode fut certainement aussi déterminé en partie par l'extraordinaire popularité dont jouissait la reine et électrice Christiane Eberhardine, décédée le 5 septembre 1727. Dans une Saxe ébranlée par les querelles confessionnelles elle était, à la différence de son époux converti au catholicisme, restée fidèle au protestantisme. Les citoyens de Leipzig la remercièrent de cette constance par un service funèbre de grande ampleur, qui eut lieu le 17 octobre 1727 à l'église de l'Université. C'est là que l'on entendit – avant et après l'éloge funèbre prononcé par «Monsieur Hans Carl von Kirbach, assesseur à la cour d'appel royale et électoral de Freyberg» – la musique funèbre «Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl» BWV 198, écrite par Bach «à la manière italienne». Cette mention voulait dire que les récitatifs et airs de la cantate étaient accompagnés du clavecin en plus des instruments obligés.

Bach dut naturellement transformer l'ode en dix strophes de Gottsched en une donnée littéraire susceptible de répondre à son inspiration musicale: il s'agit là d'une façon de procéder notable et instructive quant à la manière de voir de Bach en matière de composition. Les dix mouvements qui en résultèrent – trois chœurs, quatre récitatifs et trois airs – permettent de créer un contexte musical riche en relations, ses interventions dans le texte approfondissent l'expression individuelle, l'émotion subjective, la plasticité figurative. Disposant d'une abondante distribution instrumentale, Bach utilise savamment les possibilités sonores variables ainsi offertes pour conférer une expression chaque fois nuancée aux sentiments de douleur et de désespoir, de vénération et de deuil. Comme dans les grandes Passions figure aussi en conclusion de cette cantate un chœur tout simple, symbolisant la grandeur d'âme humaine et la fidélité de caractère.

On n'a pas pu éclaircir jusqu'à aujourd'hui si ce fut par le cycle «Gottgefälliges Kirchen-Opffer» de Georg Christian Lehms, ouvrage publié en 1711, que Bach découvrit le texte fort imagé «**Mein Herze schwimmt im Blut**» BWV 199 sur l'évangile pour le

onzième dimanche après la Trinité, cette confession de péchés exposée avec soupirs, plaintes et douloureux repentir qui trouve le pardon d'un Dieu enclin à la propitiation. Il serait en effet parfaitement possible aussi que la cantate précisément écrite en 1712 sur ce texte par son collègue à Darmstadt Johann Christoph Graupner ait déjà été familière à Bach. Ce qui est établi, c'est que la composition de Bach fut jouée pour la première fois à Weimar, le 12 août 1714. Par la suite, il reprit encore plusieurs fois l'œuvre, si bien qu'elle existe en trois versions (1714, vers 1720 et 1723) qui diffèrent entre elles dans leur distribution instrumentale. Le texte de Lehms est tributaire de la forme «modernisée» par Erdmann Neumeister (entre autre sans citations de passages des Écritures) que Bach met systématiquement en musique comme cantate pour une seule voix. Afin d'échapper à l'uniformité – le choral lui-même est écrit à une voix – il allie la partie vocale à un accompagnement instrumental toujours changeant. A elles seules les combinaisons pleines d'imagination et d'extraordinaire inventivité réalisées à partir d'un petit nombre d'instruments (hautbois, violons, alto et groupe de continuo) révèlent l'esprit d'in-

vestigation du jeune compositeur. C'est ainsi que les cordes soutiennent dans presque tous les récitatifs les instruments de continuo, ce qui permet en retour à Bach une peinture musicale explicitant les digressions typiques d'un texte baroque. Dans les airs, en particulier dans le n° 2, la conduite

mélodique vocale est préparée par la ritournelle instrumentale introductive, procède qui devait devenir caractéristique de sa manière de composer les airs. L'œuvre se termine en accents dansants de gigue, d'une légèreté vaporeuse et d'une brièveté lapidaire – les péchés sont remis.

Traduction: Jacques Fournier

Remarques sur l'exécution

par Nikolaus Harnoncourt

Cantate 196

L'articulation et la dynamique ont été sensiblement complétées dans tous les mouvements. Dans la Sinfoni 1 toutes les doubles croches ont été assimilées au rythme pointé. Dans les chœurs 2 et 5, les passages qui ne sont accompagnés que du continuo (consistant en un seul violoncelle), comme par exemple du début à la mesure 3, ont été chantés par un petit groupe de concertistes. Dans l'air de soprano 3, le violone n'a joué qu'aux endroits où les violons ont aussi à jouer.

Cantate BWV 199

Cette cantate nous a été transmise dans quatre versions plus ou moins différentes correspondant à quatre exécutions de l'œuvre. La première, qui vit le jour à Weimar en 1714, est plus grave d'un ton entier que les versions de Coethen et de Leipzig, mais la sonorité réelle devrait avoir été d'une hauteur de diapason à peu près semblable, car l'accord de Weimar, en ton de

chœur, était plus haut d'un ton entier environ que celui de Leipzig et de Coethen. Nous avons joué la version de la dernière exécution (celle de Leipzig). C'est pourquoi la basse n'est pas renforcée par un basson. – L'instrument solo du choral n° 6 pose un vrai problème. La version originale de Weimar requiert «viola obbligata», autrement dit un solo d'alto, ce qui était fort inhabituel pour l'époque. La seconde version de Weimar présente le solo, dans une forme quelque peu ornée, pour «violoncelle», l'étendue sonore, ut-ré^{'''} pour l'alto, est élargie à ut-fa^{'''} pour le violoncelle. Cet extrême aigu n'est guère possible à atteindre même sur un violoncello piccolo, en outre il est fort invraisemblable que Bach n'exploite nullement dans ce cas le grave de l'instrument. Il s'agit certainement d'un très petit instrument dans le genre du violoncelle et en accord d'alto – il s'est conservé un grand nombre d'instruments de cette espèce – qui était joué par un violoncelliste.

Dans la version de Coethen le solo apparaît pour la première fois une octave plus bas (!) pour la viole de gambe (étendue sonore: ré-sol') et, dans la version de Leipzig, sans indication d'instrument, en clef de sol (sans signe d'octave) avec quelque passages en clef de fa. L'étendue sonore est donc soit (comme dans la version de Coethen) ré-sol' si l'on présume une transposition à l'octave de la clef de sol, soit ré-sol^{'''} (comme dans la 2^{ème} version de Weimar), si l'on suppose une transposition à l'octave de la clef de quatrième ligne. La question décisive est alors de savoir, étant donné que Bach fit exécuter le solo aussi bien dans la version

aiguë (au moins deux fois) que dans la version grave (au moins une fois), si celui-ci doit être joué aigu (sur l'alto) ou grave (sur la viole de gambe ou le violoncelle). Les deux possibilités sont si séduisantes que nous fûmes tentés d'enregistrer l'air deux fois; nous nous sommes finalement décidés en faveur de la version ornée à l'octave aiguë (donc pour les versions de Weimar II ou de Leipzig). Il en résulte l'unique solo d'alto dans la production entière de cantates. – La totalité de l'articulation a été complétée dans tous les mouvements. Les mesures 26 à 36 du 4^{ème} mouvement ont été jouées par un violon solo. Traduction: Jacques Fournier

CD 1

KANTATE 196

»Der Herr denket an uns«

CANTATA 196

»The Lord careth for us«

CANTATE 196

»Le seigneur se souvient de nous«

1 Sinfonia

Sinfonia

Sinfonia

2 Chor

»Der Herr denket an uns und segnet uns; er segnet das Haus Israel, er segnet das Haus Aaron. Der Herr denket an uns!«

Chorus

The Lord careth for us and blesseth us, he will bless the House of Israel, will bless the House of Aaron.

Chœur

»Le Seigneur se souvient de nous et nous bénit; il bénit la maison d'Israël, il bénit la maison d'Aaron. Le Seigneur se souvient de nous!«

3 Arie (Sopran)

»Er segnet, die den Herrn fürchten, beide, Kleine und Große.«

Aria (Soprano)

He blesseth them who fear their God, both the mighty and the lowly.

Air (soprano)

»Il bénit ceux qui craignent l'Éternel, les petits comme les grands.«

4 Duett (Tenor, Baß)

»Der Herr segne euch je mehr und mehr; euch und eure Kinder.«

Duett (Tenor, Bass)

Lord God prosper you, yea more and more, you and your descendants.

Duo (ténor, basse)

»Que le Seigneur vous multiplie ses faveurs, à vous et à vos enfants!«

5 Chor

»Ihr seid die Gesegneten des Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat.« Amen.

Chorus

For ye are the blessed ones of God, the Maker of earth and of Heaven. Amen.

Chœur

»Vous êtes les créatures bénies de l'Éternel, qui a fait les cieux et la terre«. Amen.

KANTATE 197

»Gott ist unsre Zuversicht«

CANTATA 197

»Rest thy faith on God the Lord«

CANTATE 197

»Dieu est notre refuge et notre appui«

Erster Teil

First Part

Première Partie

6 Chor

Gott ist unsre Zuversicht, / Wir vertrauen seinen Händen. / Wie er unsre Wege führt, / Wie er unser Herz regiert, / Da ist Segen allenden.

Chorus

Rest thy faith on God the Lord, / trust His mercy all prevailing. / He will lead us on our way, / guide our footsteps lest we stray, / give His blessing neverfailing.

Chœur

Dieu est notre refuge et notre appui, / nous mettons notre confiance en ses mains. / Il dirige nos routes, / il régit notre cœur, / c'est là comble de bénédiction.

7 Rezitativ (Baß)

Gott ist und bleibt der beste Sorger, / Er hält am besten Haus. / Er führet unser Tun zuweilen wunderlich, / Jedem noch fröhlich aus. / Wohin der Vorsatz nicht gedacht, / Was die Vernunft unmöglich macht, / Das füget sich. / Er hat das Glück der Kinder, die ihn lieben, / Von Jugend an in seine Hand geschrieben.

Recitativo (Bass)

Our God provides with open hand / for each who is His guest. / At times His way with us is hard to understand / but always for the best. / We may not fathom His intent, / but see develop each event / as He has planned. / His children's happiness is His endeavor, / from childhood on His care will fail them never.

Récitatif (basse)

Dieu est et reste celui qui pourvoit le mieux à nos besoins, / il tient la maison à la perfection. / Il guide parfois nos actions étrangement, / mais toujours pour notre bien. / Sans que nous puissions comprendre ses desseins / qui échappent à notre entendement, / tout se trouve en ordre. / Il porte écrit dans sa main, depuis leur plus jeune âge, / le bonheur des enfants qui l'aiment.

8 Arie (Alt)

Schläfert allen Sorgenkummer / In den Schlummer / Kindlichen Vertrauens ein! / Gottes Augen, welche wachen / Und die unser Leitstern sein, / Werden alles selber machen.

Aria (Alto)

Slumber all ye care and sorrow / 'till the morrow, / like a child from worry free. / God is ever watching o'er us, / He our guiding star will be, / going ever on before us.

Air (alto)

Que chagrins et soucis somnoient / dans le sommeil / d'une confiance enfantine! / Les yeux de Dieu, qui veillent / et sont notre guide / feront tout d'eux-mêmes.

9 Rezitativ (Baß)

Drum folget Gott und seinem Triebe! / Das ist die rechte Bahn; / Die führet durch Gefahr / Auch endlich in das Kanaan / Und durch von ihm geprüfte Liebe / Auch an seinen heiligen Altar / Und bindet Herz und Herz zusammen. / Herr, sei du selbst mit diesen Flammen!

10 Choral

Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst, / Laß uns empfinden der Liebe Brunst, / Daß wir uns von Herzen einander lieben / Und in Fried auf einem Sinne bleiben. / Kyrie eleis!

Zweiter Teil

11 Arie (Baß)

O du angenehmes Paar! / Dir wird eitel Heil begegnen, / Gott wird dich aus Zion segnen / Und dich leiten immerdar. / O du angenehmes Paar!

12 Rezitativ (Sopran)

So wie es Gott mit dir / Getreu und väterlich von Kindesbeinen an gemeint, / So will er für und für / Dein allerbesten Freund / Bis an das Ende bleiben. / Und also kannst du sicher gläuben, / Er wird dir nie, / Bei deiner Hände Schweiß und Müß, / Kein Gutes lassen fehlen. / Wohl dir! dein Glück ist nicht zu zählen.

Recitativo (Bass)

Let God inspire and rule your life, / obey you His command; / secure from mortal strife / He leads you to the Promised Land; / before His altar side by side, / your proven love is purified, / with heart to heart together plighted. / Lord, keep you ever thus united.

Chorale

O sweetest love, help us two to feel / Thy fire Divine; fill our hearts with zeal, / loving one another with love undying, / love which God this day is sanctifying. / Kyrie eleis!

Second Part

Aria (Bass)

O you sweet delightful pair, / hope and joy thru life attend you, / may the Lord His blessing send you, / guide you safely evrywhere.

Recitativo (Soprano)

As God has watched and cared for you / from childhood on, and been your Father kind and true, / so will He to the end / remain your faithful friend, / your most beloved companion. / Nor if you trust Him will He fail you, / your labor will requite, / your hearts and hands unite. / By happiness surrounded, / indeed, your welfare is unbounded.

Récitatif (basse)

Suivez donc Dieu et sa volonté! / C'est là le bon chemin / qui, à travers les dangers, / conduit finalement à Canaan / ainsi que, par l'amour que sa volonté met à l'épreuve, / à son saint autel / et lie un cœur à l'autre. / Seigneur, ne fais qu'un avec ces flammes!

Choral

Etre bien-aimé, accorde-nous ta faveur, / fais-nous ressentir la ferveur de l'amour, / afin que nous nous aimions l'un l'autre du fond du cœur / et ne fassions qu'un dans la quiétude de l'esprit. / Kyrie eleison!

Seconde Partie

Air (basse)

O couple charmant! / Tu connaîtras pure félicité, / l'Éternel te bénira de Sion / et te guidera à jamais. / O heureux couple!

Récitatif (soprano)

Comme il s'est montré avec toi dès ton enfance / fidèle et paternel, / Dieu veut jusqu'au bout / rester constant / ton meilleur ami. / Il ne te laissera jamais, / par la sueur de ton front, / manquer de rien. / Bienheureux que tu es! tes joies ne se comptent pas.

13 Arie (Sopran)

Vergnügen und Lust, / Gedeihen und Heil / Wird wachsen und stärken und laben. / Das Auge, die Brust / Wird ewig sein Teil / An süßer Zufriedenheit haben.

14 Rezitativ (Baß)

Und dieser frohe Lebenslauf / Wird bis in späte Jahre währen, / Denn Gottes Güte hat kein Ziel, / Die schenkt dir viel, / Ja mehr, als selbst das Herze kann begehren. / Verlasse dich gewiß darauf!

15 Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen, / Verzicht das deine nur getreu / Und trau des Himmels reichen Segen, / So wird er bei dir werden neu. / Denn welcher seine Zuversicht / Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

Aria (Soprano)

Good fortune and wealth, / well-being and health, / are yours in abundance increasing. / In joy and delight, your hearts will unite, / in peace and contentment unceasing.

Recitativo (Bass)

Your peace of mind will be secure / as life's last stage is drawing nigh. / Of kindness from His bounteous store / He gives us more / by far than any heart may well desire, / Of this you may be sure.

Chorale

Sing, pray and tread the paths of the Lord / Give yourself willingly unto Him. / And trust in heaven's rich blessing. / Thus in you it will be renewed. / For he who places his trust in the Lord / Shall not be disappointed.

Air (soprano)

Déliçes et plaisirs, / prospérité et salut / ne cesseront de croître, de s'affirmer et de te fournir délectation. / Les yeux et le cœur / auront éternellement leur part / à ce doux contentement.

Récitatif (basse)

Et cette heureuse existence / continuera jusqu'au grand âge. / car la bonté de Dieu / et fais connaît pas de limite, / il t'offre beaucoup, / davantage même que le cœur ne saurait désirer. / De cela tu peux être certain.

Choral

Chante, prie et va sur les chemins de Dieu, / fais loyalement acte de renoncement / et fais confiance en la riche bénédiction du ciel, / et ainsi tu la connaîtras de nouveau / car celui qui met sa confiance / en Dieu n'est pas abandonné de lui.

CD 2

KANTATE 198

-Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl-
Erster Teil

1 Chör

Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl / Aus Salems Sternengewölben schießen, / Und sieh, mit wieviel Tränen- güssen / Umringen wir dein Ehrenmal.

CANTATA 198

-Let, Princess, let one more ray-
First part

Choir

Let, Princess, let one more ray / From Salem's starry vaults shoot forth, / And see what plentiful tears we shed, / Gathered round thy memorial.

CANTATE 198

-Laisse, princesse, laisse encore un rayon-
Première partie

Chœur

Laisse, princesse, laisse encore un rayon / jaillir de la voûte étoilée de Salem / et vois quels torrents de larmes / nous versons sur ta tombe.

2 **Rezitativ (Sopran)**
Dein Sachsen, dein bestürztes Meiß
ßen / Erstarrt bei deiner Königs-
gruft; / Das Auge tränt, die Zunge
ruft: Mein Schmerz kann unbeschreiblich heißen! / Hier klagt August und Prinz und Land, / Der Adel ächzt, der Bürger trauert, / Wie hat dich nicht das Volk bedauert, / Sobald es deinen Fall empfand!

3 **Arie (Sopran)**
Verstummt, verstummt, ihr holden Saiten! / Kein Ton vermag der Länders Not / Bei ihrer teuren Mutter Tod - / O Schmerzenswort! - recht anzudeuten.

4 **Rezitativ (Alt)**
Der Glocken bebendes Getön / Soll unsrer trübten Seelen Schrecken / Durch ihr geschwungnes Erze wecken / Und uns durch Mark und Adern gehn. / O, könnte nur dies bange Klingen, / Davon das Ohr uns täglich gellt, / Der ganzen Europäerwelt / Ein Zeugnis unsres Jammers bringen!

5 **Arie (Alt)**
Wie starb die Heldin so vergnügt! / Wie mutig hat ihr Geist gerungen, / Da sie des Todes Arm bezwungen, / Noch eh er ihre Brust besiegt.

Recitativo (Soprano)
Saxony and Meissen full of dismay / Stand rigid before thy regal tomb, / The eye doth weep, the tongue doth say: Of my grief no picture can be drawn! / August and prince and country lament, / The peerage moans, the citizens mourn, / With sorrow the people's heart was rent, / The news of thy death left it quite forlorn!

Aria (Soprano)
Be still, be still, ye charming strings! / No sound may the country's deep distress / At its beloved mother's death - / O dreadful word! - truly imitate.

Recitativo (Alto)
May the mighty clangour of the bells / The terror in our troubled hearts / Through its resonant metal awaken, / May it flow through our blood and into our bones! / Ah! If only these fearful chimes, / That daily in our ears do ring, / To the whole European world / Proof of our misery might bring!

Aria (Alto)
How peacefully our heroine died! / How bravely did her spirit struggle, / Till death's harsh arm did overcome her / Before it managed to conquer her soul.

Récitatif (soprano)
Ta Saxe, ton Meissen bouleversé / sont figés de douleur auprès de ta crypte royale; / l'œil verse des pleurs, la langue profère: / mon chagrin est indescriptible! / Ici se lamentent Auguste, prince et contrée, / la noblesse gémit, le bourgeois est plongé dans l'affliction, / et comme le peuple a déploré ta mort / dès qu'il l'a apprise!

Air (soprano)
Restez muets, restez muets, nobles instruments! / Nulle musique ne saurait / donner une idée de la détresse des provinces / à la mort - ô mot douloureux! - de leur mère chérie.

Récitatif (alto)
Que le tintement tremblant des cloches / éveille par ses vibrations d'airain / l'effroi en nos âmes attristées / et nous pénètre jusqu'à la moelle des os. / Puisse cette sonnerie angoissée / qui retentit chaque jour à nos oreilles / fournir à l'Europe entière / un témoignage de notre désolation!

Air (alto)
Avec quelle sérénité est morte l'héroïne! / Avec quel courage son esprit a lutté / pour maîtriser l'épave de la mort / avant même que celle-ci ne triomphe d'elle.

6 **Rezitativ (Tenor)**
Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben / In unvorrückter Übung sehn; / Unmöglich konnte es denn geschehn, / Sich vor dem Tode zu entfärben. / Ach selig! wessen großer Geist / Sich über die Natur erhebet, / Vor Gruft und Särgen nicht erbebet, / Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt.

7 **Chor**
An dir, du Vorbild großer Frauen, / An dir, erhabne Königin, / An dir du Glaubenspflegerin, / War dieser Großmut Bild zu schauen.

8 **Arie (Tenor)**
Der Ewigkeit saphirnes Haus / Zieht, Fürstin, deine heitern Blicke / Vor unsrer Niedrigkeit zurücke / Und tilgt der Erden Dreckbild aus. / Ein starker Glanz von hundert Sonnen, / Der unsern Tag zu Mitternacht / Und unsre Sonne finster macht, / Hat dein verklärtes Haupt umspönnen.

Recitativo (Tenor)
Her life revealed the art of dying / In practice untainted and absolute, / Thus it was quite impossible / That she in the face of death turn pale. / Ah! Blessed is he whose noble spirit / Over nature itself doth rise, / Trembling not before coffins and graves / When the Creator bids him depart.

Choir
In thee, example for many great women, / In thee, o lofty illustrious queen, / In thee, o guardian of our faith / This magnanimity could be seen.

Aria (Tenor)
The sapphire house of eternity / Doth draw, Princess, thy glance serene / Away from mankind base and lowly, / Wipes out the view of this world so mean. / The effulgent light of a hundred suns / That makes dark midnight of our day, / Quite eclipsing our own bright sun, / Bathes thy transfigured head in its rays.

Récitatif (ténor)
Sa vie fut une démonstration ininterrompue / de l'art de mourir; / aussi était-il impossible / qu'elle pâlit devant la mort. / Ah, bienheureux celui dont l'esprit est assez grand / pour s'élever au-dessus de la nature, / pour ne pas trembler devant la tombe et le cercueil / lorsque son créateur / lui fait quitter ce monde.

Chœur
En toi, modèle de grandeur féminine, / en toi, auguste reine, / en toi, servante zélée de la foi, / se voyait l'image de cette noblesse de cœur.

Air (ténor)
Ia demeure de saphir de l'éternité / retire, princesse, tes regards sereins / de notre bassesse / et abolit l'image immonde de la terre. / Un puissant éclat de cent soleils, / qui fait de notre jour la nuit profonde / et de notre soleil les ténèbres, / rayonne autour de ton front transfiguré.

- 9 **Rezitativ-Arioso-Rezitativ (Baß)**
 Was Wunder ists? Du bist es wert, /
 Du Fürbild aller Königinnen! / Du
 mußt allen Schmuck gewinnen, /
 Der deine Scheitel itzt verklärt. /
 Nun trägst du vor des Lammes
 Throne / Anstatt des Purpurs Eitel-
 keit / Ein perlenreines Unschuldsk-
 leid / Und spottest der verlassen
 Krone. / Soweit der volle Weichsel-
 strand, / Der Niester und die Warthe
 fließet, / Soweit sich Elb' und Muld'
 ergießet, / Erhebt dich Stadt und
 Land. / Dein Torgau geht im Trauer-
 kleide, / Dein Pretzsch wird kraftlos,
 starr und matt; / Denn da es dich ver-
 loren hat, / Verliert es seiner Augen
 Weide.

- 10 **Chor**
 Doch Königin! Du stirbst nicht /
 Man weiß, was man an dir besessen;
 / Die Nachwelt wird dich nicht ver-
 gessen, / Bis dieser Weltbau einst zer-
 bricht. / Ihr Dichter, schreibt, wir
 wollens lesen: / Sie ist der Tugend
 Eigentum, / Der Untertanen Lust
 und Ruhm, / Der Königinnen Preis
 gewesen.

Recitativo-arioso-recitativo (bass)
 Why be surprised? Thou deservest
 thus, / O model of every other
 queen. / Every jewel didst thou earn
 / That now thy noble brow adorns. /
 For now before the Lamb's high
 throne / Instead of purple vanity /
 Thou wearst of innocence the pearl-
 white robe, / And mockest thy deser-
 ted crown. / As far as the Weichsel's
 broad banks stretch, / As far as Nie-
 ster and Warthe flow, / As the waters
 of Elb' and Mulde gush, / Town and
 country with thy praise do glow. /
 The city of Torgau is clothed in
 mourning, / And Pretzsch is power-
 less, stiff and numb! / Overwhelmed
 with harshest loss, / Thy lands are
 bereft and stricken dumb.

Choir
 Yet, mighty queen, thou dost not
 die! / We know what we possessed in
 thee! / Until this world's final demise
 / Thou livest on in posterity. / Ye
 poets, write! We're eager to read: /
 She was virtue's very prosperity, / Of
 her subjects the pleasure and glory, /
 The prize among the ranks of
 queens.

Récitatif-arioso-récitatif (basse)
 Quel miracle est-ce là? Tu en es
 digne, / ô toi, modèle de toutes les
 reines! / Tu devais obtenir tous les
 ornements / qui transfigurent à pré-
 sent ton front. / Tu portes mainte-
 nant, devant le trône de l'agneau, /
 au lieu de la vaine pourpre, / une
 robe d'innocence pure comme la
 perle / et tu te railles de la couronne
 abandonnée. / Sur toute l'étendue
 des rives de la Vistule, / aussi loin que
 coulent la Neisse et la Warta, / que se
 déversent l'Elbe et la Mulde, / ville et
 pays te vantent. / Ton Torgau prend
 le deuil, / ton Pretzsch est inerte,
 pétrifié et accablé, / car t'ayant per-
 due / il perd ce dont se repaissait son
 regard.

Chœur
 Pourtant, ô reine, tu ne meurs pas, /
 on sait ce que l'on possédait avec toi;
 / la postérité ne t'oubliera pas / jus-
 qu'à ce que s'écroule l'édifice de
 l'univers. / Vous, poètes, à vos plu-
 mes, nous voulons vous lire: / elle a
 été le bien de la vertu, / la joie et la
 renommée de ses sujets, / la gloire
 des reines.

KANTATE 199
•Mein Herze schwimmt im Blut•

- 11 **Rezitativ**
 Mein Herze schwimmt im Blut, /
 Weil mich der Sünden Brut / In Got-
 tes heiligen Augen zum Ungeheuer
 macht, / Und mein Gewissen fühlet
 Pein, / Weil mir die Sünden nichts als
 Höllenhenker sein. / Verhaßte
 Lasternacht! / Du, du allein hast
 mich in solche Not gebracht; / Und
 du, du böser Adamssamen, / Raubst
 meiner Seele alle Ruh / Und schlie-
 ßest ihr den Himmel zu! / Ach! uner-
 hörter Schmerz! / Mein ausgedor-
 rtes Herz / Will ferner mehr kein
 Trost befeuchten, / Und ich muß
 mich vor dem verstecken, / Vor dem
 die Engel selbst ihr Angesicht ver-
 decken.

- 12 **Arie und Rezitativ**
 Stumme Seufzer, stille Klagen, / Ihr
 mögt meine Schmerzen sagen, / Weil
 der Mund geschlossen ist. / Und ihr
 nassen Tränenquellen / Könnt ein
 sichres Zeugnis stellen, / Wie mein
 sündlich Herz gebüßt. / Mein Herz
 ist itzt ein Tränenbrunn, die Augen
 heiße Quellen. / Ach Gott! wer wird
 dich doch zufriedenstellen?

CANTATA 199
•My heart is deep distressed•

Recitativo
 My heart is deep distressed, / by
 brooding sins oppressed, / which
 make my God believe me a monster
 manifest. / My conscience never
 gives me peace, / but like the fiends
 of Hell from torment will not cease. /
 O hated load of sin! / 'Twas Adam's
 fall with which our troubles did
 begin, / and thou, thou tainted seed
 of Adam, / hast robbed my soul of all
 repose, / and caused the door of
 Heav'n to close! / Ah! unexampled
 grief! / I hope for no relief, / my
 heart is comfortless and withered;
 / how can I seek those holy places /
 where dwells the Lord to Whom the
 Angels veil their faces?

Aria and Recitativo
 Silent sighing, soundless grieving, /
 speak the pain my heart, perceiving,
 / cannot by my lips express. /
 Streams of tears in torrents flowing /
 tell the failings which, well knowing,
 / I in penitence confess. / My heart is
 but a well of tears, my tired eyes hot
 with weeping. / Ah God! would they
 again in peace were sleeping.

CANTATE 199
•Mon cœur baigne dans le sang•

Récitatif
 Mon cœur baigne dans le sang /
 depuis que l'engeance de mes péchés
 / a fait de moi un monstre aux yeux
 sacrés de Dieu. / Et ma conscience
 est au supplice / car mes péchés me
 sont des bourreaux de l'enfer. / Mau-
 dite nuit remplie de vice! / C'est toi,
 toi seule qui m'as plongée dans une
 telle détresse; / et toi, pernicieuse
 semence d'Adam, / tu dérobes toute
 paix à mon âme / et lui ferme l'accès
 au ciel! / Hélas! quelle douleur
 inouïe! / Plus aucun réconfort ne
 féconde / mon cœur desséché. / et je
 dois me cacher de celui / devant
 lequel les anges mêmes dissimulent
 leur visage.

Air et récitatif
 O muets soupirs, plaintes étouffées,
 / -c'est à vous d'exprimer mes souf-
 frances / parce que ma bouche est
 close. / Et vous, sources nourries de
 mes larmes, / vous pouvez fournir
 un sûr témoignage / du repentir de
 mon cœur coupable de péché. / Mon
 cœur n'est plus qu'une fontaine de
 larmes, mes yeux sont des sources
 brûlantes. / Hélas, mon Dieu! qui
 trouvera encore grâce à tes yeux?

- 13** **Rezitativ**
Doch Gott muß mir genädig sein, /
Weil ich das Haupt mit Asche, / Das
Angesicht mit Tränen wasche, /
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage /
Und voller Wehmut sage: /
Gott sei mir Sünder gnädig! / Ach ja!
sein Herze bricht, / Und meine Seele
spricht:

- 14** **Arie**
Tief gebückt und voller Reue / Lieg
ich, liebster Gott, vor dir. / Ich
bekenne meine Schuld, / Aber habe
doch Geduld, / Habe doch Geduld
mit mir!

- 15** **Rezitativ**
Auf diese Schmerzenreu / Fällt mir
alsdann dies Trostwort bei:

- 16** **Choral**
Ich, dein betrübtes Kind, / Werf alle
meine Sünd, / so viel ihr in mir stecken
/ Und mich so heftig schrecken,
/ In deine tiefen Wunden, / Da ich
stets Heil gefunden.

Recitativo
But God indeed must pity me, / my
head is heaped with ashes, / and tears
bedim my drooping lashes, / my
heart repentant at my folly / is filled
with melancholy. / God pity me a
sinner! / It must His wrath allay / to
hear my spirit say:

Aria
"Bowed with grief, deeply repentent,
/ come I, Dearest God, to Thee, /
Sinfully am I inclined, / therefore
patient be and kind to me."

Recitativo
In grief and penitence / I voice my
faith and confidence:

Chorale
Thy grieving children, we / surren-
der all to Thee, / our many grave
transgressions, / our faults and
indiscretions; / for thru Thy tribulation
/ is come our sure salvation.

Récitatif
Dieu doit pourtant me venir en aide
/ parce que je lave ma tête avec la
cendre / et mon visage avec les lar-
mes, / que mon cœur se brise de
repentir et de douleur / et que je
m'écrie, en proie à la tristesse: / Dieu,
fais grâce au pécheur que je suis! /
Hélas! vraiment son cœur se brise /
et voici ce que dit mon âme:

Air
Remplie de repentir, / je me pro-
sterne bien bas devant toi, ô Dieu
très cher, / je confesse ma faute, /
mais sois patient, / sois indulgent à
mon égard.

Récitatif
Dans ce douloureux remords / me
reviennent ces paroles de réconfort:

Choral
Moi qui suis ton enfant affligé, / je
jette tous mes péchés, / aussi nom-
breux qu'ils soient en moi / et aussi
effrayant que je les ressente, / dans
tes profondes blessures / où j'ai tou-
jours trouvé le salut.

- 17** **Rezitativ**
Ich lege mich in diese Wunden / Als
in den rechten Felsenstein; / Die sol-
len meine Ruhstatt sein. / In diese
will ich mich im Glauben schwingen
/ Und drauf vergnügt und fröhlich
singen:

- 18** **Arie**
Wie freudig ist mein Herz, / Da Gott
versöhnet ist / Und mir nach Reu
und Leid / Nicht mehr die Seligkeit /
Noch auch sein Herz verschließt.

Recitativo
Thy sacrifice is my reliance, / my
rock no power can destroy, / my
comfort and my constant joy. / To
this I hold, with faith devoutly cling-
ing, / in sweet content and joyful
singing:

Aria
How happy is my heart, / for God
has pardoned me, / my sins have I
confessed, / so penitent and blest /
forever I will be.

Récitatif
Je m'étends dans ces plaies / comme
sous l'abri du roc; / qu'elles soient
mon lieu de repos. / Je veux m'y élân-
cer pleine de foi / puis chanter dans
le contentement et la gaieté:

Air
Comme mon cœur est joyeux / puis-
que Dieu s'est réconcilié avec lui et
qu'après le repentir et la peine, / il ne
lui ferme plus les voies de la félicité /
ni celles de son cœur!

**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 Lösungsmittel- 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 subjects 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 microfilm.

Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est replacé 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 se effloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être prosaïque. 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 rimosso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporozia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfilacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pultore 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.

**GUSTAV LEONHARDT**